

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE - UERN**  
*CAMPUS AVANÇADO "PROF.<sup>a</sup> MARIA ELISA DE ALBUQUERQUE MAIA" – CAMEAM*  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS – DL**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL**  
**Mestrado Acadêmico em Letras**

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM O ARADO, DE ZILA MAMEDE: A  
CONSTRUÇÃO DA LÍRICA TELÚRICA ERGUIDA EM NOVOS  
ALICERCES**

Janaina Silva Alves

**ORIENTADOR:** Prof.<sup>o</sup> Dr. Andrey Pereira de Oliveira

PAU DOS FERROS

2011

JANAINA SILVA ALVES

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM O ARADO, DE ZILA MAMEDE: A  
CONSTRUÇÃO DA LÍRICA TELÚRICA ERGUIDA EM NOVOS ALICERCES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN do *Campus* Avançado “Prof<sup>a</sup>. Maria Elisa de Albuquerque Maia” – CAMEAM, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

PAU DOS FERROS

2011

### **Catálogo da Publicação na Fonte.**

Alves, Janaina Silva.

Tradição e modernidade em *O Arado*, de Zila Mamede: a construção da lírica telúrica erguida em novos alicerces / Janaina Silva Alves. – Pau dos Ferros, RN, 2011.

130 f.

Orientador (a): Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Estudos do Discurso e do Texto.

1. Tradição – Dissertação. 2. Lírica Telúrica – Dissertação.  
3. Modernidade – Dissertação. 4. Temática Universal – Dissertação.  
5. Temática Regional – Dissertação. I. Oliveira, Andrey Pereira de.  
II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.  
UERN/BC CDD 401.41

Bibliotecário: Tiago Emanuel Maia Freire / CRB - 15/449

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM O ARADO, DE ZILA MAMEDE: A  
CONSTRUÇÃO DA LÍRICA TELÚRICA ERGUIDA EM NOVOS ALICERCES**

Dissertação de Mestrado aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira (UFRN/ Natal-RN – UERN/PPGL/ Pau dos  
Ferros-RN)

Orientador – Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues (UERN/PPGL/ Pau dos Ferros-RN)

Examinador interno

---

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa (UFCG – Cajazeiras - PB)

Examinador externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Edileuza da Costa (UERN/PPGL/ Pau dos Ferros-RN)

Suplente

## *Dedicatória*

*Há pessoas que passam rapidamente em nossos caminhos e ficamos a pensar quem passou por quem.*

*Há outras que encontramos no nosso itinerário, mas no meio do caminho elas ficam e ficamos a refletir o que ficou de nós nelas e delas em nós.*

*Há, ainda, aquelas que caminham conosco, mas repentinamente são arrebatados da vida num ato doloroso, violento, muitas vezes, pelo egoísmo grotesco do cotidiano e somos, infelizmente, obrigados a dizer adeus sem querer dizê-lo.*

*Assim, ficamos nós com o legado de continuar a desvendar os enigmas que a vida nos prepara, porque a luta de quem viveu nos encoraja a cada passo dado, até que chegue o dia de nosso encontro eterno.*

*E, então, não mais nos separaremos.*

*Ao meu amigo que, agora, vive na eternidade,*

*Dedico.*

## *Agradecimentos*

*A Deus, força transcendental e misteriosa que me reavigora a cada dia.*

*À minha família, pela força e confiança sempre.*

*À minha querida tia, Nevinha (in memória), que sempre me incentivou nos estudos e quem primeiro me levou à escola. Obrigada pelo amor concedido. Eternamente te amo.*

*Ao meu orientador, prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira, acima de tudo companheiro, humano e humilde, com sua capacidade intelectual muito contribuiu para a realização deste trabalho. Agradeço pela maneira como soube aliar o trabalho de orientação com o respeito e confiança em minha escrita. Agradeço ainda pelas horas de conversas que tínhamos nas orientações, tornando o momento em aulas de literatura. Obrigada pela paciência com a qual me orientava, por saber o momento propício de contribuir com suas preciosas palavras e por me guiar ao caminho seguro quando me encontrava indecisa em qual rumo seguir. Devo muito a você. Obrigada, ainda, porque foi o professor e orientador que me fez crescer em poesia. Esse trabalho é nosso.*

*Aos professores examinadores, por aceitarem colaborar comigo através de um olhar mais atento e de uma leitura crítica de meu trabalho, que serão aceitos como valiosas contribuições para o meu crescimento*

*acadêmico, profissional e pessoal. Agradeço de maneira especial ao examinador externo, que disponibilizou uma parte de seu tempo para participar desse momento.*

*Aos amigos incondicionais Pedro Fernandes, Ciro Fonseca, Vilmária Chaves, Neidinha Alves, Gláucia Bastos e Edmar Peixoto pelas discussões literárias que tínhamos nas conversas ético-literárias.*

*Aos demais amigos e companheiros de caminhada, pelo incentivo, respeito e carinho para comigo.*

*Ao meu mestre maior, prof. Dr. Raimundo Leontino Filho, que me levou a conhecer a Cidade Íntima da literatura.*

*A coordenadora do PPG<sub>L</sub>, profa. Dr<sup>a</sup>. Maria Edileuza da Costa, pelo apoio e incentivo dado e pela luta e dedicação para o crescimento do programa.*

*Aos professores de graduação e especialização que sempre estiveram comigo, acompanhando meu crescimento, especialmente aos da área de literatura, Wellington Medeiros, Roniê Rodrigues, Manuel Freire, Fátima Carvalho, Charles Ponte, que acreditaram em mim, sempre dando forças para seguir na busca de novos caminhos.*

*Ao professor Jailson José dos Santos, não somente pela tradução do resumo, mas pela confiança depositada e por acreditar em minha*

*capacidade e em meus trabalhos prestados ao Departamento de Letras.*

*Ao sempre amigo e professor Wellington Medeiros, que me fez enveredar pelos caminhos da Literatura Potiguar, seguindo sempre ao meu lado desde a graduação com suas orientações, dicas e críticas valiosas. Sou eternamente grata ao seu reconhecimento pelos meus trabalhos, pelos incentivos dado, pelo respeito e confiança depositada.*

*Aos professores do programa, em especial a Lillian de Oliveira Rodrigues, Maria Edileuza da Costa, que contribuíram não só para o meu crescimento intelectual, mas para o crescimento indispensável a todos nós – o amadurecimento humano e a humildade.*

*À CAPES, pelo apoio financeiro necessário ao andamento da pesquisa e da minha produção acadêmica nessa fase.*



*A terra de minha origem primitiva  
me chama.*

*Circula-me nas veias o cansaço  
de suas raízes.*

*A seus anos me devolvo  
e a seus abismos me abandono.*

*Zila Mamede.*

ALVES, J. S. **Tradição e modernidade em *O arado*, de Zila Mamede: a construção da lírica telúrica erguida em novos alicerces.** (Dissertação de Mestrado) Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, *Campus Avançado* “Prof.<sup>a</sup> Maria Elisa de Albuquerque Maia” – CAMEAM, Pau dos Ferros – RN, 2011, 132 páginas.

## RESUMO

Propusemo-nos ao longo desse trabalho dissertativo analisar a construção poética do livro *O arado* (1959), da poetisa potiguar Zila Mamede, num olhar voltado para as relações entre tradição e modernidade. Para isso, tentamos compreender, através da análise interpretativa dos poemas: “Arado”, “Rua (Trairi)” e “Antecolheita”, como os elementos da terra, do cotidiano, associados à tradição, vão se fazendo presentes nos versos dos poemas e entrelaçando-se com um fazer literário moderno na elaboração de uma lírica telúrica. Além disso, observamos que as relações entre tradição e modernidade vão estar presentes não só na construção poética, mas também no tocante ao conteúdo do poema no momento em que percebemos haver um entrelaçamento temático entre um mote tradicional constantemente associado às questões acerca da problematização humana, constituindo-se, portanto uma temática universal. Dessa forma, analisamos, ainda, como a poética mamediana extrapola a cor local e a temática regional, tornando-se universal. Nessas condições, notamos que o fazer literário mamediano se faz presente num contexto em que a literatura do Rio Grande do Norte seguia o modelo nacional na tentativa de instaurar também uma modernidade em suas letras. Podemos, assim, dizer que o fazer literário mamediano faz-se na confluência entre uma tradição já constituída e uma modernidade ainda em consolidação nas letras potiguares.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradição. Lírica telúrica. Modernidade. Regional. Universal. Fazer literário.

ALVES, J. S. **Tradition and modernity in *O Arado* by Zila Mamede: the construction of telluric lyrics at new bases.** (Master Course Dissertation) Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, *Campus Avançado* “Prof.<sup>a</sup> Maria Elisa de Albuquerque Maia” – CAMEAM, Pau dos Ferros – RN, 2011, 132 pages.

### **ABSTRACT**

We propose here to analyze the poetic construction of the book *O Arado* (1959), by the Potiguar Poet, Zila Mamede in a view back to relationships between tradition and modernity. To do that we tried to comprehend through interpretative analysis of the poems *Arado*, *Rua (Trairi)* and *Antecolheta*, how elements linked to land, day by day country activities associated to tradition are present on poems verses and at the same time are linked to each other in literary construction, to reach a kind of modern literary act in the construction of a telluric lyrics. Beside that we observed that the relations between tradition and modernity are not only on poetic construction but also in poem content under the view that there is a theme interrelation between a traditional mote constantly associated to human questions, that is a universal theme. This way, we also analyzed how poetic style from Zila Mamede is going beyond local color and regional theme and it becomes universal. In these conditions we note that the way Mamede does literature is present in a context which Rio Grande do Norte State Literature followed a national model that intended to install modernity in its Letters. So we can conclude that the way Mamede does literature is imbedded between a tradition, already done, and a modernity still in construction at Rio Grande do Norte literary production.

**KEY WORDS:** Tradition. Telluric Lyrics. Modernity. Regional. Universal. Literary production.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I – A ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA: UMA EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE.....</b>	<b>20</b>
1.1 – <i>A modernidade.....</i>	20
1.2 – <i>A paisagem da lírica moderna.....</i>	29
1.3 – <i>A estrutura da lírica moderna.....</i>	35
<b>CAPÍTULO II – TRADIÇÃO E MODERNIDADE: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA ....</b>	<b>43</b>
2.1 – <i>A tradição e a modernidade – tradição da ruptura.....</i>	43
2.2 – <i>A consolidação da modernidade na literatura brasileira e nas letras potiguares.....</i>	50
2.3 – <i>Aspectos da tradição e da modernidade na poesia brasileira dos anos de 1930 a 1945.....</i>	61
<b>CAPÍTULO III – TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM O ARADO, DE ZILA MAMEDE.....</b>	<b>73</b>
3.1 – <i>Zila Mamede: Visão de mundo e produção poética.....</i>	73
3.2 – <i>O arado: terra, amor, poesia.....</i>	84
3.3.1 – <i>O arado como metáfora do amor.....</i>	91
3.3.2 – <i>A antecolheita como motivo de canção poética.....</i>	103
3.3.3 – <i>A Rua (Trairi) como escolha universal.....</i>	112
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>131</b>

## INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

*[...] da vida, longe, irreal, distante, à toa,  
arranco de mim mesma essa matéria  
lançando-me nos mundos transcendentais.*

*Zila Mamede*

O trabalho poético é a junção da labuta diária da palavra com a depuração da emoção e por isso ele se torna um ato criador inigualável, pois o poeta lapida com amor cada palavra apreendida no cotidiano para depois lançá-la de volta ao mundo. Porém, ela não regressa com o mesmo sentido, pois a palavra morre para o mundo e, ao ser interiorizada pelo sentimento do eu-lírico, como num ato sublime, ela renasce para dar lugar a uma nova vida, um novo significado no interior do universo poético.

O arranjo poético se constrói através da combinação de formas verbais com imagens e sentimentos que vão se fundindo na confluência entre tempo, subjetividade e história. Porém, não destacamos aqui um tempo e uma história situados numa cronologia linear, uma vez que o poema não se reconhece apenas perante um contexto de uma época, pois ele não é uma produção ou reprodução do mundo, é antes de tudo uma criação simbólica do mundo e por isso não reproduz, mas cria um outro mundo.

Dessa maneira, ao tentarmos estudar e analisar o poema, sentimos a necessidade primeira de contextualizá-lo dentro de um tempo, de uma época, de uma data histórica no intuito de irmos reconhecendo nos versos a imagem de um tempo presente ou passado. Porém, há um momento em que o poema se rebela porque não encontramos nele espaço apenas para uma relação entre mundo real e mundo poético.

No universo poético não há uma fixação de tempo e por isso ele jamais envelhece. No poema não há um tempo inicial nem um final, pois o poema é o próprio tempo. Contextualizar um poema dentro de seu próprio universo é reconhecer nele a coexistência de tempos, em que passado e presente, experiência individual e social estão entrelaçadas. O poema é em si mesmo, usando as palavras

de Bosi (2000), *uma imagem multidimensional*. Assim, O poema é a fusão entre o ser, o tempo e a poesia, tornando-se uma criação universal.

É dentro desse mundo poético que a nossa pesquisa encontra lugar quando se propõe a observar o universo criador da poetisa Zila Mamede, analisando como a lírica mamediana vai se erguendo na tensão entre o localismo e o cosmopolitismo, configurando-se numa criação de cunho universal. Nessa relação, nosso trabalho pretende apresentar como se dá a construção da lírica moderna da poetisa potiguar Zila Mamede a partir da análise de alguns poemas do livro *O arado* (1959), observando como ocorrem, na elaboração poética, as relações estabelecidas entre tradição e modernidade.

A escolha da obra se deve ao fato de ser uma produção literária em que a poetisa, segundo a crítica local e nacional, teria chegado à fase de amadurecimento de sua poética e, ainda, pela presença de elementos que demonstrem haver uma tensão entre uma tradição já constituída e uma modernidade em andamento no contexto literário norte-rio-grandense.

O trabalho ora apresentado tem relevância para o nosso contexto acadêmico local, porque, além de privilegiar e reconhecer a qualidade lírica de uma produção poética potiguar, ainda permite ampliar os estudos acerca da literatura de nosso Estado, uma vez que são questões pouco discutidas e apreciadas em nossa prática acadêmica.

Além disso, a escolha da poética mamediana torna-se ainda mais relevante no intuito de contribuir com a fortuna crítica da poetisa e dos estudos na área da literatura potiguar, uma vez que a partir de uma visita à fortuna crítica de Zila Mamede, notamos a ausência de um estudo voltado especificamente para as relações dialéticas entre tradição e modernidade. Quanto ao livro *O arado*, percebemos, também, que há a necessidade de um olhar mais atento aos poemas, pois conforme nossas pesquisas bibliográficas há apenas uma dissertação de mestrado que aborda questões específicas acerca do livro, porém sob outros aportes teóricos.

Nessas condições, há, ainda, pouca contribuição à crítica da lírica mamediana. Em contato com alguns estudos acerca da obra de Zila Mamede, encontramos uma monografia do curso de Letras da Universidade Federal do Rio

Grande do Norte, com o título: *Zila, obra poética: uma visão histórica através de trechos* (1981), da autora Elza Maria Bezerra Lamartine. Há a dissertação de mestrado na área de Linguística Aplicada na UNICAMP/SP, de Beteizabete de Brito, que se intitula *Ancoragens textuais de Navegos* (1992)<sup>1</sup>. Aqui, a autora se detém a analisar, sob a ancoragem teórica da lingüística textual, os mecanismos de coesão, coerência, pressuposição e encadeamento presentes em alguns poemas das obras *O arado* (1959), *Exercício da palavra* (1975) e *Corpo a corpo* (1978).

Encontramos também outra dissertação de mestrado na área de Língua Portuguesa da UFPB, de Elizabeth de Souza Araújo, *Análise textual de base semântico-estilística da poética de Zila Mamede da Costa* (1993). A autora analisa os poemas “A ponte”, “Rupestre”, “Fim de semana” e “Ode às secas do Nordeste” em diferentes níveis fonéticos e morfossintático.

Três anos depois, é apresentada a dissertação de mestrado na área de Literatura Comparada na UFRN, de autoria de Maria das Graças de Aquino Santos, intitulada *Zila Mamede, A memória como evocação* (1996)<sup>2</sup>. Graça Aquino analisa a poética de *O arado* sob a perspectiva da teoria da memória, com os estudos de Henri Bergson, Halbwachs e Ecléa Bosi, mostrando como as reminiscências da infância perpassam os versos mamedianos. A autora faz, ainda, relações intertextuais com a poética de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, que também se utilizam das lembranças de infância em suas tessituras poéticas.

Em 1999 Beteizabete de Brito defendeu a tese de doutorado *Gênese de A herança*<sup>3</sup>. Nesta, a autora pesquisa, nos poemas do último livro da poetisa Zila Mamede – *A herança*, como a elaboração dos poemas foi sendo arranjada até chegar à fase definitiva. Em 2001, o pesquisador e professor paraibano Charliton José dos Santos Machado apresentou mais uma contribuição para o acervo bibliográfico acerca de Zila Mamede quando defendeu a tese *Práticas de mulheres*

<sup>1</sup> Dissertação apresentada a Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, sob a orientação do professor João Wanderley Geraldi, publicada em 1996 pela editora da UFRN – UDUFRN.

<sup>2</sup> Dissertação apresentada a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação da professora Constância Lima Duarte e co-orientadora Diva Cunha e mais tarde publicada pela editora natalense A.S. Editores com o título *A memória como evocação: Um estudo crítico da obra O Arado, de Zila Mamede* (2005).

<sup>3</sup> Tese defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da professora Ingedore Grunfeld Villaça Kock.



do seridó paraibano, 1960-1980<sup>4</sup>. O trabalho se propôs a apresentar as práticas artísticas e literárias de educadoras da região do seridó da Paraíba, sendo estas representadas por Zila Mamede e outras mulheres da região. O pesquisador mostrou a importância da contribuição de Zila Mamede e outras figuras femininas no contexto educativo e a inserção das mulheres no mercado de trabalho.

Seguindo o itinerário, localizamos um trabalho de pesquisa que resultou na dissertação de mestrado na área de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte com o título: *Uma mulher entre livros: Zila Mamede e o silencioso exercício de semear bibliotecas* (2004)<sup>5</sup> de Marize Lima de Castro. A pesquisa teve como objetivo fazer um percurso historiográfico acerca do *exercício* de Zila Mamede em organizar bibliotecas, procurando compreender como essa prática constante da poetisa contribuiu para a formação de leitores na cidade de Natal/RN.

Um ano após, é posta ao mundo a dissertação de mestrado, do autor Alexandre Alves, que ganha o título poético *Silêncio, mar. A poesia de Zila Mamede nos anos 50* (2005)<sup>6</sup>. O autor se debruça sobre a produção literária de Zila Mamede da década de 1950, mais especificamente sobre a tríade mamediana – *Rosa de pedra* (1953), *Salinas* (1958) e *O arado* (1959). O pesquisador analisa como o silêncio se faz presente nos versos de uma lírica que se apresenta nos limites entre o rural e o urbano, mostrando a inquietude de um eu-lírico que participa das transformações dos tempos modernos, mas que ainda sente o passado se fazendo presente.

No mesmo ano de conclusão da pesquisa de Alexandre Alves, o pesquisador e estudioso Claudio Galvão publica *Zila Mamede em sonhos navegando* (2005), em que traça um perfil biográfico, poético e toda a produção literária de Zila Mamede, desde o nascimento até a morte da poetisa.

Eis as pesquisas de que tomamos conhecimento acerca da obra de Zila Mamede. Assim, como podemos perceber, nenhuma delas trouxe contribuições em

---

<sup>4</sup> Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, sob a orientação da professora Maria Arisnete Câmara de Moraes.

<sup>5</sup> Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, sob a orientação da professora Maria Arisnete Câmara de Moraes.

<sup>6</sup> Dissertação na área de Literatura Comparada, defendida no Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem/ PPGL/UFRN e orientada pelo professor Humberto Hermenegildo de Araújo, sendo publicada em 2006 pela Editora Sebo Vermelho/Natal-RN.

relação ao estudo da tradição e da modernidade, especificamente no livro *O arado* (1959). Por isso, destacamos aqui a importância de estabelecermos as relações já citadas como uma forma de trazer contribuições significativas, tanto para as reflexões acerca do livro em análise como também ampliar as discussões em relação ao fazer literário da poetisa e instigar mais pesquisas nesse campo de estudo.

Nosso trabalho apresenta-se dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, discutimos a concepção de modernidade buscando estabelecer relações entre as reflexões de Marshall Berman (2007), Charles Baudelaire (1988, 1996) e Walter Benjamin (1989, 2000). Para apresentar como as tensões dos tempos modernos estão presentes também na criação literária e como esta apreende em sua estrutura essas forças dissonantes, recorreremos à teoria de Hugo Friedrich (1991), em que o autor esboça uma estrutura para a lírica moderna.

No segundo capítulo, com o objetivo de estabelecermos relações entre tradição e modernidade, trazemos o conceito de tradição e modernidade a partir da visão de Octavio Paz (1984, 2009), que irá, de certa forma, comungar com a concepção de modernidade discutida no capítulo anterior. A tradição postulada por Paz vai sendo definida pelo processo de ruptura constante, o que permite mantê-la sempre viva e em movimento. O autor vai tentando apontar que é por meio desse incessante movimento de ruptura que se afirma uma modernidade, processo este que permite fundar uma tradição – a tradição da ruptura.

Em seguida, apresentamos, de acordo com a teoria dialética de Antonio Candido (1987), como a modernidade se consolida nas literaturas nacional e regional. Assim, discutiremos como a literária brasileira é tomada como modelo para a divulgação e instauração do movimento modernista, também, na literatura regional. Para isso, trazemos os estudos acerca da tradição e da modernidade na literatura local, de Humberto Hermenegildo (2009).

Para ilustrar melhor como ocorrem as relações entre tradição e modernidade na criação literária nacional – especificamente na poesia, gênero sobre o qual nos debruçamos mais adiante – analisamos a poética de Drummond a partir da leitura do poema *Confidência do itabirano*. Nessa tentativa, estabelecemos um contato com a construção lírica do período de 1930/45, fase de amadurecimento dos ideais

vanguardistas da década de 1920, e ao mesmo tempo analisando como, ao olhar as mudanças de Itabira, o eu-lírico curva-se diante de si e da criação poética para dirigir um olhar perante o mundo. Assim, a visão drummondiana oscila entre o fechamento e a abertura do eu diante de uma sociedade em transformação.

No terceiro capítulo, apresentamos a produção poética de Zila Mamede nos anos 50 do século XX, em que levamos em consideração os três primeiros livros da poetisa, *Rosa de Pedra* (1953), *Salinas* (1958) e *O arado* (1959), na tentativa de fazermos um percurso para compreender como o fazer literário da poetisa vai se configurando até a chegada a uma poética telúrica em que percebemos como os elementos da terra vão se fazer mais presentes. Em seguida, apresentamos *O arado*, mostrando como o tema da terra constitui uma espécie de unidade temática em todo o livro e como os elementos da terra são transfigurados para o espaço poético e transformam-se em materiais utilizados para a elaboração de uma lírica de amor à terra.

Depois dessas considerações gerais nos detemos na análise interpretativa dos poemas: “Arado”, “Rua (Trairi)” e “Antecolheita” do livro ora apreciado, apontando como as relações entre tradição e modernidade se apresentam tanto no plano temático como também na estrutura dos versos. Assim, percebemos que a terra, o solo sertanejo, a infância e a relação com as coisas do cotidiano rural deixam de ser apenas motes como motivo local, regional e se fazem temática universal.

Nas nossas considerações finais, ressaltamos como as discussões teóricas e os procedimentos analíticos dos poemas são apenas um dos olhares dentre as várias possibilidades de análise do texto poético. Porém, lembramos que o texto literário é quem deve nos guiar durante o percurso e que o nosso olhar não é único, pois as leituras aqui propostas abrem espaço às sugestões e, à medida que outros pesquisadores busquem estudar a obra mamediana, contribuirão ainda mais para propor novas leituras e instigarão outras abordagens. Além disso, outros olhares serão lançados na tentativa de alargar mais espaço dentro da temática apresentada bem como em questões não abordadas, mas merecedoras de atenção.

## **CAPÍTULO I**

# **A ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA: UMA EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE**

## CAPÍTULO I – A ESTRUTURA DA LÍRICA MODERNA: UMA EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'abougé !palaisneufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Etranges souvenirs sont plus lourds que des  
rocs.*

Charles Baudelaire

### 1.1– A modernidade

O poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867) é o precursor das reflexões acerca da modernidade. Porém, ele não é tão somente o primeiro poeta da modernidade, é também um dos anunciadores desta palavra, que expressa em seu ensaio mais extenso – *O pintor da vida moderna* (1859-60), publicado em 1863 –, influenciando a produção literária europeia e, posteriormente, de países que vieram beber em sua fonte.

Ao abordar sobre a modernidade, o crítico procura, em vários de seus escritos, mostrá-la a partir de uma experiência mais palpável com sua época. É necessário considerar que o conceito baudelairiano de modernidade surge na Paris em vias de modernização. Assim, Baudelaire procura apresentar a modernidade através da consciência de uma época e por isso quando ele tenta expressar por escrito a modernidade, constantemente, há referências às artes plásticas, à moda, e aos valores, pelo fato de estes atuarem como espécies de signos dos novos tempos.

Portanto, tentaremos apresentar a modernidade procurando compreendê-la a partir das formulações de alguns estudiosos e, especificamente, como o próprio Baudelaire fez quando esboçou a relação entre arte e experiência modernas; pois

Baudelaire meditou sobre o conceito da modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso. Baudelaire define o progresso como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria” [...] Mas o conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial,

oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente (FRIEDRICH, 1991, p. 42-43).

Em Baudelaire, a modernidade está associada tanto no complexo processo de estruturas materiais desenvolvidas pelas técnicas de trabalho e produção como também nas conseqüências que o progresso traz aos indivíduos, despertando no olhar dos passantes o fascínio, e no espírito o sentimento de perda diante das transformações físicas e sociais que a cidade em modificação sofre. Por isso, as transformações da metrópole revelam-se em imagens contraditórias – as forças que erguem as construções arquitetônicas são as mesmas que provocam a decadência humana.

São essas forças conflitantes que Baudelaire consegue apreender da cidade moderna e que ressoam na vida interior do homem e transforma-as em materiais poéticos para a sua criação literária. A modernidade está aqui associada, simultaneamente, ao progresso da matéria e à decadência da alma. Baudelaire ainda integra outro aspecto à sua consideração sobre a modernidade, no qual faz emergir o conceito de dissonância, em que a matéria feia, amorfa, artificial e inorgânica são, também, elementos que se fazem presentes na tessitura poética.

Há de se considerar que o poeta tenta delinear a modernidade a partir do complexo campo das relações sociais, levando em consideração as transformações ocorridas no espaço físico das cidades. Assim, não há como negar a simbiose entre indivíduo e ambiente moderno, entre o homem e a experiência com sua época, e entre a criação artística e a apreensão da realidade. Ressaltamos, porém, que o poema ao apreender a realidade em seu plano estético não a traz como mero reflexo, mas como elemento que faz parte da constituição interna da elaboração poética. Essas questões são melhor discutidas e analisadas no nosso terceiro capítulo quando apontamos, nos poemas, como acontece essa relação entre literatura, especificamente, entre a construção do poético – elementos internos e a sociedade – elementos externos.

Assim, ao tratar de modernidade e relacioná-la à criação poética, precisamos pensar, em primeiro lugar, em compreender uma experiência moderna, no sentido de construção e expressão artísticas, ou seja, perceber a relação existente entre arte, modernidade e modernização. Esta entendida, aqui, como processo de

transformações sociais, econômicas, políticas e tecnológicas; aquela como um conjunto de experiências compartilhado por homens e mulheres que vivem perante essas mudanças. Assim, seria dizer, na concepção de Coelho (2001), que a modernidade é *ação, reflexão*.

Falamos em experiência pelo fato de que a modernidade vai se constituindo num período em que todas as relações sociais sofrem mudanças. Não é só a cidade enquanto paisagem física que se modifica, mas antes suas relações com o homem, que é forçado a realizar novos movimentos, cruzamentos e a explorar cada vez mais espaços diferentes a fim de desenvolver habilidades para a sua permanência no espaço social. O mesmo ocorre com a criação literária, pois esta precisa criar novas formas e maneiras de expressão diante de uma sociedade cada vez mais tecnicista.

Compreendemos que a experiência da modernidade é uma experiência essencialmente urbana, que envolve a complexidade das novas funções e dos novos valores. Nessa perspectiva, se por um lado o indivíduo moderno é forçado a adaptar-se às novas formas postas nas ruas, por outro ele pode realizar novas possibilidades de movimento. Semelhantes movimentos fazem o artista e o poeta modernos, pois o espaço onde a ternura lírica fecundava agora é outro e o poeta precisa adaptar-se aos novos tempos, em que a arte e a poesia podem brotar também em lugares *apoéticos*. Observamos melhor como ocorre esse processo no nosso terceiro capítulo diante da análise do poema “Rua (Trairi)”, em que a construção poética se dá pela modernização – pavimentação – da rua e o eu-lírico se vê obrigado a cantar a nova paisagem.

Diante da dificuldade em apontar uma época moderna, Berman (2007) recorre ao tempo histórico para tentar buscar um período em que se possa sentir realmente, de acordo com as palavras do crítico, uma experiência moderna mais perceptível. Por isso, o autor refere-se a três fases da história em que a modernidade pode ser pressentida em ares de uma sociedade em vias de modernização até atingir um momento em que se possam perceber as forças contraditórias da vida moderna.

A primeira fase, na concepção de Berman, situada entre o início do século XVI e o final do século XVIII, é descrita pelo autor como uma espécie de modernidade em experimentação, em que as pessoas começam a tatear a vida moderna. A segunda fase ocorre entre a Revolução Francesa de 1789 e o século

XX. Nesta época o público tem a sensação de viver num meio revolucionário, mas ainda numa modernidade não consolidada, e por isso as pessoas têm a impressão de estarem vivendo dois momentos distintos. Já a terceira e última fase desenvolve-se no século XX, num crescente processo de modernização que alcança praticamente todas as sociedades ocidentais, momento em que a cultura moderna abrange as artes e o pensamento em geral. Porém, Berman coloca que na mesma medida em que há o avanço dessa concepção, as pessoas se sentem cada vez mais fragmentadas, tendo como consequência a perda da capacidade de dar sentido à vida.

Dos três momentos acima referidos, o autor toma como norte o século XIX, pois é a partir de então que se tornam mais perceptíveis e mais fáceis de identificar os ritmos característicos de uma experiência moderna, seja no plano físico das cidades, na organização das sociedades e nas artes em geral. Aspira-se à Modernidade nas ruas envoltas

de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade (BERMAN, 2007, p. 28).

É nessa paisagem que pululam milhares de formas, resultados do trabalho e da força criadora humana, expressas em imagens intensas que, ao mesmo tempo, fascinam e expressam o definhamento das forças humanas. É neste quadro em que a ação do homem é a força motora do sistema, que monta e remonta a estrutura social e física da vida moderna, onde também podemos encontrar a aspiração constante pelo novo, num movimento incessante, provocando a aceleração no dinamismo das relações sociais. Nesse sentido,

estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos. Dizer que nossa sociedade está



caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva e em forma (BERMAN, 2007, p. 118).

A modernidade se mantém nesse paradoxo, em que o que se supõe durabilidade não é nada mais do que vontade constante de transformação. Esse choque entre solidez e diluição é característico dos tempos modernos, pois o que sustenta a modernidade é essa dinâmica dos movimentos entre formas fixas e novas, uma vez que há a constante ruptura de modelos antigos e outras formas são colocadas em cena, que, por sua vez, também já estão fadadas a se tornarem antigas.

É esse movimento dialético que permite a constituição da modernidade e por isso a necessidade de compreendê-la, conforme postula Baudelaire, na transitoriedade das formas, dos modelos e dos acontecimentos. Concepção esta que se casa com o conceito de modernidade como tradição da ruptura de Octávio Paz (1984), discutido a seguir no nosso segundo capítulo teórico, em que o autor tenta esboçar também um conceito para a modernidade sem perder de vista a tradição.

Nesse íterim, há que se pensar e olhar uma representação da modernidade, simultaneamente, como imagem da inovação/destruição. Destruição não no sentido anarquista, mas na acepção do próprio movimento autodestrutivo que a novidade traz em si, pois desde as

roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 2007, p. 123).

Os modos de produção também atendem aos mesmos anseios de fluidez e insatisfação diante do que é feito, pois os produtos que a sociedade lança são construídos para serem logo desfeitos. Os artefatos e produções são arquitetados

para serem logos consumidos, dissolvidos, tornados antiquados e, em seguida, superados pelo desejo do novo, seguindo um ciclo ininterrupto.

Nesse movimento dialético, a presença do novo já se manifesta em face de sua própria ausência, pois o constante ritmo acelerado de mudanças não consegue dar conta de fixar conceitos. O mundo moderno tem, concomitantemente, uma aura de maravilhoso e aterrorizante, com poderes que fascinam e arrebatam. Fascina na medida em que põe o novo face a face com o homem e arrebatam no mesmo grau quando usa o poder para tirá-lo logo de cena.

Essa visão de modernidade é autocrítica, uma vez que ela se volta contra si mesma e questiona o que fora posto, transformando-se em vozes harmônicas e dissonantes, em que *tudo o que sólido desmancha-se no ar*.

A expressão ora citada, que faz parte do *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, é usada por Berman como a metáfora da modernidade, pois, segundo o crítico, o século XIX foi um dos momentos em que a modernidade foi capaz de alcançar prodígios em todos os campos do conhecimento, exceto conseguir solidez e estabilidade.

Nessas condições, o mundo moderno caracteriza-se na ambivalência, pois há sempre o sentimento de perda diante da conquista. Diante dessa visão diluidora e dialética, muitos pensadores dessa época voltaram seus olhares para essa questão e se interessaram por falar acerca dela. Dentre eles podemos citar alguns dos grandes modernistas do século XIX, como Baudelaire, e os posteriores Kierkegaard, Rimbaud e Dostoievski.

Charles Baudelaire é o precursor dessa visão nas artes, em suas criações sempre estavam presentes as metáforas da morte, da destruição e da putrefação, tentativa de mostrar alegoricamente as mudanças da cidade moderna do século XIX. O espaço da cidade passa a ser explorado nas artes, pois o material literário é buscado no meio do tráfego, do caos e a criação é erguida junto com a força material que modifica as ruas.

Baudelaire funda uma poética da cidade quando consegue, a partir das transformações da Paris do Segundo Império, colocar o olhar da poesia para a face caótica da cidade e apresentar o caráter dissonante da metrópole em modificação

na forma e no conteúdo de seus poemas. Por isso “Baudelaire concebe a poesia e arte como elaboração criativa do destino de uma época” (FRIEDRICH, 1991, p. 36).

Pensar a poesia e a arte modernas como criações de uma condição moderna é transformar as mesmas forças materiais e contraditórias da vida moderna em encanto quando esses elementos são postos no funcionamento interno do poema. Por isso, o poeta necessita se despir do halo que ronda a sua cabeça na tentativa de dessacralização da arte, processo este encontrado nos poemas em prosa de Baudelaire.

Nos poemas em prosa *Spleen de Paris* (1868) publicados postumamente e que aparecem pela primeira vez nos folhetins parisienses, diária ou semanalmente, Baudelaire é reconhecido como escritor urbano, em que a cidade é o tema principal. Porém, a cidade é rerepresentada de outra forma, pois Baudelaire rompe com a tradição quando vai além de uma representação imagética e maniqueísta, condicionada ao bem e ao mal, e busca, na imensidão da metrópole, uma nova forma de expressão. Esta é caracterizada pelo uso de uma nova linguagem, em que o ritmo não é apenas uma utilização meramente formal, como organização métrica ou associações de palavras, mas são componentes apreendidos no ambiente moderno e transfigurados para o ambiente interno do poema.

Em um de seus poemas em prosa, *A perda do halo*, escrito em 1865, o poeta aborda a perda da inocência do artista moderno. O poema é ambientado no bulevar e é apresentado em forma de um diálogo entre um poeta e um homem comum num lugar de má reputação – *mauvaislieu*. O diálogo se dá pelo fato de o homem encontrar o poeta, alguém considerado um Deus, naquele lugar e sentir-se surpreendido. O poeta diz como se deu a perda do halo, no meio do tráfego da cidade onde cavalos e veículos transitavam no mesmo lugar e de repente, no cruzamento perante o bulevar e diante de todo o caos, o halo desmorona da cabeça do poeta e cai no lodaçal de macadame – superfície macia usada na pavimentação dos bulevares.

Nesse poema, o eu-lírico critica a confiança em uma arte sacralizada e por isso a perda do halo é a perda da crença de uma arte transcendental e representa a dessacralização da arte. Não é à toa que o halo cai justamente no centro do tráfego moderno e no lodaçal, pois Baudelaire reconhece que a poesia pode nascer na

degradação, mas a ironia está em que, caindo na *fange*, o halo do poeta não está perdido por inteiro, pois,

desde que a imagem mantenha alguma força e sentido – que é o caso, no poema de Baudelaire –, o velho cosmo hierárquico estará de alguma forma presente no mundo moderno. Todavia presente de modo precário. O sentido do macadame é radicalmente destrutivo, quer em relação ao *lodaçal*, quer em relação ao *halo*: ele pavimenta por igual o elevado e o baixo (BERMAN, 2007, p. 192).

O moderno e o antimoderno estão no mesmo patamar, mas há uma diferença que afasta os dois: enquanto o primeiro sente-se perfeitamente bem nesse espaço, o segundo esforça-se para sair, em uma tentativa de fuga. Porém, no tráfego os dois assemelham-se, ambos estão prestes a perder o halo a qualquer momento, mesmo de forma forçada, em favor de sua sobrevivência.

O eu-lírico baudelairiano aceita a perda do halo pela sobrevivência na luta no meio da cidade do século XIX: *Considerarei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter esfaqueado todos os meus ossos*. Mas mesmo assim, ele consegue transformar o *baixo* em *elevado*, pois o poeta e o artista modernos agem como heróis de seu tempo, uma vez que eles são, agora, forçados a cantar as modificações da metrópole e retirar destas a beleza poética. Assim, os elementos materiais apreendidos na modernidade são os componentes utilizados na construção de uma poética da cidade. Esta é o tema principal da poesia moderna, pois nas ruas é possível encontrar

seu poder de gerar formas de “*show* de aparências”, modelos brilhantes, espetáculos glamorosos, tão deslumbrantes que chegam até a cegar os indivíduos mais perspicazes para a premência da sua própria e sombria vida interior (BERMAN, 2007, p. 167).

A cidade apresentada pelo poeta não é a cidade enquanto simples paisagem estática, mas antes seus jogos de aparências, seus indivíduos, suas relações, seus novos valores e a vida presente. Porém, isso não quer dizer que Baudelaire nega a história do passado e a tradição, pois, ao invés de vê-lo como um modelo a ser seguido pelo presente, o crítico refere-se à tradição e ao passado como uma maneira de seguir a história da modernidade, uma vez que olhar o passado

é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1996, p. 7).

Ao se remeter à modernidade Baudelaire sempre a justapõe ao conceito de Antiguidade. Porém quando o crítico coloca esta no mesmo patamar que aquela, ele não iguala as duas épocas. A justaposição ora citada entre as duas épocas é proposta pelo poeta para não perder de vista as peculiaridades de cada período, uma vez que cada um deles apresenta-se ao seu modo e à sua maneira.

O passado tem um valor histórico, uma aparência e um sentimento de sua época. No ensaio já citado, o poeta assegura que a modernidade não deve ser buscada ao modelo do passado. No entanto, é preciso reconhecer esse valor não como uma tentativa de reproduzi-lo, mas de poder extrair o eterno do transitório, ou seja, de retirar a poeticidade e a beleza que está presente na fugacidade e no efêmero.

A relação entre a Antiguidade e a modernidade baudelairiana limita-se à construção artística, pois a inspiração e a substância da criação artística seriam objetos da modernidade. É como se existisse uma forma antiga ou um método para ser seguido, porém ele deve ser preenchido com as características atribuídas ao momento presente. Assim, a

(...) construção de versos é comparável ao plano de uma grande cidade, em que as pessoas podem movimentar-se despercebidas, escondidas por blocos de edifícios, portões ou pátios. Neste plano, as palavras têm os seus lugares indicados com precisão, como os conspiradores antes de uma revolução. Baudelaire conspira com a própria língua. Calcula seus efeitos a cada passo. Foram precisamente aqueles que melhor o conheciam que se ressentiram do fato de ele sempre ter evitado se descobrir em face do leitor (BENJAMIN, 2000, p. 30).

Desse modo, a modernidade também apresenta sua importância de acordo com os seus valores, sua estética e a moral de sua época, mas, ao mesmo tempo, ela necessita manter um ponto de apoio com a antiguidade. Baudelaire parece pôr à prova o próprio conceito de modernidade quando explicita: “para que toda

Modernidade seja digna de tornar-se Antigüidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Seria, nesse sentido, observar a *beleza misteriosa* que reveste o presente e retirar deste o que ele tem de eterno, essa *beleza abstrata* que está de acordo com a moral de cada época, cada período, não totalmente expressa, mas que está velada em sua própria constituição. Assim a modernidade se constitui

por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana (BAUDELAIRE, 1996, p. 9-10).

Essa dualidade encontrada na beleza da arte mostra que tanto o passado como o presente se mantém nessa relação dual de eternidade e fugacidade constantes, pois o que existe é “uma beleza que decorre da necessidade de estar pronto para morrer a cada minuto” (BAUDELAIRE, 1996, p. 44).

A concepção de modernidade postulada por Baudelaire é também uma definição abstrata: “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Baudelaire propõe um modelo de poesia moderna que, mesmo expressando o presente, o efêmero, seja possível de tornar-se clássica. Por isso a modernidade tem que manter um diálogo com a tradição. Porém este diálogo não se estabelece como simples cópia de um modelo do passado, pois é na ruptura de um paradigma ora postulado que o diálogo deve ser estabelecido.

Discutimos de forma mais clara essa relação entre tradição/modernidade no nosso segundo capítulo teórico, em que tentamos apresentar melhor como, através da ruptura de modelos passadistas, a modernidade consegue, ao mesmo tempo, negar a tradição e firmar-se, posteriormente, como uma tradição.

## 1.2– A paisagem da lírica moderna

A cidade moderna e a multidão transeunte são o tema central da lírica na modernidade. A poesia urbana, simultaneamente, mostra o homem e é a própria *flânerie* trafegando no turbilhão da multidão, forçados a explorar a metrópole em transformação em busca de sobrevivência. Tanto o homem como a poesia necessitam adaptar-se ao novo modo de circular em meio ao caos da cidade não só com o movimento físico, mas também com a sensibilidade para tentar apreender o poético no meio da paisagem em transformação.

A lírica moderna nasce juntamente com as mudanças surgidas na segunda metade do século XIX, pois os resquícios deixados pela primeira fase da Revolução Industrial no séc. XVIII acarretam uma série de mudanças no mundo e no convívio em sociedade no século seguinte. Destacamos aqui as mudanças ocorridas nas ruas de Paris por ser, na época, a cidade berço cultural da Europa em cuja fonte vários países, inclusive o Brasil, beberam. Além disso, também, por ter sido nas ruas parisienses onde Baudelaire – o poeta que primeiro apreende os elementos materiais da vida moderna – consegue expressar o sentido da modernidade em sua lírica.

Nessa época Paris estava sendo reconstruída sob a autoridade imperial de Napoleão III e o mandato do prefeito de Georges Eugene Haussmann; a velha cidade medieval se revestia de uma nova roupagem com as construções dos boulevares – uma inovação do século XIX – no seu centro urbano. De acordo com Berman, era um empreendimento enorme, mas por trás dessa obra gigantesca estava a destruição de milhares de habitações miseráveis que dariam espaço para as novas instalações.

Toda essa iniciativa fazia, segundo Berman (2007) parte de um planejamento urbano, no qual estavam previstos além dos boulevares, a edificação de redes de esgotos e de abastecimento de água, pontes, dentre outros monumentos culturais que passariam a ser vistos como símbolos da nova vida parisiense. Foi nesse ambiente que Baudelaire deparou-se com o nascimento de uma *nova* cidade. No momento em que esta nascia, brotava também a sua poesia urbana, por isso ele

pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade

simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos (BERMAN, 2007, p. 177).

Baudelaire expressou, através de sua lírica, a capacidade de ver na multidão da grande cidade – Paris – o contraste entre o progresso da metrópole e a decadência humana e, ao mesmo tempo, sentir-se arrebatado por ela. Assim, a lírica moderna e a poesia baudelairiana nascem na civilização industrial, reprimida pela técnica e no meio da massa amorfa.

A poesia baudelairiana fecunda do olhar à decadência; é a flor que brota no deserto da metrópole, expressa em sua obra *Les Fleurs du Mal* (*As Flores do Mal*) (1857), poética com a mais rigorosa estrutura da lírica européia, como bem enfatiza Friedrich, composto por cinco grupos de poemas distribuídos ao longo do livro e um poema introdutório ao leitor:

o primeiro grupo, “Spleen et idéal”, oferece o contraste entre vôo e queda. O grupo seguinte, “Tableaux parisiens” mostra a tentativa de evasão no mundo externo de uma metrópole; o terceiro, “Le Vin”, a evasão tentada no paraíso da arte. Também esta não traz tranquilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o conteúdo do quarto grupo, que leva o mesmo título de toda a obra (*Les Fleurs du Mal*). A dedução de tudo isto é a escarnekedora revolta, resta encontrar a tranquilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, “La Mort”. Todavia, o plano arquitetônico manifesta-se também no âmbito dos grupos isolados, como uma espécie de seqüência dialética das poesias (FRIEDRICH, 1991, p. 40).

*As Flores do mal* são produto do trabalho artístico, em que o feio torna-se belo; a dor e o ódio ritmizados, tranquilizam o espírito, como também são produto de uma reflexão poética, sintoma que a modernidade edificou; do processo poético cujos elementos sonoros e rítmicos combinam-se como fórmulas mágicas para compor o significado, pois “os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado” (FRIEDRICH, 1994, p. 51).

No conteúdo “elas oferecem desespero, paralisia, vôo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (FRIEDRICH, 1991, p. 39). Em *As Flores do Mal* observamos como essas características nos são transmitidas através do olhar e da amargura de um homem solitário, doente e angustiado que perambula



nas ruas parisienses e sente em si a angústia alheia em meio aos sintomas da sociedade moderna.

Quase todas as poesias de *As Flores do Mal* se desabrocham a partir do eu de um sujeito que se curva sobre si mesmo para poder, a partir dessa maneira, olhar o outro. Esse é um eu

voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão (FRIEDRICH, 1991, p. 37).

Ao se olhar na multidão, o eu-lírico vê-se no outro; ou seja, o seu sofrimento e sua angústia são também a de outros. Por isso, em toda a obra o eu-lírico se apresenta como um *flâneur*, um espectador que, simultaneamente, ao ser atraído afasta-se da multidão, uma vez que esta encanta e apavora. Porém, não importa para o *flâneur* a descrição das pessoas, estas são uma espécie de refúgio pelo qual o eu-lírico podia sondar o quão era profundo o seu próprio fracasso e, ainda,

é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 1996, p. 19-20).

O *flâneur* é o homem do mundo, que não se restringe a um único tempo e espaço, nem muito menos um homem que olha para um lugar restrito; ao contrário, ele é alguém que tudo vê, que tenta compreender e contempla a multidão, assim como olha o mundo em toda a sua complexidade. Contudo, ele não é um mero observador – o *badaud* – que se deixa absorver pelo exterior, esquecendo-se de si mesmo e chegando a confundir-se com a multidão. Ao contrário, o *flâneur* preserva

a sua individualidade e isola-se, mas, num isolamento aparentemente insensível, pois apesar disso, ele não consegue desviar seu olhar dos problemas e da realidade social.

O *flâneur* é, ainda, um homem que, simultaneamente, olha e é olhado; é suspeito e por outro lado é totalmente insondável, escondido. Por esse motivo, a rua pode representar tanto o seu lado individual quanto o lado universal, pois “para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o” (BENJAMIN, 1989, p. 186).

Observaremos com mais detalhe como procede essa relação dialética entre a rua como espaço, simultaneamente, local e universal quando analisamos, em nosso terceiro capítulo, a elaboração poética do poema “Rua (Trairi)”, universo poético que se constrói na confluência entre o localismo e cosmopolitismo. Esta relação também é discutida no capítulo teórico seguinte, no momento em que trazemos as discussões de Candido (1989) na tentativa de analisar como a dialética entre o local e o universal se faz na produção literária. Assim, analisamos, ainda, no poema “Rua (Trairi)” como a paisagem da rua pode transformar-se num grande interior, mas também o quanto a rua pode abrir-se a tal ponto que se percebe a presença de todos.

Considera-se que em “Baudelaire, a poética da cidade e da rua nunca foram estímulos para lançar a sonda do pensamento à profundidade do mundo” (BENJAMIN, 1989, p. 57), pois o eu baudelairiano é um eu despersonalizado, e não sofre sozinho as consequências da época, uma vez que o seu sofrimento é também dos outros. O eu de Baudelaire não é só vítima desse contexto, é, além disso, o próprio indicador dessas condições e a partir de si mesmo pode sentir e carregar o fardo da modernidade: *Paris mudou! Porém, minha nostalgia/ É sempre igual;/ torrões, andaimes, lajedos,/ Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,/ Minhas lembranças são mais pesadas que rochedos* (BAUDELAIRE, 2004, p.100).

Nesses versos percebemos a angústia do eu-lírico diante das mudanças pelas quais passa Paris, a impossibilidade de fuga do real e de nada poder fazer; mas apenas recolher-se ao vazio. Paris transforma-se: *Morto é o velho Paris (a forma da cidade/ muda bem mais que o coração de uma infiel)*, mas há a desolação pelo que foi: *Rápido fecundou minha fértil saudade* e a desesperança pelo que

surgirá: *os fustes aos montões, as cornijas rasgadas,/ os muros de um verniz verde, as ervas opacas* (BAUDELAIRE, 2004, p. 99).

Essa matéria é apreendida poeticamente, apresentando-se em imagens dissonantes, pois “a arte moderna deve recriar, para si, as prodigiosas transformações de matéria e energia que a ciência e a tecnologia modernas – físicas, óptica, química, engenharia – haviam promovido” (BERMAN, 2007, p. 174).

As imagens da vida moderna são pintadas com o contraste dos elementos que são encontrados nas ruas entre a luz artificial das lâmpadas a gás e a luz natural do crepúsculo do céu. São esses elementos contrastantes que dão forma à poesia e geram o caráter dissonante em sua construção, pois a beleza da lírica moderna não está, especificamente, na escolha vocabular, mas na forma como as palavras são utilizadas. As palavras assemelham-se aos elementos materiais em que são apreendidas do cotidiano e transformadas em componentes poéticos.

O poetar moderno baudelairiano é ornado pela estética do feio, que pela lei do absurdo desperta o encanto do feio, em oposição aos ideais românticos de beleza. É importante ressaltar que as grandes rupturas na tradição literária ocidental começam, basicamente, no Romantismo. Citamos aqui Victor Hugo que já unia o grotesco e o sublime. Assim, a lírica moderna pode ser considerada uma nova e grande ruptura. Esta, no poetar moderno não está no objeto mostrado, mas na forma como ele é apresentado, como o mais banal pode adquirir uma deformação, uma anormalidade bizarra, em que o homem se vê obrigado a expressar o sofrimento através do riso.

Segundo Friedrich, a beleza só se configura na lírica de Baudelaire no aspecto formal e na vibração da linguagem, num firme trabalho poético com a razão e como uma construção arquitetônica operada com os componentes externos. Porém, isso não quer dizer que os elementos ligados ao coração não possam

comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua (FRIEDRICH, 1991, p. 39).

O trabalho poético é um trabalho do intelecto aliado à fantasia por ser uma necessidade humana de sentir, porque o sentir da fantasia liberta e faz criar asas; é uma fantasia clarividente e inteligente, enquanto o sentir do coração aprisiona,

oprime, torna obscuro o olhar. Portanto, por mais que Baudelaire parta de si mesmo para se voltar ao outro e ao meio em que vive, ele o faz com extrema concentração e filamento temáticos, para que seus poemas não despontem como uma mera alusão do sentimentalismo nostálgico, pois, no mundo moderno, a ternura lírica apresenta-se de outra maneira.

Baudelaire, segundo o termo de Friedrich, despersonaliza-se e, simultaneamente, despersonaliza a lírica moderna, pois para o poeta a poesia moderna se isenta do lirismo piegas, da união entre poesia e pessoa empírica pregada pelos românticos. Essa maneira de poetar revela-se, desse modo, pela necessidade da lírica se acomodar e encontrar um lugar diante de uma nova sociedade sobrepujada pelo tecnicismo e pela produção em massa.

Nessa relação, o poetar baudelairiano resulta da consciência de que poesia, assim como qualquer outro trabalho artístico, é um processo de elaboração da criatividade associado ao destino de uma dada época. Por isso, a sociedade moderna aspira uma poesia que é plantada em meio ao caos da cidade moderna, que encontra na miséria, no horrendo os elementos para alimentar a sua produção e, depois, renasce na mesma paisagem em que fora plantada.

A paisagem da lírica moderna mostra que a poesia floresce quando o poeta abdica do halo que ronda a sua cabeça, deixando cair a concepção de pureza artística no trato com o texto poético.

### 1.3 – A estrutura da lírica moderna

Para discutir acerca da estrutura da lírica moderna é necessário pensar no conceito que a palavra *estrutura* nos leva, em um primeiro momento, a designar. Ao remetermo-nos ao sentido primeiro que o termo estrutura nos instiga a pensar, levamos em consideração somente o seu conceito enquanto construção, no sentido de disposição formal, esquelética de um determinado elemento.

O mesmo pensamento é compreendido quando falamos em estrutura textual e ainda quando nos reportarmos ao poema. Porém, conceituar estrutura nessa concepção é restringir o seu conceito apenas enquanto materialidade concreta, forma fixa, rígida e como um mero artifício que dará formato a um produto final.

Então o que seria a estrutura, afinal? É a estrutura uma forma em que o conteúdo é apresentado? Ou o conteúdo é definido perante a estrutura? Tomando como apoio o discurso poético, seria o poema uma forma literária e a poesia o seu conteúdo? E quando pretendemos discorrer sobre a estrutura da lírica moderna, o que nos proporemos a abordar?

Para refletir e tentarmos chegar a uma alguma alusão acerca dessas indagações tomaremos como âncora o discurso do poeta Octavio Paz em sua obra *O arco e a lira* (1982), que nos ajudará a compreender melhor essas questões.

Na concepção de Paz, não há dicotomia entre a forma e o conteúdo de qualquer criação artística, seja esta um poema, um quadro, uma escultura ou ainda uma canção. Assim, o conteúdo se ergue na criação e a poesia se ergue no poema, temos de deixar de “concebê-lo como uma forma capaz de se encher em qualquer conteúdo” (PAZ, 1982, p. 17).

A estrutura não é uma fôrma à espera de uma substância para ser preenchida, nem o conteúdo é um componente isolado dos elementos de sua construção, que cabe em qualquer formato, pois no pensamento de Paz (idem) os elementos de uma obra são apreendidos juntamente no momento da criação. Por isso, o poema não pode ser apresentado como uma estrutura enquanto forma literária, mas no encontro entre o criador, a matéria literária e a produção.

Na ocasião da criação é que o criador une forma e substância numa só matéria e edifica a sua obra. A forma, por sua vez não é um elemento estático na criação literária, mas é, antes de tudo, uma maneira de elaboração do conteúdo; ou seja, é uma maneira de fazer funcionar o trabalho criador. Pensemos o trabalho poético nessa perspectiva e observaremos como a criação vai sendo construída através da escolha das palavras, do momento de utilizá-las no papel e da maneira de colocá-las. Assim, o poema vai erguendo-se e à medida que os elementos vão sendo postos, uma forma vai delineando-se.

A estrutura não é uma forma acabada, nem muito menos o conteúdo é um material pronto para ser usado a qualquer momento, pois, no pensamento de Paz, ambos nascem, crescem e morrem juntos no instante da criação. Por isso, podemos dizer que a estrutura não se define em um conceito pronto, pois ela vai sendo definida no ato da invenção.

Partindo desse princípio, cada criação artística se torna única perante as outras, pois cada uma apresenta em sua composição um trabalho diferente. Mesmo sendo do mesmo criador, ela é arquitetada num momento em que não se repete. A estrutura é moldada desde sua tessitura, na ocasião da composição e faz parte do funcionamento do discurso. Assim, ao apresentarmos a estrutura da lírica moderna estaremos compreendendo o momento da criação enquanto trabalho poético que vai sendo edificado com as forças contraditórias de seu tempo e a experiência de uma labuta constante com as palavras.

É a estrutura que garante essa sustentação, no sentido de funcionamento dos elementos que movimentam as partes e que as compõem. Por isso o que rege e condiciona a lírica moderna é o modo como funciona a sua elaboração.

A lírica moderna vai edificando-se em seu espaço na experiência da modernidade. Essa frase norteia toda a discussão aqui suscitada sobre a lírica e sua constituição no ambiente da Modernidade, pois pensar na poesia moderna sem fazer alusão ao terreno em que esta se assenta é não compreender que a produção poética mantém relações com ambiente social.

Porém, por outro lado, é necessário refletirmos que a poesia moderna também mantém diálogo com o meio externo, pois estes são transfigurados em materiais poéticos utilizados em sua construção. Assim, a lírica moderna, como qualquer obra de arte, não deve ser reconhecida como um simples produto de uma época, uma vez que ela apreende o social não como forma de expressão, mas como componente intrínseco para o seu funcionamento, criando novas maneiras de se comunicar.

Seguiremos o pensamento de Hugo Friedrich ao tratar da poesia do século XX, levando em consideração o criador primeiro – o poeta Charles Baudelaire – dessa experiência em gerar a lírica perturbadora, que “fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente” (FRIEDRICH, 1991, p.15).

A força produtiva do fazer poético moderno nasce da necessidade urgente que a lírica tem de se mostrar presente numa sociedade cada vez mais sufocada pela técnica, por isso, a lírica moderna se reveste de uma nova roupagem, assim também como o mundo moderno e se comunica de outra maneira. O papel primeiro da linguagem da lírica moderna não é ser logo compreendida, ou seja, não há o

entendimento imediato de seus componentes e de sua composição, pois cria uma maneira diferente de dizer dentro da linguagem comum e mantém sua força de produtividade por fazer parte desse campo enigmático e obscuro de elaboração, que, simultaneamente, causam estranheza e fascinação.

A “junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à sensibilidade. A tensão dissonante é um objeto das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). Assim, a dissonância passa a ser parte do estilo das artes modernas, pois a fascinação perante a incompreensão faz parte de um trabalho de apreensão e utilização das palavras que anseiam a revelar a si próprias enquanto arte, e ainda que conseguem expressar fascinação num mundo em que o lirismo romântico não mais se sustentava.

A dissonância torna-se autônoma na medida em que deixa de ser apenas uma característica, ou seja, ela passa a fazer parte da própria constituição da criação artística e se converte em um objeto que está inserido na composição das artes, em especial da lírica. Por isso podemos dizer, nesse sentido, que a dissonância não é somente um elemento da construção da lírica, mas se configura como a própria lírica porque se ergue nesse campo de tensões.

Dentro desse campo de funcionamento a lírica transgride a concepção de comunicação enquanto compreensão e se instaura uma tensão no código linguístico. Paraphraseando Friedrich (1991), a obscuridade fascina o leitor na medida em que o desconcerta; por isso, a comunicação, ao invés de se fazer presente por meio da apreensão do significado em seu sentido comum e usual, faz-se justamente através do conflito entre o incompreendido e a satisfação da inquietação.

Nessa capacidade de se comunicar em presença da incompreensão, a obscuridade é proposital e ela não se revela na palavra em si mesma, mas no modo como ela se apresenta e desconserta o discurso, pois o que rege a obscuridade é

a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Desse modo, por mais usual que seja a palavra, ela é deformada e torna-se obscura e inquietante, desprendendo-se da ordem do significado comum. A dissonância, nesse sentido, não está no conteúdo do que é dito, mas no seu funcionamento, como o dito se torna fascinador e inquietante. Porém, ela não é sinônima de desordem nem a propaga, é antes de tudo uma tensão interna em sua forma de se configurar entre a simplicidade da exposição e a complexidade de como se expressa.

O conteúdo mais corriqueiro é apresentado de maneira imprecisa, distanciando-se cada vez mais de seu sentido usual. Essas características se configuram como uma tendência da lírica moderna em que mesmo usando a realidade como elemento constituinte, ela quer ser reconhecida como mera expressão de uma época. Assim,

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtrai as distinções – repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua (FRIEDRICH, 1991, p. 16-17).

As imagens carregadas de conteúdos, que antes se contrapõem do que se combinam, geram tensão e uma dramaticidade no próprio ato de criação poética, adquirindo um caráter de experimentação, criando significados inusitados que não pretendem ser medidos com base na realidade. Esta é apenas um ponto de partida pelo qual as palavras saem de seu ambiente, desprendendo-se de suas amarras sociais e tornam-se o próprio lugar onde as distinções fazem a sua realidade. Do mesmo modo, os elementos da realidade transformam-se em materiais poéticos, resultados do sentir e do observar que fazem parte da composição lírica.

A realidade na composição da lírica moderna parte da intersecção entre o sentir, o observar e o transformar. A lírica moderna e sua composição são



essencialmente transformadoras, tanto no processo de construção, no trabalho com linguagem como no próprio sentir do artista.

O sentir, na composição moderna da lírica, afasta-se do sentimento do eu pessoal do criador e da experiência vivida particular, pois é mais propriamente um sentir como um elemento que participa da operação e construção da língua, sendo um ato universal. Assim, sentir é mais uma experimentação do artista face ao processo de criação do que apenas uma intimidade comunicativa, por isso ele não tem significado em si mesmo, na subjetividade pura, mas na relação com o outro, com a sociedade e com o mundo. Trata-se, no mesmo pensamento de Friedrich (1991), de uma subjetividade polifônica.

Observamos que essa maneira de poetar moderno, assim como o processo criador das artes em geral, torna-se autônomo diante da realidade e se mantém adversa da concepção romântica de que a lírica é expressão do estado de ânimo de um eu-lírico frente a uma realidade que se configura tal qual em sua criação poética. A lírica moderna cria suas leis de poetar e por isso, o conteúdo da poesia moderna está na dramaticidade das relações entre forças internas e externas que se contrapõem na elaboração poética.

Nessas condições, a poesia moderna volta-se para si mesma a partir da elaboração de seus processos experimentais. “A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado. Ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). Ela não quer mais ser medida em face de uma realidade, uma vez que cria a sua própria realidade e a sua forma de comunicação, chegando a desorganizar o discurso poético.

Assim, a lírica moderna vai se configurando como uma criação artística em que a expressão de sentimentos, a experiência com a realidade e as relações com a sociedade são materiais poéticos usados como elementos na construção do poema. Por isso, podemos dizer que a poesia usa uma linguagem apreendida através da experiência com o mundo não numa tentativa de referenciá-lo, mas que reflete sobre o próprio processo criador.

Essa característica é apresentada, também, na construção lírica moderna de Zila Mamede discutida com mais intensidade no nosso terceiro capítulo, em que

analisamos como os versos mamedianos, muitas vezes, se constroem na relação entre a simplicidade do exposto com palavras do cotidiano e a complexidade como as palavras são organizadas no arranjo poético. Podemos dizer, assim, que a lírica mamediana é também uma poética dissonante.

## **CAPÍTULO II**

# **TRADIÇÃO E MODERNIDADE: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA**

## 2 – TRADIÇÃO E MODERNIDADE: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA

### 2.1 – A tradição e a modernidade – tradição da ruptura

*Se não fossem esses tios literários, que mal ou bem nos transmitem o fio de uma tradição que vem de longe, não haveria literatura.*

Carlos Drummond de Andrade

A palavra tradição vem do latim *traditio*, que quer dizer transmissão. Por isso, discutir tradição dentro do contexto literário é tomar uma postura consciente de que tradição é a necessidade de troca de experiências e esta pode se dar através da afirmação ou negação de uma tradição.

Primeiro é necessário ter consciência de que há muitas tradições: tradição de um povo, de um grupo, de uma região, de uma religião, tradições como conjunto de crenças, de costumes. Assim, não existe uma só tradição, “não há uma só tradição em nenhum lugar. Em toda parte há muitas tradições” (CARPEAUX, 1999, p. 200).

Nessa perspectiva, ao trazermos a tradição como ponto de discussão, temos a necessidade de manter o diálogo com a modernidade pelo fato de não concebermos a tradição como algo estático, que não se modifica ao longo do tempo. Se pensássemos a tradição enquanto conhecimento cristalizado, deixaríamos de reconhecer o constante diálogo entre formas antigas e novas.

Não podemos negar que as mudanças trazidas pela modernidade provocaram transformações em todos os âmbitos da sociedade, seja nas artes, na cultura, na literatura, nos modelos de produção e negar esse processo é recusar o ciclo do tempo e da história. Por isso, querer manter que as experiências de uma tradição permaneçam inalteráveis e que não mantenham nenhuma relação com outras tradições é tomar uma atitude acrítica em relação ao passado.

Nenhuma tradição é contra-revolucionária, pois “a tradição e a contra-revolução não são a mesma coisa” (CARPEAUX, 1999, p. 200). Todas as tradições trazem em si ideias revolucionárias, uma vez que elas dependem de um ciclo

contínuo de ruptura com seu tempo, com outras tradições. A cada geração ou época as tradições podem ser guinadas e vistas através de seus avessos, de trás para diante.

Ao refletirmos acerca da tradição e da modernidade, buscaremos apreender os dois termos como independentes um do outro, percebendo como ambos se combinam e passam a existir pela relação intrínseca de justaposição. Porém, apropriar-nos-emos deles de maneira analógica, ou seja, buscaremos indicar como entre tradição e modernidade há pontos de semelhanças, ao contrário do que se pensa ser algo distante.

As palavras tradição e modernidade soam como antíteses, pelo menos em um primeiro contato despretenso dos termos, pois ao referirmo-nos a uma tradição levamos em conta tudo o que se transmite de uma geração a outra como uma espécie de continuidade de exemplos, modelos a serem seguidos.

Assim, a tradição pode ser entendida como um paradigma já posto e que não muda ao longo do tempo. A modernidade, ao contrário do que se pensa sobre a tradição, pode designar tudo o que é novo e rejeita o passado. De certa maneira, são conceitos já postulados, mas que não se restringem a apenas essas informações.

Por isso, é indispensável, ao tomar como ponto de partida o estudo da tradição e da modernidade e de suas possíveis relações, considerar a existência de diversos conceitos de tradição e modernidade que circundam a crítica e que não deixam de estar inseridos numa visão crítico-teórica que os sujeitos tomam de acordo com a concepção que influencia a sua posição.

O nosso olhar sobre a modernidade segue o pensamento baudelairiano, em que o termo modernidade não pode ser definido fora de seu tempo, pois não se constitui, assim, em um conceito fechado, mas que só é possível ser apreendido no momento de sua presença. Essa é a concepção do poeta francês Baudelaire, de que o moderno se define no transitório, no fugidio, justamente pelo fato de que a passagem do tempo aniquila o novo, tornando-o logo velho. Desse modo, os modelos da arte e da literatura da modernidade podem ser assemelhados à moda, pois estão fadados a se autoaniquilarem e se tornarem modelos ultrapassados no sentido de que a beleza de ambas está justamente no seu caráter efêmero.

Tomamos como ponto de partida a concepção de modernidade sobre a qual Baudelaire teoriza e adotamos o conceito de tradição e de modernidade do poeta e crítico mexicano Octávio Paz, que comunga em certos aspectos com a visão de modernidade de outros pensadores, dos quais compartilharemos ao longo de nosso caminho, dentre eles Charles Baudelaire e Walter Benjamin.

Na obra *Os filhos do barro* (1985), o poeta e crítico mexicano Octávio Paz discute o tema tradição moderna na poesia, apresentando o moderno numa incessante ruptura com o passado, instaurando dessa forma a tradição da ruptura. Não seria dizer, assim, que o moderno é uma tradição, mas que ele funda uma tradição à medida que nega o passado e nega a si próprio numa autocrítica consciente. Por isso não cabe, aqui, afirmar que o moderno é apenas sinônimo de novo, mas é também negação, afirmação, pluralidade, heresia e revolução.

A tradição, por sua vez, para Paz não é sinônimo de cristalização de valores, no sentido de tradicionalismo e conservadorismo, que procura manter modelos já fixados, mas uma tradição viva, que não imita nem pretende continuar, senão romper com toda a relação com o passado:

Tradição não é continuidade e sim ruptura e daí que não seja inexato chamar à tradição moderna: tradição da ruptura. A Revolução Francesa continua sendo nosso modelo: a história é mudança violenta e essa mudança se chama progresso. Não sei se estas idéias seriam aplicáveis à arte. Podemos pensar que é melhor conduzir um automóvel que montar a cavalo, mas não vejo como se poderia dizer que a escultura egípcia é inferior à Henry Moore ou que Kafka é superior a Cervantes. [...] Na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura. Nos três casos a tradição vivia como uma relação, polêmica ou não, entre o antigo e o moderno: o diálogo das gerações não se rompia (PAZ, 2009, p. 134).

Nesse sentido, o conceito de tradição postulado pelo crítico não está na ideia de continuidade, no sentido de seguir os mesmos modelos dos artistas da antiguidade numa espécie de prolongamento ou permanência destes, mas em manter um diálogo com aqueles. Acreditar numa tradição é, simultaneamente, não negar o moderno, é crer que toda tradição traz em si o signo de ruptura. Assim, a continuidade da tradição não se dá na oposição do antigo com o novo, porém é um novo que traz o tradicional em sua tessitura.

Segundo a concepção de Paz é necessário romper com uma tradição para que venha se instaurar a modernidade e também para que uma tradição mantenha sempre seu diálogo com o moderno. Por isso, não é possível dizer que há a continuidade de uma tradição. Tradição não é continuidade, é antes uma constante ruptura.

É dentro dessa constante ruptura que se pode instaurar uma tradição, que por sua vez está em um processo de construção incessante: nos mesmos moldes, reconhece-se e se afirma uma modernidade.

A modernidade manifesta-se dentro da constante ruptura com a tradição e por isso podemos concebê-la, diante dessa instabilidade, inserida num conceito denominado por Paz (1984) de *tradição da ruptura*. Entender a modernidade como tradição da ruptura é dizer que o moderno se afirma na transitoriedade e na constância de rupturas e, nessas condições, é possível pensar na existência de uma tradição moderna. Nesse aspecto, a modernidade apresenta-se como uma manifestação momentânea, que por sua vez tornar-se-á uma nova tradição.

Afirmar que a continuidade da tradição na modernidade se apresenta pela oposição e não pela imitação, é dizer que o moderno não é uma tentativa de prolongamento ou permanência do antigo, pois

Se a imitação se torna simples repetições, o diálogo cessa e a tradição se petrifica; e do mesmo modo, se a modernidade não faz a crítica de si mesma, se não se postula como ruptura e só é uma prolongação do “moderno”, a tradição se imobiliza. Isto é o que sucede com a grande parte da chamada “vanguarda”. A razão é clara: a ideia de modernidade começa a perder sua vitalidade. Perde-a porque já não é uma crítica e sim uma convenção aceita e codificada (PAZ, 2009, p. 134).

Se a modernidade rompe com a ideia de imitação dos antigos, rompe também com a concepção de reaver um tempo primordial, original e de um retorno ao passado. O tempo da modernidade não é um tempo cíclico, em que há regularidades e repetições de mudanças, pois as mudanças no tempo moderno são bruscas e definitivas, há sempre a ruptura do tempo cíclico para dar passagem ao tempo retilíneo, em que o passado não volta e cada instante é único e não se repete.

É relevante, nesse caso, ressaltar que o sentido de retilíneo está aqui indicado numa visão sincrônica, não linear no sentido de simples sucessão de fatos, acontecimentos, mas pela combinação aleatória de linguagens, tempo e espaços.

O tempo moderno prima pelo futuro numa contínua mudança sem retorno. Um tempo que não tem passado, nem presente e se propaga apenas para o futuro em sua infinitude. Isso tudo pela necessidade de se manter autossuficiente e pelo desejo de se autoafirmar diante do antigo, numa busca infinda pela consolidação do novo.

A modernidade nasce na e da revolução, ela é revolucionária por natureza, anseia nutrir-se pelo novo, rebela-se contra a imitação e rompe com as antigas formas. A arte moderna é crítica por excelência e opõe-se a si própria como modelo indispensável para a instauração do novo. Paraphrasing Paz (2009), podemos dizer que a distinção entre a arte moderna e outros movimentos é o seu papel de crítica, ou seja, se a modernidade deixa de fazer crítica, perde seu caráter de ruptura e de vitalidade, torna-se uma convenção.

Assim, segundo o crítico Paz, foi o que sucedeu com muitos movimentos vanguardistas que não conseguiram se sustentar enquanto crítica e aderiram ao projeto de progresso da sociedade industrial. Paz enfatiza, ainda, que a arte vai ao encontro dos moldes de produção e dos modos de consumo da sociedade capitalista, em que tudo vira sinônimo de mercadoria. Dessa maneira, valor artístico dar lugar ao valor mercadológico.

Nesse contexto, o que vai designar a tradição moderna é a constante sucessão de rupturas como forma de estar sempre se opondo à tradição, numa relação dialética. Uma tradição somente consegue se firmar porque há uma modernidade que rompe os padrões postos, atribuindo-lhes o arquétipo de tradição. Quanto à modernidade, esta também só se afirma porque há uma tradição com a qual ela venha romper, assegurando também o seu estatuto de moderno.

Nessa reciprocidade da tradição/modernidade, pensamos ainda não numa inversão de papéis, mas numa relação de contradição que existe no seio de cada uma, no sentido de afirmação/negação contínua. Os conceitos da tradição/modernidade afirmam-se e negam-se mutuamente, uma vez que é necessário haver sempre a negação de uma herança para se instaurar uma



modernidade. Esta, por sua vez, precisa ter conhecimento da herança para poder negá-la. Assim, quando há a negação e a ruptura do passado, é possível reconhecer neste as marcas de uma tradição, caso contrário se estará correndo o risco de ouvir e gritar o vazio, perdendo-se em si mesma, pois:

Não digo que os jovens devam continuar, repetir ou imitar seus predecessores; digo que toda negação, se não é um grito vazio contra o vazio, implica uma relação polêmica com aquilo que se nega. Não me preocupa a rebelião contra a tradição: inquieta-me a *ausência* de tradição. É um signo de alienação e mais do que isso: ao privar-se de sua tradição os acólitos se automutilam... Mas tudo isto não é, talvez, mais do que um resíduo do passado, os últimos estremecimentos da 'modernidade' agonizante. Outro tempo amanhece: outra arte (PAZ, 2009, p. 141).

Assim, a arte moderna necessita afirmar-se diante de uma tradição, ou seja, é indispensável afirmar que existe uma tradição e conhecê-la para negá-la. Se a afirmação se dá pelo conhecimento de uma herança, a negação se dá pela ruptura do que afirma a herança. Por isso, toda negação vive em função da afirmação e esta existe em função daquela.

Nessas circunstâncias, tradição e modernidade vão se definindo por essa ação mútua de negação/afirmação. A modernidade vai se definindo à medida que conhece e comunga com uma herança literária e, simultaneamente, subverte com os padrões vigentes para também poder se firmar enquanto tradição, estando sempre à espera de outros modelos que venham a lhe negar futuramente.

Observa-se, desse modo, que a sucessão entre tradição e modernidade é um movimento contínuo, pois toda modernidade firmará uma tradição e esta será rompida por novos modelos. No paradoxo negação/afirmação, a tradição moderna volta contra si mesma para se manter sempre nova.

Para melhor pensar e ou tentar definir um conceito que não venha a dicotomizar tradição e modernidade, tomamos a imagem do pêndulo de um relógio como metáfora da ação ininterrupta que ocorre entre ambas na sucessão dos tempos. O pêndulo não é escolhido, aqui, gratuitamente, mas pelo seu movimento oscilatório responsável pela marcação do tempo.

O movimento pendular e a ação do processo tradição/modernidade são vistos como metáfora pelo fato de ambos estarem em constante oscilação de ida/volta. Os avanços e os recuos permitem-nos conceber um conceito relativo que se faz

presente no ato da própria constituição do movimento oscilatório da tradição/modernidade.

Nos recuos/avanços pendulares, os antigos modelos são abdicados em favor de novos exemplos e estes serão, futuramente, rejeitados para que outros venham à tona, numa incessante ruptura em que ora aproxima-se, ora afasta-se. Desse modo, apresentamos a tradição/modernidade de uma maneira dialética, como em um jogo de forças entre o passado e o presente. Este jogo é percebido na medida em que o passado não é mais modelo para a arte; porém não há uma destruição e nem continuação do passado no presente, o que há é a construção de uma nova forma artística que se ergue na manifestação do tempo presente.

O moderno tem necessidade da valorização do presente, do efêmero para se manter enquanto tal, pois rapidamente ficará obsoleto. O modelo de arte moderna é assegurado dentro desse tempo que não se fixa. É uma arte que já nasce destinada a ser negada no momento mesmo de sua criação, pois é uma arte que envelhece prematuramente para dar lugar à outra, numa incessante ruptura com a tradição.

Nessas condições, a afirmação de uma modernidade só é possível com referência ao tradicional, uma vez que o modelo moderno é apreendido através de um modelo já fixo, no qual este será subvertido e transformado num novo estilo. Podemos dizer, assim, aos moldes baudelairianos, que a modernidade é busca do *eterno* no *transitório*, em que este, por sua vez, tornar-se-á também *eterno*. Esse processo se dá pela busca da afirmação de uma modernidade, pois na concepção baudelairiana, toda modernidade deve ser digna de se tornar antiga. Porém, ao mesmo tempo em que se afirma uma herança moderna, é possível, simultaneamente, assegurar o destino de uma tradição para a modernidade e reconhecer a impossibilidade de uma modernidade definhada, já que os modelos modernos se tornarão antigos e serão rompidos para dar lugar a um novo movimento de ruptura.

Nesse ciclo constante, a modernidade tem seu caráter de efêmero e eterno e por isso tradição e modernidade fazem parte de um mesmo processo de apreensão e construção de modelos que não se apresentam como sólidos; mas que vão, através dos tempos, desmanchando-se para dar lugar a um novo paradigma.

Não há modernidade sem que haja uma tradição, elas coexistem num mesmo espaço e numa mesma época, ou seja, a modernidade necessita de um modelo já estabelecido, fixado para, a partir deste, subverter e apresentar novas formas. A tradição, por sua vez, precisa ser rompida para assegurar-se enquanto tal. Há, assim, uma troca de experiências, pois a apropriação de um modelo antigo para dar lugar ao novo já se configura como uma maneira de apreender na tradição aquilo que se tinha como cristalizado e que ressignifica num contexto moderno pelo contato com novas maneiras de reapresentação.

Dessa maneira, podemos perceber a complexidade que permeia as relações entre tradição e modernidade e por isso há uma dificuldade de ordem terminológica em se chegar à definição de tradição e de modernidade. Assim, observamos, ainda, que a relação entre tradição e modernidade se dá na ação constante entre o antigo e o novo – *diálogo que não se rompe*, mas que permanece em função da ruptura; sendo cada ruptura um recomeço.

## 2.2 – A consolidação da modernidade na literatura brasileira e nas letras potiguares

Como sabemos, a arte moderna se define pela ruptura de valores e normas que estavam postos no século XIX. A literatura brasileira vai sofrer intensa influência desses novos ideais de arte vindos da Europa, não somente como um acontecimento comum de uma época, mas como um processo que influenciará também em sua estrutura. Ideais estes que vieram de encontro à concepção tradicional de uma sociedade ainda provinciana.

Pensar o movimento modernista brasileiro é, antes de tudo, refletir a cerca do campo de tensões sobre o qual se forma e se constitui o movimento literário no nosso país. É relevante ressaltar que o modernismo brasileiro nasce em meio à tensão entre o sentimento de valorização do nacional e o desejo de alcançar o universal. Assim, de um lado existem os elementos de expressão local, como a consciência artística nacional com o intuito de criar uma produção literária comprometida com as coisas do país e do outro existe um modelo da tradição europeu já canonizado.

Podemos dizer que o modernismo brasileiro se dá no que Candido (1989) denomina de *dialética do localismo e do cosmopolitismo*. Porém, no contexto de produção literária, isso não se deu de forma tão simples, pois seria relacionar, no texto literário, os aspectos locais e ao mesmo tempo fazer com que os elementos nacionais fossem apresentados diante da realidade mundial. Esse foi o desafio enfrentado pelos modernistas – universalizar a literatura a partir do local.

Dessa forma, a produção literária brasileira é posta diante da tensão entre o local e o modelo tradicional europeu, o que Candido concebe como *substância de expressão e forma de expressão*, respectivamente. Assim, podemos dizer que essa relação está inserida dentro de um sentimento local, mas que precisava ser tomado ao modelo da tradição europeia como forma de expressão universal, superando o local e afirmando-se como uma tentativa de expressão nacional.

O projeto modernista brasileiro se deu na tentativa de unir duas vertentes distintas. De um lado, havia o Brasil, ainda vivendo sob a égide do sistema rural, em que era comum encontrar-se com os elementos de cunho regional, como a linguagem e a cultura do homem sertanejo. Do outro lado, havia o Brasil urbano em consonância com a modernidade, mas que ao mesmo tempo convivia com as mazelas sociais. Assim, percebemos que o moderno e o tradicional, o rural e o urbano passam a fazer parte do mesmo contexto social.

Antes de se tornar um projeto consolidado, a história da literatura brasileira bem como, a literatura da América Latina, é também a história de uma tentativa de afirmação nacional e justificativa ideológica. Assim, a utopia criada no continente americano é fruto de uma realidade também criada a partir da existência das utopias europeias.

Como bem coloca Antonio Candido, em seu ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (1987), a ideia do novo, do exótico, aliada às *hipérboles* criadas a partir das belezas naturais de uma terra recentemente “descoberta” foram utilizados como elementos de composição dos textos literários e, além disso, serviram como instrumentos de afirmação de uma literatura nacional. Nessas condições,

Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em

justificativa ideológica. A literatura se fez de linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma (CANDIDO, 1987, p. 141).

A América seria o continente do futuro, do “novo mundo”. Essa condição histórica foi herdada pelos intelectuais como instrumentos de afirmação nacional e construção ideológica, assemelhando-se às concepções criadas desde a corrente Romântica e, agora, incorporada aos moldes modernistas. Se no Romantismo a exaltação do sentimento patriótico e das belezas naturais foram transfiguradas para o texto literário como forma de afirmação de uma literatura com identidade nacional, no Modernismo essa ideia foi mais além pelo fato do país ainda estar marcado pela noção de subdesenvolvimento e exploração.

A literatura modernista nasce, assim, diante dessas duas faces, de um lado as belezas da terra e do outro o atraso cultural. Nesse paradoxo, a nossa literatura estaria fincada na esperança de um futuro promissor, sob a perspectiva de que o sentimento de grandeza e as belezas naturais da terra seriam como uma espécie de arma para a superação da *consciência de subdesenvolvimento*.

Essa mudança começa a ser perceptível no pós-guerra, mais especificamente nos anos de 1950, quando uma grande maioria de escritores, de tendências regionalistas, começam não mais a usar a ideia romântica de forjar um herói nacional nem utilizam as características exóticas da fauna e da flora brasileira como forma de apresentar nossa nação. A literatura adquire “uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 1987, p. 142).

Há, nesse caso, duas fases nas características da literatura: uma ideológica, correspondente a uma consciência patriótica e calcada por uma visão de compensação diante do atraso material – *consciência amena de atraso*; a outra fase associada à tomada de consciência de subdesenvolvimento como força que produziria, no comprometimento dos intelectuais, uma forma de ação – *fase da consciência catastrófica de atraso*.

Partindo desses pressupostos, Candido analisa a nossa produção literária levando em consideração os fatores colocados anteriormente e as condições materiais que a nossa literatura sofreu em decorrência das duas espécies de consciências. Na fase de *consciência amena de atraso*, estava também na

consciência do escritor a ideologia de que a instrução seria um instrumento propulsor de civilização, humanização e progresso da sociedade, uma espécie de *panacéia*.

Candido destaca como esses fatores vão ser relevantes para analisar não só o contexto, mas o valor estético da produção literária, pois diante da concepção dicotômica entre lamento de atraso e desejo de progresso os escritores voltavam sua produção para os valores da metrópole, o que colocaria as obras num nível ainda maior de alienação cultural. Assim,

A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto. Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilavam as formas e valores da moda européia. Mas que pela falta de pontos de referência, podiam não passar de exercícios de mera alienação cultural, não justificada pela excelência da realização – e é o que ocorre na parte em que há de bazar e afetação no chamado “Modernismo” de língua espanhola e seus equivalentes brasileiros, o Parnasianismo e o Simbolismo. Há validade em Rubén Darío, é claro, assim como em Herrera y Reissig, Bilac e Cruz e Souza (CANDIDO, 1987, p. 148).

O modelo aristocrático da elite, como podemos perceber, é um aspecto que se faz presente na forma e nos valores apresentados na produção de uma literatura, ainda, conformista, alienada e seguidora dos princípios europeus, formando um grupo requintado e não atentando para o público real, em que também estava inserido o homem inculto. É nesse conflito de valores que se apresenta a literatura latino-americana, num esforço para superar a incultura, indo ao encontro de moldes e valores europeus e, simultaneamente, no desejo de fincar as raízes no solo na tentativa de se fazer uma literatura independente.

Se por um lado a literatura se apresentava aos moldes europeus, por outro mostrava a *independência espiritual*, o que acarreta numa amalgamação entre realidade e utopia, cosmopolitismo e localismo, consciência de atraso cultural e esforço na tentativa da superação. Porém, não se pode negar o peso das influências européias em nossa literatura, como da literatura de origem latino-americana. Por isso é preciso,

Encaramos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas européias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que o são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita. E embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência (CANDIDO, 1987, p. 151).

Dentro dessas condições, Candido coloca a questão da dependência literária como inevitável e *quase natural*, pois a concebe como um processo que faz parte do contexto social na qual estão inseridos as obras e os sistemas literários. Mesmo que a literatura tenha adquirindo certa autonomia não podemos negar os reflexos da dependência. Ainda para o crítico, o reconhecimento da dependência como um fator pouco colocado em questão, tornou-se positivo, de certa forma, no sentido de reconhecê-la no âmbito do natural. Por outro viés, pode-se chegar à conclusão de que a dependência deixa se der apenas um reflexo metropolitano e passa a ser concebido como um processo de contribuição cultural que permite, nas palavras de Candido, *a circulação de valores*.

Porém, é importante ressaltar que a capacidade de contribuição se dá mais no plano da expressão do que no nível estético, apesar de que, também, os recursos expressivos foram apropriações dos processos adaptativos de influências francesas. Observamos, assim, que a dependência parte de um processo dialético, pois à medida que a literatura brasileira se apropria de instrumentos literários de outros países, também pode, por sua vez, influenciar os mesmos.

As mesmas obras podem voltar a influenciar também os influenciadores, podendo ser devolvido aquilo que foi assimilado. Esse processo, porém, não ocorre como puras invenções de sugestões de temas ou de formas, mas como “um afinamento dos instrumentos recebidos” (CANDIDO, 1987, p. 152). Assim, surge o que se pode chamar de interdependência cultural.

Mesmo apontando as deficiências e tendo consciência de uma literatura placentária com uma literatura europeia, diante das fases pelas quais passou a literatura brasileira, Candido coloca que a consciência do subdesenvolvimento político e cultural, como também a consciência estético-social dos anos 30 e 40 do século XX já se configura como uma forma de expressão e de liberdade.

Foi o que se configurou na fase de amadurecimento, em que não existiu somente um *sintoma de maturidade*, mas realmente se deu o processo de maturação. Não podemos negar que muitos escritores brasileiros conseguiram percorrer o caminho, sendo atualmente modelo para os contemporâneos, “pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca” (CANDIDO, 1987, p. 155).

O estado de superação da dependência da literatura brasileira ocorreu com um estágio de amadurecimento literário. Este se deveu justamente num momento propício, mais especificamente, nos anos 30 do século XX, quando as artes e em especial a literatura começaram a dialogar com o novo contexto histórico, político e social, sob o risco de, se não o fizessem, ficarem alienadas à realidade social do país.

A literatura produzida nesse período demonstra um amadurecimento formal e estilístico, no sentido de que consolida as conquistas da primeira geração, abandonando as propostas mais radicais e retomando algumas tendências tradicionais. Além disso, percebe-se um predomínio do projeto ideológico sobre o projeto estético, uma vez que nas obras é perceptível um engajamento político e social, proporcionando, com isso, uma ampliação de temas.

Os escritores da fase de 1930 seguiram esse caminho diante do fazer literário, tanto no plano da poesia como na prosa, quando buscaram, numa visão crítica, utilizar a realidade nacional como elemento não somente de expressão, mas, sobretudo de produção. Os problemas sociais, a política, as angústias e os desajustes humanos passam a ser motes nos versos de Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade. A literatura de cunho místico-religioso é observada nos versos de Cecília Meireles e Jorge de Lima. Essa foi a principal diferença que houve entre as vanguardas estrangeiras e o movimento artístico dessa geração – o amadurecimento estético, formal e expressivo na linguagem e na maneira de pensar a arte.

Nesse âmbito, a literatura assiste à difusão da poesia e a consolidação do movimento modernista que foi se difundindo como um movimento de âmbito nacional. De um lado o movimento significou a reatualização do Brasil em relação às tendências artísticas que estavam ocorrendo no exterior. Por outro, implicava



também buscar as raízes nacionais na valorização das peculiaridades brasileiras, num movimento entre o local e o universal, de modo que se pode

chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes (CANDIDO, 2002, p. 117-118).

É a partir desse processo dialético que o local passa a ser reconhecido como universal e ao mesmo tempo este tem características tão peculiares que passa a ser reconhecido como local. Assim, local e universal refletem e refratam um ao outro, os dois vivem no mesmo plano.

O modernismo brasileiro, nessas condições, representou com empenho as lutas na busca de uma produção que fosse capaz de ajustar as condições sociais e ideológicas e na coragem de aceitar a situação não como forma de alienação ou simples comodismo, mas de aceitação como força que encoraja para superar as influências estrangeiras trazidas pelos artistas de 1920. Assim, o amadurecimento dos ideais vanguardistas surge como uma proposta bem pensada de trazer para o fazer literário as nossas peculiaridades culturais na tentativa de criar uma literatura nacional que veio se consolidar em 1930 e que continuará nas demais fases.

Analisar esses aspectos dentro do ponto de vista dialético da teoria de Antonio Candido é apontar a relação de um movimento contínuo entre uma tradição literária já constituída na busca de uma maneira peculiar de ruptura com esta tradição e na tentativa de desenvolver um sistema literário nacional.

Nessa perspectiva, esse trajeto é, de certa forma, relevante para compreendermos a presença de um movimento modernista na literatura norte-riograndense, e analisarmos como este apreende no cenário nacional traços e características que contribuíram com o debate e a reflexão necessários no intuito de uma conseqüente concretização de um projeto literário modernista potiguar.

Esse processo começa a ser desenvolvido explicitamente nas décadas de 1920/30 quando a literatura do Rio Grande do Norte vive o semelhante embate ocorrido no contexto nacional de conviver de um lado com o progresso que avançava de modo acelerado e de outro com o atraso cultural de uma sociedade ainda provinciana. É sob esta tensão que a literatura potiguar também procurará alternativas de estabelecer elos entre as influências vindas de fora e a tradição literária local.

No quadro regional, mais especificamente na década de 20 do século XX, o movimento modernista do Rio Grande do Norte é influenciado pelas tendências vindas de Recife, que por sua vez segue as influências vindas do eixo Rio/São Paulo, cujas inovações serão modelos para todo o país. O historiador, escritor, estudioso e pesquisador da cultura popular Luís da Câmara Cascudo surge como um dos incentivadores, divulgadores e líder do movimento modernista no estado potiguar.

É através do jornal *A Imprensa*, fundado em 1914 pelo pai de Câmara Cascudo que o jovem intelectual divulga as novas ideias na provinciana cidade de Natal, “dá conta de obras e leitores, consulta velhos arquivos, sintoniza a modernidade” (GURGEL, 2001, p. 60). Além desse meio de divulgação cultural e literária, Câmara Cascudo mantém contato e troca correspondências com o paulista Mário de Andrade, interessado em anunciar o movimento modernista pelo país.

Em 1921 Cascudo publica *Alma Patrícia*, livro que une, ao mesmo tempo, crítica literária e também meio de divulgação das inovações modernistas no estado. Sendo assim,

Câmara Cascudo passava a ser o grande intelectual da província, tirando assim a exclusividade da referência cultural que repousava sobre Henrique Castriciano, com a diferença de que, apesar de possuir um poder de influência muito superior ao do “Príncipe dos Poetas Norte-Riograndenses”, Câmara Cascudo não tinha ligação tão direta com o poder do estado, uma vez que possuía independência financeira no início dos anos 20 (ARAÚJO, 1991, p. 66-67).

A ênfase dada à citação do estudioso e pesquisador da literatura potiguar – Humberto Hermenegildo Araújo – nos chama a atenção pelo fato de este fazer uma

comparação entre os dois divulgadores de movimentos literários e de autores que mais tarde seriam consagrados pela crítica do nosso estado.

Henrique Castriciano, aliado político da oligarquia dos Albuquerque Maranhão e posteriormente um nome à frente do projeto político que dera como consequência a República, é incluído nos nomes dos que incentivam o desenvolvimento da cultura, da literatura e ainda divulgam os poetas do então denominado *pós-romantismo* ainda em voga na época. Para citar nomes, trazemos Segundo Wanderley, Auta de Souza e Ferreira Itajubá. Também,

Não se poderá falar sobre H. Castriciano, sem se recordar a sua influencia nos círculos intelectuaes Norte Rio-Grandenses. Influencia perfeita e manifesta. Começa pelo Jornal e termina pela palavra. H. Castriciano foi no Rio Grande do Norte, o propagador do verbo altisonante de Olavo Bilac (CASCUDO, 1991, p. 15).

Câmara Cascudo, do mesmo modo, mas em momentos diferentes, procura inserir a produção literária do norte-rio-grandense em consonância com as mudanças pelas quais passava o país no campo da literatura e da cultura.

Nessas condições, além de divulgador cultural, Câmara Cascudo associa-se ao *Café Magestic*, espécie de cúpula da boemia e ambiente de encontro dos intelectuais da cidade e de visitantes de poetas nacionais como Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Segundo Araújo (1991), o ambiente dos novos ideais do café foi propício para a produção poética do natalense Jorge Fernandes no *Livro de poemas* (1927), uma vez que este trazia em sua tessitura, simultaneamente, elementos regionais resignificados por uma forma moderna de apresentá-los.

As discussões em torno de um projeto modernista norte-rio-grandense só começam mesmo a ser pensadas e articuladas no ano de 1924. Este é o ano que realmente marca o período de debates e divulgações do movimento no estado e que possibilitaram a concretude do projeto. No mesmo ano Câmara Cascudo publica, de forma mais intensa, textos com referência direta à literatura, seja em forma de crítica, resenhas e/ou comentários literários. Ainda em 1924 o crítico publica *Joio*, livro de crônicas que, em algumas delas, o leitor pode observar através das descrições como era o modo de vida na cidade de Natal e o processo de modernização que passava naquele momento. Como podemos perceber, o ano de

1924 foi promissor para a divulgação de ideias e para inserir Natal junto aos ideais discutidos no quadro nacional, que conseqüentemente serviram para fincar as raízes de um movimento modernista potiguar.

Porém, é com a publicação do *Livro de poemas* que se dá o marco inicial do movimento modernista no estado do Rio Grande do Norte e o poeta Jorge Fernandes torna-se um precursor do Modernismo no estado. Assim, o poeta

Conseguiu, de forma poética, falar sobre assuntos que refletiam sobre as tensões presentes na vida literária da época: como se dava a relação, interna do sistema literário, entre um presente revolucionário e um passado conservador; como se processava a urbanização da cidade provinciana; como a cultura reagia num momento em que a modernidade já a ameaçava (ARAÚJO, 1991, p. 80-81).

O poeta Jorge Fernandes já anunciava, em seus poemas, a chegada da modernidade num tom de fascínio pelas novidades que surgiam no contexto e principalmente pelo barulho produzido pelas máquinas. Essa percepção podia ser sentida no plano estético dos poemas quando o poeta se utilizava dos recursos de linguagem e tentava reproduzir graficamente o som como um modo de transfiguração e apresentação de uma nova realidade.

Porém, é relevante ressaltar que o poeta mantinha sua temática aliada ao regional, aos elementos da natureza do sertão, às reminiscências da infância num elo intenso com a tradição. Podemos, assim, perceber como Jorge Fernandes consegue, ao trazer o moderno dentro de uma temática tradicional, unir a modernidade e a tradição na paisagem do poema, criando uma “tensão que atravessa o campo formal do texto” (ARAÚJO, 1991, p. 84).

Jorge Fernandes, ao dialogar com o moderno a partir de temas que voltam ao tradicional, regional, consegue extrapolar o sentimento da *cor local* quando canta o seu universo poetizando com recursos modernistas, atingindo assim o universal dentro do local.

O poeta produz uma nova forma de versejar, inaugurando o uso do verso livre, sem rimas e poetando as coisas simples em um tom prosaico e num contexto em que ainda se seguiam os moldes tradicionais de produção poética aliada ao modelo parnasiano que predominava no momento. Assim, Jorge Fernandes é o

primeiro que rompe com o modelo tradicional de poetas, sendo criticado e mal entendido por parte de muitos conservadores, uma vez que “os demais poetas potiguares vão demorar a entrar em sintonia com ele, pois mesmo o seu contemporâneo Othoniel Menezes, [...] só se tornará um ‘moderno’ nos anos cinqüenta” (GURGEL, 2001, p. 65).

Dos fins dos anos 1920 até praticamente os anos 1950 a atividade literária do estado potiguar mantém-se de forma mais lenta devido às transformações ocorridas no contexto nacional como a Revolução de 30, a ditadura militar e o sentimento pós-guerra que também serão sentidas no contexto local.

É, portanto, nos anos cinquenta que a produção literária renasce, principalmente a produção poética. Novos nomes surgem nos suplementos literários em circulação no estado e outros se destacam nessa década por contribuir, juntamente como uma safra de outros escritores, com qualidade poética para uma intensa atividade literária nas letras potiguares. Dentre eles destacamos as publicações: *Meditações* (1944), *Último canto* (1950) e *Rumos* (1953) de Luiz Rabelo; *Um poeta à toa* (1949) e *Rio do vento* (1951) de Antonio Pinto de Medeiros; *Sertão de espinho e de flor* (1952) de Othoniel Menezes; *Subúrbio do silêncio* e *Rosa de pedra*, ambos publicados em 1953, respectivamente, de Newton Navarro, Zila Mamede; *O ritmo da busca* (1956) de Sanderson Negreiros; *Telhado do sonho* (1956) de Berilo Wanderley e, fechando o ciclo dos anos 50, Augusto Severo Neto publica *Sinfonia do tempo* (1959).

O escritor, jornalista e crítico literário Antonio Pinto de Medeiros fora um nome relevante e decisivo para trilhar os rumos da literatura moderna no Estado. Ele foi o nome de destaque no que se refere a também um incentivador das qualidades intelectuais dos novos poetas que nasciam, contribuindo no trabalho de editoração e publicação de muitos escritores, entre eles Zila Mamede e Newton Navarro.

Destacamos, nesse período, a produção literária da poetisa Zila Mamede, cuja obra terá um reconhecimento regional e nacional significativo no que equivale a um fazer literário que une, ao mesmo tempo, trabalho artístico, lirismo e *organização* poética. Zila Mamede produz uma vasta obra, compreendendo uma produção poética de seis livros: *Rosa de Pedra* (1953), *Salinas* (1958), *O arado* (1959), *Exercício da Palavra* (1975), *Corpo a Corpo* (1978) e *A Herança* (2003).

Importante reconhecer que o penúltimo livro fora publicado juntamente com os quatro primeiros numa junção coletiva e inédita da obra da poetisa produzida até aquela época, tendo como título *Navegos* (1978). O último – *A Herança* – publicação póstuma em uma homenagem de comemoração de cinquenta anos de produção poética de Zila Mamede, juntamente com a reedição de *Navegos* (2003) realizada pela Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – EDUFRN.

A produção poética da poetisa, em especial o livro *O arado* (1959), nosso objeto de estudo, é melhor apresentada no nosso terceiro capítulo, em que nos debruçamos em alguns poemas com o objetivo de analisar, na tessitura poética, as relações feitas entre tradição e modernidade.

### 2.3 – Aspectos da tradição e da modernidade na poesia brasileira dos anos de 1930 a 1945

A poesia brasileira da década de 1880, a partir do Simbolismo, começa a incorporar alguns aspectos de mudanças em que se pode identificar uma modernidade ainda em instauração, pois no Brasil o modernismo está vinculado a um acontecimento artístico-cultural ocorrido em 1922, A Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no centro intelectual daquele momento – São Paulo.

Os primeiros ecos modernistas europeus, juntamente com os ideais vanguardistas chegam ao Brasil antes mesmo da semana de 22, porém é sob o signo de 22 que as águas do modernismo começam a se movimentar de forma mais notável no contexto brasileiro. No entanto, há uma diferença marcante entre as correntes artísticas européias e o movimento brasileiro. Para este, a nova concepção de arte ia ao encontro da liberdade de expressão, tanto na linguagem como na forma, do uso da forma livre, do ritmo solto, abrangendo também o campo das ideias, que defendiam uma concepção crítica da realidade brasileira.

Nessas condições, temos um movimento mais expressivo quando procura buscar as raízes da cultura brasileira como inspiração para a criação literária. Esses ideais foram propostos por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, precursores do

movimento na poesia nacional, sendo o último poeta o mais expressivo em suas ideias, que foram veiculadas em seu “Prefácio interessantíssimo”.

O modernismo brasileiro, nesse viés, surge na tentativa de afirmação de um nacionalismo literário e do desejo de firmar uma independência cultural. As vanguardas européias do decênio de 1920 vieram marcar essa tentativa de libertação dos moldes estrangeiros.

A poesia brasileira dos primeiros decênios do século XX incorporou a fórmula da liberdade de expressão, rompendo com as normas rígidas de construção e passou por um processo de experimentação na linguagem. O próprio trabalho artístico era uma maneira crítica e criativa, que deveria levar as artes em geral a caminhar em busca de uma reconstrução artística.

Os poetas de 1930/45, diferentemente dos procedimentos propostos pelos poetas da fase de 1920, modificam a forma de elaboração do texto literário. Enquanto estes vieram mostrar uma arte que negava o passado, numa visão eufórica do futuro, aqueles conseguiram, de maneira comedida, equilibrar o anseio do novo com o peso da tradição:

Nessa segunda etapa do movimento modernista — que vai, *grosso modo*, de 1930 a 1945 —, desenvolvem-se na poesia algumas das características mais marcantes de seu primeiro tempo (inovações rítmicas, humor, paródia, temas cotidianos, linguagem coloquial, elipses e associações surpreendentes), ao mesmo tempo que se amplia a temática e se diversificam os recursos e as tendências estilísticas. Esboça-se então o perfil contemporâneo da literatura brasileira, que, como a literatura internacional, testemunha a emergência de três sistemas explicativos do homem e da sociedade: o existencialismo, a psicanálise e o marxismo (ACHCAR, 2000 p. 12-13).

Assim, tivemos o que se denominou de amadurecimento estético, em que o jogo de tensões entre o antigo e o moderno, a tradição e a modernidade é traçado numa constante ruptura. Nessa relação, as mesmas formas ditas ultrapassadas foram incorporadas no discurso e na criação dos modernistas, pois não seria possível transformar um modelo tradicional sem que este não se fizesse presente, mesmo sendo com uma nova visão, haja vista que

o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive (BOSI, 1994, p. 384).

É em tom de confiança com o contexto de seu tempo que o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade segue a mesma proposta de Mário de Andrade e dos seguidores da segunda fase quando adota o verso livre, acentuando a libertação do ritmo na independência deste com o metro fixo. Além disso, Drummond se vale da temática do cotidiano, linguagem coloquial, valorização das culturas regional e primitiva e da tradição popular, remissão à infância, e utiliza o fazer poético como reflexão – a metalinguagem.

#### CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,  
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.

E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,  
é doce herança de Itabira.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;  
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.

Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dói!

Carlos Drummond de Andrade



*Confidência do Itabirano*, poema inserido na obra *Sentimento do mundo* (1940), terceiro livro de poesia de Carlos Drummond de Andrade, observamos que é um poema de cunho narrativo, com versos livres. Como o próprio título nos apresenta, num tom confidencial, o eu - lírico vai descrevendo e nos mostrando a Itabira através de seus sentimentos, que não são sentimentos nostálgicos, mas que é na verdade a herança que a cidade provinciana lhe dá como legado e que o próprio eu - lírico afirma numa leve ironia, típica característica do poeta drummondiano, como *doce herança*.

O poema soa também num tom de evocação a Itabira, como um patrimônio recebido pela tradição, que não deixa de ser o patrimônio da palavra, herança de Minas. É recorrente no poema a relação entre “o Eu e o mundo como assunto de poesia” (CANDIDO, 2004, p. 67). Nesse paralelismo entre o ser e mundo, há que se inserir também a criação literária, pois concebe a poesia como um processo de criação diante da transformação, simultaneamente, do ser e do mundo. Assim,

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificando na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético (CANDIDO, 2004, p. 67).

O ser e o mundo, na visão drummondiana aparece numa constante inserção do Eu com o mundo, de modo que um sem o outro não há existência. Não é o ser como mero reflexo do mundo, nem este como recriação daquele, mas ambos postos no mesmo processo de criação/recriação. O fazer literário também vai sofrer transformação nessa relação: agora o ser e o mundo deixam de estar apenas no mundo e, através da transfiguração da realidade, passam ao plano estético, numa tentativa de refazê-los em palavras.

Conforme a proposta modernista brasileira, a linguagem aparecia não como um ornamento, mas fazia parte ativa da realidade, ou seja, a arte necessitava ser inserida no contexto de transformações pelo qual estavam passando o mundo, o artista e conseqüentemente a palavra.

Falar sobre Itabira é falar sobre si mesmo, sobre o mundo e sobre a escritura. Itabira representa para o eu - lírico uma parte de si ou, talvez, ele todo seja a herança que ficou de Itabira: *Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro./ Noventa por cento de ferro nas calçadas./ Oitenta por cento de ferro nas almas*. A criação literária traz em si e apresenta também, de certa forma, a herança de Itabira – num eu-lírico que não quer falar de si, mas que ao fazer isso expressa também o sentimento do outro e do mundo.

Encontramos no ferro a necessidade de auto-afirmação e negação; o ferro como elemento de dureza e de orgulho de um ser; o ferro também como ferramenta de ofício – criação. E ainda mais o ferro que tenta ceifar o sentimento do eu. Ou talvez nessa relação de desfiguração, nem o eu-lírico se reconhece mais perante a Itabira e assim, à medida que se encontra se perde, num olhar ao passado, “trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos virtualmente no eu inicial, que se tornou, dentre tantos outros possíveis, apenas o eu insatisfatório que é” (CANDIDO, 2002, p. 115).

A lembrança da Itabira permite olhar a vida que já se consumou e reconhecer no presente outra viva, numa insatisfação de um eu que *poderia ter sido e não foi*, numa sensação de aproximação da morte. Essas são as inquietudes de um eu que não quer se manifestar, mas o indesejado é necessário e só pode ser vencido diante de sua aparição e da dureza do inevitável. A tentativa de distanciamento do eu representa muito bem essa questão: *E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação*, que ao tentar se afastar vai se aproximando cada vez de si e do outro; é um solitário diante da multidão.

Ao modelo baudelairiano, o eu de Drummond é um eu despersonalizado, que não sofre sozinho as transformações de seu tempo e por isso, quando se curva sobre si mesmo, olha também o outro, carregando, assim, todo o fardo do mundo. Nesse sentido, ao mostrar a Itabira do passado e o legado herdado, o eu-lírico não mostra o seu grande interior, mas também Itabira se revela de tal modo que não se percebe a presença do eu.

A tentativa de afastamento do eu diante da criação representa também a distância entre arte e realidade no sentido de que aquela não deveria ser representação de sociedade, tal como vemos. A poesia moderna devia ser erigida

afastada do real, rompendo com a produção literária passadista de imitação e colocando-se perante a sua própria imagem. Porém, à medida que a lírica se afasta do leitor, da realidade, ela necessita desta para sua construção e manutenção na sociedade. Sendo esta posição assumida pelos escritores

Entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...) (BOSI, 1994, p. 386).

Percebe-se, desse modo, que o eu e a poesia precisavam se adaptar ao mundo em fase de mudanças e necessitavam encontrar espaço numa sociedade *torta*. Assim, a lírica moderna oscila constante entre o *fechamento* e a *abertura* do eu perante a sociedade *guache* e consegue apreender as transformações sociais num constante sentimento de perda que se revela num eu angustiado, no *gauchismo*.

A deformação do eu, o *gauchismo*, é também a deformação da sociedade, pois o eu drummondiano pode se apresentar como o *badaud* que se esquece de si à medida que olha o outro e ao mesmo tempo é o *flâneur*, quando consegue preservar a sua individualidade. É o eu que olha e é olhado, que se revela e se esconde, num movimento entre criação/recriação, entre passado/presente e entre morte/vida.

É diante do sentimento de perda, no conhecimento de um passado já vivido e enterrado na memória, que se revela a vida presente e a poesia se redime. Então a necessidade de trazer as lembranças de uma Itabira que não é a mesma, da Itabira do passado que está sepultada na imagem de quadro pendurado na parede, mostra a tomada de consciência do eu-lírico que não quer se desvendar perante um *mundo caduco*.

Dessa maneira, lembrar a Itabira do passado é negá-la, pois ela não é a mesma do passado tal qual está posta no plano imagético do retrato adormecido, uma vez que a imagem passa do plano estático e se converte, pelas lembranças, numa nova Itabira configurada no plano vivo da poesia. Há que se considerar que o eu-lírico não canta com nostalgia,

Talvez seja esta a única forma de comunicação que o poeta Carlos Drummond de Andrade pôde oferecer a seu tempo: a antilira que corta os vínculos com a expressão transparente dos afetos, não para negá-los enquanto tal (o que seria paradoxo calculado ou simples traço esquizóide), mas para pôr em evidência a condição de absurdo feroz em que mais uma vez está submergido o vasto mundo (BOSI, 1994, p. 445).

Colocar-se em presença do mundo e para o mundo é uma das características que fundam a poesia moderna, é um estar no mundo comunicando-se de outro modo, a poesia se apresenta negando a sociedade com sua técnica avassaladora dos tempos modernos, mas que, simultaneamente, aproxima-se desta quando utiliza os seus elementos no ato poético.

É uma espécie de *antilira* que veio ceifar em sua produção o sentimentalismo nostálgico e cultivar não mais o sentimento como simples expressão do estado de ânimo de um indivíduo com sua época. Por isso, ela assume o papel de não apenas estar no mundo, mas de ser também um mundo quando extrai o sentimento de um novo mundo e consegue transformá-lo numa poesia contra este, à procura de sua autoafirmação.

Portanto, ao trazer a face de um *mundo caduco*, o eu-lírico remonta-o através da lembrança de uma Itabira literalmente fixada na parede em forma de retrato e a apresenta num outro contexto, mostrando a iminência da morte e da dissolução do próprio objeto perante a criação. O eu-lírico mostra a Itabira que foi e que não é mais e um eu que também não é mais o mesmo.

Há, nesse ângulo, também a derrocada de fronteiras entre o passado e o presente, tão cantado por Drummond, é a superação do medo de paralisia da morte. Assim, o medo que *paralisa o trabalho* e que é uma herança da Itabira do passado se transforma, agora, no presente do eu-lírico como material, numa espécie de redenção poética. Essa é a forma de a lírica moderna romper com a tradição romântica que une a poesia ao estado de alma, e procura se libertar e se rebelar contra a sociedade. Por isso

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de

circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos percíveis que então se fizeram (CANDIDO, 2004, p. 79).

As inquietudes do eu e do mundo despontam no modo de poetar do eu-lírico como uma luta travada consigo e com a sociedade, em que a linguagem poética busca na experiência de si e do outro uma maneira de colocar-se frente à realidade, refletindo sobre o processo criador. A poesia moderna é tipicamente revolucionária, pois nasce de forma brusca como uma *flor* que rompe o asfalto, nasce sozinha no meio da rua e diante da multidão, mas que quer se juntar ao povo como força de mensagem, de aviso, de presente para um povo e que pretende romper com o medo que paralisa a sociedade.

A lírica moderna brota do sentimento de inquietude social e sentimental, ela anseia se integrar e dividir com os outros de *mãos dadas* o desejo pela sobrevivência, que apesar de ser *flor é feia*. Por isso, a matéria da qual ela é feita está associada à condição individual sem *noites brancas, sem mulheres e sem horizontes*, resulta numa condição maior – social – como expressão de um mundo *mal feito*.

Assim, a mão poética fere e é ferida à medida que o trabalho de criação é também um trabalho social, pois a labuta literária que traz o peso da tradição e ao mesmo tempo abdica desta é *o hábito de sofrer, que tanto me diverte / é doce herança de Itabira*. Lembrar Itabira e trazê-la para a superfície poética é um ato que tenciona dor e numa relação dialética, a dor tenciona o prazer.

Há, no trabalho com os versos, uma forma do poeta se redimir com a tradição, pois mesmo trazendo a Itabira que não é mais a mesma, o eu-lírico pode, através do ato poético, encontrar-se com ela. Assim, as lembranças e o ato de escrever permitem que os elementos da tradição venham a ser material literário para o poema.

Nessa relação, o ato de renunciar a uma tradição e suas regras é um ato de estar presente no mundo, de ter consciência do novo, das mudanças ocorridas. É também um ato de remissão com a tradição quando o eu-lírico traz as *prendas que*

ora oferece como elementos ofertados a toda a sociedade na sua matéria poética esta pedra de ferro: futuro aço do Brasil/ este São Benedito do velho santeiro Alfredo Durval; /este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas; / este orgulho, esta cabeça baixa...; observa-se que

o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio, justificando por essa adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade limitada. [...], manifestando-os numa espécie de ação pelo testemunho, ou de testemunho como forma de ação através da poesia, que compensa momentaneamente as fixações individualistas “do eu todo torcido” (CANDIDO, 2004, p. 79)

Observamos que as prendas legadas de Itabira e o que o eu-lírico oferece faz parte do desejo de transformação de si e da sociedade, num anseio pelo futuro, de admitir *o mundo caduco*. Desse modo, passa-se o interesse para os problemas do presente, transfigurando o cotidiano, os acontecimentos, as lembranças de outrora e é, ainda, uma maneira diferente de extrair, do homem da cidade grande, a expressão poética.

O eu-lírico se apresenta não mais como um provinciano: *Tive ouro, tive gado, tive fazendas*. É um homem da cidade grande: *Hoje sou funcionário público*, que viveu o momento de processo de modernização. O eu-poético convive no paradoxo passado/presente; eu/outro; individual/coletivo, alimentando a sua criação e por isso ele não pode se desfazer do testamento de ser mineiro, itabirano, *de ferro*, pois é uma maneira de explicação e compreensão do eu no meio dos outros. Observamos que essa afirmação se dá desde o título pelo adjetivo pátrio *itabirano*, acentuando ainda mais a relação entre Itabira e o eu-lírico, como se a Itabira estivesse dentro dele.

Agora a *Itabira* de outrora é apenas uma fotografia na parede/ Mas como dó! A afirmação da negação da cidade provinciana através de sua transformação no plano físico se dá pela consciência de mudança, assim como ocorre no erguer da poesia, que é também uma afirmação de sua negação no plano poético.

Do mesmo modo, o eu-lírico afirma também a sua mudança, quando se vale da *Itabira* para se reconhecer diante dos outros, numa constante aceitação da morte

progressiva ocorrida na existência de cada dia. Ambos não são mais os mesmos, nem a cidade, nem o eu – poético, e muito menos a poesia.

Na aceitação de todas essas mudanças, o eu-lírico transforma as inquietudes e as transporta para a superfície estética do poema, que se tornarão inexistentes “como fontes do poema, que daqui a pouco encontrará justificativa, para o poeta, não como referência a um objeto, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto” (CANDIDO, 2004, p. 88).

Na dissolução do objeto no processo de criação a referência não existe, pois a palavra, na poesia, volta ao seu estado de origem e funda a sua existência, o seu próprio mundo. O poema torna-se a referência de si mesmo, o seu autorretrato. Assim, o eu-lírico nega, simultaneamente, Itabira, a si mesmo, ao mundo e a própria poesia: *Mas como dói!*

São essas as características principais da arte moderna em geral, que procura tatear nessa experiência da vida moderna e apreender, através desta, os elementos para sua composição. Porém, o que há não é uma simples transposição de fatos ou tentativa de explicitar nas obras o que a vida moderna oferece, uma vez que os elementos extraídos próprios das forças contraditórias da época são produtos para o trabalho artístico e por isso a pedra bruta, a massa amorfa, a dor, o ódio e o desejo de morte são polidos e transformados em lirismo.

Trazer a poesia drummondiana para a nossa discussão é colocar-nos sempre diante de uma inquietude do eu perante as transformações sociais e que se configura numa relação dialética com a herança literária. Assim, reportarmo-nos à poética drummondiana para tratar dessas questões é também uma forma de anunciar, no plano poético potiguar, a poesia de Zila Mamede, uma vez que a lírica mamediana também questiona o sentimento de um eu-lírico face aos problemas sociais.

A poesia de Zila Mamede, assim como a de Drummond, supera o local quando ao interrogar um sentimento de um mundo interior está tratando de um sentimento maior e universal – o sentimento humano. Além disso, cabe fazermos aqui aproximações entre esses dois poetas, pelo fato de que Zila Mamede manteve contato direto com Carlos Drummond de Andrade e com sua poética.

Nesse viés, a apresentação da Itabira como configuração da terra natal de Drummond é uma tentativa de aproximação/separação de uma herança literária presente em toda a proposta modernista, que ao se debruçar sobre o sentimento de saudosismo e de transformação local, revela um sentimento universal de desencanto com as mudanças sociais e ao mesmo tempo de aceitação e anúncio de um novo tempo, de uma nova lírica.

É dentro desses aspectos que a poesia mamediana vai se revelando ao beber da fonte da tradição literária, das reminiscências da infância, dos costumes, da terra e do sentimento telúrico e simultaneamente rompendo com uma herança já posta, à medida que evita uma linguagem retórica e aborda a temática do cotidiano, da vida com os mesmos elementos que estas lhe oferecem.

Assim, a criação literária mamediana se vale da mesma sensibilidade e leveza ceciliana, da labuta cabraliana e do constante sentimento de sofrimento diante da dor de viver drummondiana para erguer uma poesia que ultrapassa a cor e o sentimento regional. Dessa forma, a vertente telúrica que perpassa a lírica de Zila Mamede traz a terra como imagem poética ecumênica, que une o ser e o mundo numa espécie de ligação materna e por isso universal.

A construção da lírica mamediana é apresentada melhor no capítulo seguinte, em que nos dedicaremos a analisar a poética de Zila Mamede levando em consideração as transformações sociais pelas quais passa a sociedade do século XX. Observaremos, ainda, como essas mudanças serão relevantes para a edificação de uma poesia que traz, ao mesmo tempo, as inquietudes desse período e do homem moderno.

Por isso, os versos mamedianos vão se configurando na relação entre os traços de uma paisagem rural e urbana entre o tradicional e o moderno, mostrando como ambas coexistem no espaço lírico que vai se presentificando através da dissonância de valores postos no plano estético da poesia.



## CAPÍTULO III

# TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM *O ARADO* DE ZILA MAMEDE

## CAPÍTULO III – TRADIÇÃO E A MODERNIDADE EM O ARADO, DE ZILA MAMEDE

*Nervuras duma terra que desperta  
alucinadamente a fecundar-se.  
Agora é tudo um sol encantamento*

*Zila Mamede*

### 3.1 – Zila Mamede: Visão de mundo e produção poética

Zila da Costa Mamede (1928-1985) nasceu na Paraíba, numa vila do sertão paraibano – Nova Palmeira. Porém é em terras potiguares que se consagra, com sua vasta obra poética, como poetisa norte-rio-grandense. Zila Mamede é a segunda filha de uma prole de mais sete irmãos, cujos pais são o mascate potiguar Josafá Gomes da Costa e a costureira paraibana Elydia Bezerra de Medeiros.

Zila Mamede nasce na caatinga sertaneja paraibana e ainda criança muda-se com a família para o Rio Grande do Norte, onde depois vai manter contato com ares litorâneos. Aos seis anos de idade, Zila e sua família mudam-se para Currais Novo (RN) e aos quatorze anos novamente os rumos da família são modificados, pois o pai da menina é convocado a trabalhar na Base Aérea de Parnamirim (RN).

Mesmo passando por essas mudanças frequentes, ainda em sua infância, a poetisa estava sentimental e emocionalmente ligada ao reduto do sertão, principalmente ao O Alto – sítio de seu avô materno. Este - Francisco Bezerra de Medeiros – alcunha de Caçote por ser um exímio nadador – era uma espécie de figura mítica para a poetisa, por ser um homem que amava as coisas da terra e ter vivido várias experiências no espaço rural. É também ao avô que Zila dedica à obra *O Arado* (1959), na qual há uma recorrência constante dos elementos da terra, em que estes são utilizados como matéria poética na composição dos poemas.

É no ambiente do sertão que Zila Mamede, ainda criança, consegue ter um contato sentimental com a terra e onde, também, mesmo sem ainda ter consciência, a literatura começa a penetrar sensivelmente em sua vivência, pois a leitura de folhetos da literatura de cordel e dos poetas clássicos, como Olavo Bilac, era assiduamente ouvida pela pequena Zila.

Assim, essa confluência do popular com o erudito perpassará e será sentida em sua produção poética, seja fazendo referências simbólicas às brincadeiras e cantigas de roda, perceptível no poema “Cantiga”: *Onde os anéis, onde os dedos* (MAMEDE, 2003, p. 114); à paisagem do sertão, identificada nos versos de “O alto (o avô)”: *Em campo arado repartira mudas / que mãos infantis modelaram sob / plantio manso e vesperal de grão* (MAMEDE, 2003, p. 129); ao trabalho braçal, como analisaremos mais adiante em “Arado”: *Arado cultivadeira / rompe veios, morde chão* (MAMEDE, 2003 p. 127); ao cotidiano sertanejo, observado em “Banho (rural)”: *De cabaça na mão, céu nos cabelos / à tarde era que a moça desertava* (MAMEDE, 2003, p. 133); ao canto da colheita, sugerido em “A apanha”: *Quando a lavoura escuta as vesperais / se cala, pois há lábios fatigados / cantando sua apanha no paiol* (MAMEDE, 2003, p. 139); aos animais, apreendidos nos versos de “Colina e Cabras”, “Bois dormindo (I)” e em “Cavalo branco”, respectivamente: *cabras despertavam a colina* (MAMEDE, 2003, p. 143), *No sono os bois seguiam tangerinos* (MAMEDE, 2003, p. 145), *Cavalo branco/ branco de ninguém* (MAMEDE, 2003, p. 144) e no encontro com o mar, apontado em “Mar morto”: *Parado morto mar de minha infância* (MAMEDE, 2003, p. 195).

Desde cedo Zila Mamede já mantinha contato direto com as rimas, a musicalidade e a sensibilidade que a poesia desperta, sendo mais tarde elementos presentes em sua própria criação poética. Assim, os componentes associados à vivência e ao cotidiano da poetisa vão sendo transfigurados em componentes estéticos.

A poetisa parece muito bem aliar essas duas esferas geográficas tanto em sua *geografia sentimental* como em sua criação artística. Os seus versos são de uma intimidade singular com as coisas da terra, com a paisagem sertaneja e com a tradição, mas, ao mesmo tempo, eles mantêm uma relação tão próxima com os elementos do litoral, da cidade e da modernidade que, às vezes, não sabemos os limites entre paisagem rural e urbana, tradição e modernidade.

É no litoral norte-rio-grandense que desabrocha a poeta como gostava de ser intitulada, talvez pelo trabalho árduo, assemelhado ao trabalho braçal do homem do campo, com as palavras antes de colocá-las no papel. A poesia de Zila Mamede vai florescer justamente nessa relação entre a terra sertaneja e a paisagem litorânea,

entre uma tradição já consolidada e uma modernidade que chega de forma abrupta, entre o passado e o presente, o rural e o urbano.

Podemos dizer que a criação literária mamediana é fruto de uma visão de mundo construída através de um olhar poético aguçado para a vida e a humanidade, permitindo-nos refletir acerca da condição humana.

Encontramo-nos, ainda, com uma poetisa pastora que canta o amor à terra, à natureza, à infância, à memória de seus parentes, o mar em um tom lírico pastoral numa retomada aos clássicos. É como liricamente escreve o poeta mineiro, em uma de suas cartas, à Zila, é um “Fazer de areia, terra e água uma canção” (ANDRADE, 1981, apud, AQUINO, 2000, p. 71). O clima bucólico presente na tessitura dos versos mamedianos é uma maneira de celebrar a vida quando tudo parece ausentar-se, quando não se tem a garantia de permanência eterna.

Assim, versejar é uma forma de poder ao menos trazer as lembranças de outrora, na consciência de um passado que ainda se presentifica num ambiente em transformação. É assim que podemos conceber a poesia mamediana, uma labuta literária constante em que o cuidado com a elaboração da linguagem poética assemelha-se ao trabalho com a terra, pois esta é uma atividade que requer esforço, levando-nos a discutir, também, o próprio fazer literário.

A criação poética de Zila Mamede é um trabalho artístico que se expressa em versos bem trabalhados, com rigor formal, mas evitando o viés da retórica. Assim, podemos dizer que os versos mamedianos são de uma simplicidade excêntrica, pois as palavras usadas na construção poética, aparentemente simples, típicas do cotidiano e do vocabulário do sertanejo, apresentam a sua complexidade através de um trabalho vocabular que chega a desconcertar o discurso. Nessas condições, podemos dizer que a poesia mamediana é dissonante a partir da concepção de Friedrich (1991), discutida no primeiro capítulo teórico. A dissonância está aqui na tensão interna provocada pela escolha de palavras simples e corriqueiras e a maneira complexa com que estas são empregadas.

Outra característica marcante em toda a produção literária da poetisa, principalmente a partir de sua criação constituída na década de 1950, é o trabalho da criação artística que se concretiza nas tensões entre o presente e o passado, o urbano e o rural, a tradição e a modernidade. É através dessas reflexões que

pretendemos compreender e analisar a poética mamediana e perceber como as transformações sociais ocorridas são transfiguradas para o poema no momento em que se engendra uma lírica erguida entre as tensões dissonantes do período.

Os anos de 1950 foi um momento significativo para Zila Mamede, época em que começa a labuta literária e a atividade poética e a colaborar com diversos jornais, dentre eles cabe destacarmos: *A tribuna do Norte* (Natal), *Diário de Pernambuco* (Recife), *Diário de Natal* (Natal), *Folha da Manhã* (Recife), *Diário Carioca* (Rio de Janeiro). Inicia, também, o contato com os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, com quem Zila troca correspondências e começa uma amizade sólida com ambos.

Nesse momento a crítica e os poetas da “Geração Pós 45” já incluíam também um novo nome importante e de significância para a poesia potiguar – ao lado de grandes nomes como Mauro Mota, Ledo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Carlos Pena Filho, César Leal, e Edmir Domingues – a poetisa Zila Mamede.

No quadro nacional a produção literária então consolidada toma novas direções e a poesia começa a brotar de forma mais intensa. O poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) lança *Pedra do sono* (1942); O mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e a carioca Cecília Meireles (1901-1964) lançam, respectivamente, *Rosa do povo* (1945) e *Mar absoluto* (1945).

Na década de 50 do século XX a poetisa potiguar Zila Mamede lança as três primeiras obras de sua produção poética, numa tentativa de diálogo com a herança literária e, ao mesmo tempo, no desejo ousado de romper com a tradição quando anuncia uma lírica com novas formas, novos temas, com criação vocabular própria em muitas de suas poesias, o que faz sua obra tomar proporções nacionais.

A tríade mamediana vem inserir a poetisa no contexto da moderna tradição literária do Rio Grande do Norte e do Brasil, composta por *Rosa de pedra* (1953), *Salinas* (1958) e *O arado* (1959). Estas são obras bem recebidas pela crítica regional, dentre eles estão o poeta e crítico potiguar Antônio Pinto de Medeiros e o pernambucano Mauro Mota e, ainda assim, por poetas de reconhecimento nacional como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade.

Dessa forma, através da produção mamediana localizada na década de 1950 podemos pintar um quadro panorâmico pelo qual analisamos o trabalho literário de Zila Mamede não só durante essa década, mas que permite também apontar traços bem marcantes que serão encontrados nas demais obras literárias da poetisa.

Zila Mamede estreia com *Rosa de pedra*– sua primeira obra poética. Esta se divide em duas partes: a primeira parte intitula-se Marés de infância, composta por 30 sonetos, todos em versos decassílabos, a segunda parte é Mar Absoluto, constituída por 6 poemas. O livro é concebido por críticos e poetas como Osmar Lins, Manuel Bandeira, Cesar Leal, dentre outros, como uma obra de alta qualidade da poetisa.

Na primeira parte, observamos o mar como metáfora do interior do eu-lírico, com um *rumo duvidoso*, por isso é um mar que não se configura, pois já nasce morto “pelos seus medidos acentos de desesperança no tratamento de procuras, sonhos, morte e outros roteiros estranhos, ultrapassa de longe o nem dominante binômio temático infância-mar” (MELO, 1978, apud MAMEDE, 2003, p. 22-23).

A poetisa soube aliar perfeitamente, no título de sua obra digna de estréia, a leveza, a singeleza da rosa, a transitoriedade, o fugidio e o passageiro à fortaleza, à solidez, ao rigor formal e à labuta literária. Assim como fizeram João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, que vão assumir essa postura quando se referem à poesia como um trabalho constante, comparado ao trabalho de polir um mineral bruto como a pedra.

Em *Rosa de pedra*, percebemos o paradoxo que une as palavras *rosa* e *pedra*, pois estas trazem em si pontos de intersecção, tanto na maneira de tratar dois elementos como também no momento em que eles são postos. A poesia que alia os dois elementos aparentemente opostos é a união entre o elemento orgânico e o inorgânico. A rosa faz-nos pensar, ainda, na quinta obra poética de Drummond – A rosa do povo, fruto maduro e grande expressão do lirismo social e do questionamento de seu próprio fazer poético.

A rosa – símbolo do desabrochar de um mundo novo e que no contexto da produção drummondiana faz referência ao quadro mundial da Segunda Guerra e, no cenário nacional, à Ditadura Vargas. Assim, a rosa – metáfora da poesia – nasce do desconforto, do medo, da guerra pela sobrevivência. Ela nasce entre as feridas, o

ódio e o rancor, mas desabrocha de forma encantadora, sozinha, no meio do caos, porque ela é o presente do povo e para o povo, é a esperança do florescimento do amor, da paz e da sensibilidade. A rosa é a poesia que vem salvar a humanidade.

Quanto à palavra pedra, retomamos a *Pedra de sono*, que é também o livro de estreia de João Cabral de Melo Neto, composto de poemas curtos, em sua maioria contendo versos regulares e brancos. Título também sugestivo quando procura aliar a pedra ao trabalho, a ordem formal e a clareza e o sono associado à poesia ainda em estado nascente, com sugestões oníricas aproximando-se da técnica imagística do surrealismo.

Em *Rosa de pedra* é a poesia que anuncia a modernidade, a transitoriedade e a passagem rápida do tempo aliada ao desejo e a inquietude pelo desvendamento do eu-lírico com o mundo. As imagens da infância e do mar são recorrentes nos versos que compõem os poemas da obra e por isso encontramos um eu que se reveste de sonhos embalados pelo mar, principalmente na segunda parte – Mar absoluto.

Este sentimento também está presente na obra de mesmo nome *Mar absoluto*, de Cecília Meireles, poesia densamente metafórica que apresenta imagens abstratas e imprecisas, habilmente combinadas com os jogos de oposições que levam o eu-lírico a tomar a consciência na aguda percepção do tempo que flui implacavelmente, rumando para o destino da morte.

Em *Rosa de pedra* há também, aos arquétipos cecilianos, um encontro paradoxal entre o leve/pesado; sólido/líquido; presente/passado e configurando-se em um eu preso as incertezas, os sonhos ainda não concretizados e a angústia do desprendimento diante de um tempo fugidio. Podemos, de forma mais perceptível, observar essas características no soneto “Mar morto”, vejamos:

Parado morto mar de minha infância  
sem sombras nem lembranças de sargaços  
por onde rocem asas de gaivotas  
perdendo-se num rumo duvidoso.

Pesado mar sem gesto, mãe sem ânsia,  
sem praias, sem limites, sem espaços,  
sem brisas, sem cantigas, mar sem rotas,  
apenas mar incerto, mar brumoso.

Criança penetrando no mar morto  
em busca de um brinquedo colorido  
que julga ver no morto mar vogando.

Infância nesse mar que não tem porto,  
num mar sem brilho, vago, indefinido,  
onde não há nem sombras navegando.

(MAMEDE, 2003, p. 195)

Assim, as imagens do mar e da infância são imagens oníricas, carregadas de símbolos e imagens ao gosto surrealista: *mar sem gesto, mar sem ânsia / sem praias, sem limites, / sem espaços*. O mar como metáfora do mar interior, com um eu sem rumo certo diante das mudanças sociais e do medo da impossibilidade da realização dos sonhos.

As sensações do tempo de infância são mostradas em uma época em que a ausência de sonhos mostra-se mais perceptível, de um tempo em que a fugacidade e a transitoriedade das coisas são impressas nos versos de uma infância já perdida como uma *flor extinta*, mas agora reencontrada e projetada no ambiente poético. Assim,

O Eu lírico propositalmente, vê-se em um labirinto de imagens, um hemisfério habitado por um tempo assimilado tão singularmente que seu discernimento nada é menos que uma dobra representativa daquele Eu. Entre a rosa – a memória transeunte – e a pedra – o *silêncio* presente, a terra transmutada em mar (ALVES, 2006, p. 25-26).

É um eu-lírico que se volta à memória de sua infância e passeia nessa galeria de imagens como um transeunte a olhar nesses quadros de suas reminiscências as percepções de um tempo sem sonhos, sem esperanças. Analisamos um eu que sente a perda das impressões de seu tempo nos sonhos que se diluíram nas fumaças, nas pétalas desfeitas, no *mar que não tem porto*.

Em 1958 Zila Mamede lança, após receber o prêmio de poesia “Vânia Souto Carvalho”, a sua segunda obra poética – *Salinas* – composta de 28 poemas e denominada por Paulo de Tarso Correia de Melo (1978) como uma obra de transição no que diz respeito ao plano temático, pois a obra se propõe a cantar a passagem do plano marítimo ao plano terrestre, numa espécie de chamado da terra.



Se em *Rosa de pedra* encontramos esses dois planos entrelaçados quando há a presença de imagens que se fazem/desfazem, em *Salinas* a terra e o mar são, agora, mais perceptíveis do ponto de vista temático. O título *Salinas* parece não conceituar a temática da obra, mas analisando melhor podemos perceber a passagem do líquido, do fluido para o sólido, em que o mar deixa de ser um cenário que se caracteriza pela instabilidade, tanto sugerindo a ação ondular provocada pela movimentação das águas oceânicas quanto também pela própria incerteza do eu-lírico diante da vida, passando a ser, aqui, *caminho*.

Ainda, nesse aspecto, podemos observar essa transição não somente no plano temático, mas no fazer literário da poetisa em que o mar se faz passagem para a chegada à terra. Por isso, é possível afirmar, no dizer de MELO (1978), que a obra tem uma perceptível *intenção telúrica*.

O mar é, assim, o caminho da *partida* encontrado pelo eu-lírico para se chegar à temática da terra. Podemos perceber essas características nos três primeiros poemas que abrem a obra – “Caminhos”, “Partida” e “Cais” – como se estes conseguissem resumir o tema que circunda os versos. No primeiro, o eu-lírico já anuncia o seu próprio caminhar: *pelas ruas sem lirismo / e becós que não têm mar* (MEMEDE, 2003, p. 151); no segundo, há a uma espécie de despedida no desejo de alcançar outros rumos: *Quero que os céus me levem; meu intento / é ganhar novas rotas; mas os traços / do virgem mar molhando-me de abraços / serão brancas tristezas, meu tormento* (MAMEDE, 2003, p. 153) e no terceiro a partida acontece como uma fuga de um eu-lírico que se encontra dividido entre o desejo de querer ir embora: *Três navios fugindo, três demônios / do mar fazendo suas montarias. / Ninguém dizendo adeus, todos chorando, / eu querendo remar, mas eu ficando* (MAMEDE, 2003, p. 154), mas angustiado pelo fato de que mesmo indo, permanece.

Tem-se, assim, uma impossibilidade de partida definitiva, versejada mais visivelmente no poema “Elegia”, pois o eu-lírico não consegue se desprender dos caminhos que o trouxeram do mar: *Não retornei aos caminhos / que me trouxeram do mar* (MAMEDE, 2003, p. 156). Esse é outro aspecto bem marcante no fazer literário mamediano, uma vez que o elemento mar será também material literário que

perpassará os versos, de maneira mais nítida, da tríade ora ilustrada. Assim, o mar transmuta-se em um novo cenário.

O cenário apresentado na obra é composto por caminhos que começam a ser delineados por rotas diferentes. Tem-se, assim, um caminho mais concreto e os elementos naturais começam a se manifestar como agentes transformadores de uma paisagem em processo de transmutação: *Sinto-me brancos desertos / onde as dunas me abrasando* (MAMEDE, 2003, p. 156). O mar não sendo mais paisagem presente como outrora: *Tudo perdi no retorno / tudo ficou lá no mar, / arrancaram-me das ondas / onde nasci a vagar* (MAMEDE, 2003, p. 156), faz-se, aqui, material poético presente no plano estético dos versos.

Nesse ínterim, os elementos da terra começam a se presentificar, deixam de ser matérias inanimadas e começam a ganhar voz, aspecto mais perceptível no poema intitulado “Chamado”, quando o eu-lírico sente que é chegado o momento de cantar o amor à terra que lhe deu origem. O poema resume muito bem a intenção de *Salinas*. Observemos:

A terra de minha origem primitiva  
me chama.  
Circula-me nas veias o cansaço  
de suas raízes.  
A seus anos me devolvo  
e a seus abismos me abandono.  
O chamado da terra é um chamado  
que não pode não ser ouvido:  
é um afago da terra  
tendo cheiro de campina amanhecida,  
que modela o meu sangue  
como um soprar de vento  
na tarde  
dos canaviais.

(MAMEDE, 2003, p. 177)

A voz da terra é eco silencioso *que não pode não ser ouvido*, é como um sopro divino no ouvido do eu-lírico que renasce da necessidade humana de sentir-se ligado ao seio materno. Porém, não é um chamado nostálgico ou uma tentativa de regresso ao passado como forma de lamentação, mas é uma evocação telúrica que começa a se manifestar nos versos de *Salinas*.

Podemos, aqui, comparar a criação da obra como uma gênese, em que a terra não se restringe apenas ao chão do eu-lírico, mas é a origem do chão de todos. É um canto de iniciação, uma volta *ao primitivo abrigo* de toda a humanidade, que se tornará mais presente e mais fecundo na obra seguinte.

Um ano após a publicação da segunda obra, em 1959, *O arado* é lançado, fechando, mas não terminado o ciclo e a temática terra-infância-mar. Na obra ora comentada, percebe-se como o sentimento universal – o amor – consegue chegar a sua plenitude, tanto poética quanto temática. O amor à terra da infância é o motivo maior dos versos de *O arado*, mas não chega a ser o único, pois o próprio versejar com os elementos da terra é também um motivo poético que irá permanecer em toda a obra.

*O arado* consegue chegar a sua intenção – cantar o amor à *terra-mãe* – não se restringindo apenas ao universo regional, mas universalizando a temática, tornando-se um canto telúrico universal. Assim, podemos dizer que a obra apresenta uma unidade temática peculiar em todos os poemas que a compõem, pois encontramos a relação do sentimento amoroso com as coisas da terra.

Há, ainda, um entrelaçamento temático numa recorrência constante dos elementos da terra com a temática do amor, mais perceptível em poemas como: “Arado”, “Antecolheita”, “A apanha”, sendo os dois primeiros analisados, a seguir, nesta perspectiva. Há, nos poemas ora citados, o encadeamento de um mote local, associado ao universo regional, com um mote universal, restringindo este ao local e ao mesmo tempo universalizando o regional.

*O arado* é apresentado por Melo (1978) como uma obra de maturidade poética, que trabalha com os elementos agropastoris como materiais universais. A universalização não se dá apenas no plano do conteúdo, pois os elementos da terra são utilizados sob a forma de um exercício vocabular aparentemente simples, mas que alia a linguagem agropastoril à linguagem bucólica dos clássicos. Há a recorrência de um bucolismo regional que, ao se utilizar de um mote tradicional e cantar com amor esse universo, consegue também universalizar o seu canto.

Percebemos ainda a presença da maturidade poética alcançada pela habilidade com que os versos são entrelaçados, ou seja, como os elementos da

tradição são associados a uma maneira moderna de versar acerca da terra e trazê-los sempre dentro do viés do universal.

Observamos, também, em alguns poemas de *O arado* o prenúncio da chegada da urbanização, processo bem marcante no poema “Rua (Trairi)”. *O arado* eleva-se num momento em que tanto a paisagem rural como a urbana começam a transformar-se com a chegada da modernidade e por isso podemos, também, analisá-la como uma construção poética que se ergue junto com o crescimento do *caminho vertical* das áreas urbanas e com as modificações acontecidas do cenário rural.

O poema “Rua (Trairi)”, num primeiro momento, parece distanciar-se da temática telúrica proposta em *O arado*, mas analisando melhor sentimos que a força da terra ainda permanece pelo fato de um eu-lírico estar ligado aos elementos da terra e se angustiar com a chegada da modernidade que, de certa forma, consegue eliminar muita coisa. Assim, podemos observar que a rua local é, também, uma paisagem simbólica usada para representar outras ruas que passam pelo mesmo processo de urbanização. Por isso, podemos dizer que é um poema que reflete acerca das mudanças universais a partir de uma mudança local observada e sentida pelo eu-lírico.

Desse modo, a rua poética vai sendo pavimentada e a paisagem sofre a ação transformadora da modernização. A rua é também universalizada, torna-se a rua de todos e o versejar sobre a pavimentação da rua é também um versejar acerca de uma lírica que se faz urbana, moderna, mas que não deixa de cantar a terra e os elementos tradicionais.

*O arado*, título da obra em análise, já nos diz muito quando pensamos no utensílio agrário tradicional utilizado para a fertilização da terra. Ele foi escolhido dentre tantos outros, no processo de elevação dessa lírica telúrica e urbana. O arado, nesse sentido, representa não só uma homenagem a terra, ao campo ou aos moldes do fazer tradicional, pois é também uma maneira moderna de dizer, segundo os moldes da poesia mamediana, que a modernidade precisa dos tentáculos da tradição para se movimentar.

Assim, trazer um instrumento usado no trabalho com a terra e utilizá-lo como material poético num contexto em que as transformações sociais tornam-se mais

perceptíveis é, uma forma de apresentar o embate entre as forças contraditórias desse momento, e por isso o arado é, ao mesmo tempo, instrumento que causa e sofre transformação.

Os versos de *O arado* vão participando também desse processo, pois a mesma modificação que sofre a terra e a paisagem, sofrem também o eu-lírico e o próprio instrumento, sendo este deslocado de seu espaço e de seu tempo para se fazer presente numa outra paisagem, onde desabrocha uma lírica de amor à terra em plena sociedade em modernização. São essas características e particularidades que conferem a poética de *O arado* aspectos dissonantes, causados pela constante tensão entre campo/cidade, passado/presente, tradição/modernidade. Particularidades estas observadas melhor no nosso próximo subtítulo, quando abordamos características específicas da obra ora comentada.

### 3.2 – *O arado: terra, amor, poesia*

O livro *O arado* (1959), terceiro livro poético de Zila Mamede, fecha a tríade da década de 1950 e o projeto temático desejado desde *Rosa de Pedra*. Composto por dezenove poemas com temáticas agropastoris, bucólicas, saudosistas e lírico-amorosas, *O arado* contém uma densa vertente telúrica que perpassa todos os poemas e faz com que a terra se imponha do início ao fim.

Dentre os dezenove poemas que compõem o livro, aparentemente, em alguns deles, como: “O alto (O avô)”, “O alto (A avó)”, “Rua (Trairi)”, “O prato”, poder-se-ia dizer que há um desvio quanto à temática ou um “afastamento da via conceitual” (ALVES, 2006, p. 109). Porém, não diríamos que tal procedimento de criação artística seja considerado uma espécie de alheamento temático, pois apesar dos poemas não se intitularem mantendo a especificidade que a temática permite, percebemos que apenas uma análise do título não é possível de nos levar a essa possibilidade.

Levando em consideração a poética mamediana, analisamos que uma de suas características é a de que os títulos dos poemas, muitas vezes, deixam de ser um apontamento temático unívoco e transcende o significado primeiro, sugerindo ser

uma outra possibilidade de chegar ao conteúdo. Assim, título e temática, ao mesmo tempo, se bifurcam e se aliam numa mesma perspectiva, mas sem fugir do plano temático.

Na constituição de *O arado*, cada poema revela, de maneira singular, a “sua aderência à terra, aos bichos, à vida natural – e tão enriquecido pelos requintes de espírito daquela que o escreveu!” (ANDRADE, 1960, apud, MAMEDE, 2000, p. 29). No poema “Arado” encontramos uma intrínseca ligação entre terra e sentimento amoroso, possibilitando-nos perceber a analogia entre o movimento do arado sobre a terra com o coito amoroso. Em “O alto (O avô)” e “O alto (A avó)”, nome do sítio dos avôs da poetisa, observamos que os elementos da terra são apresentados como herança poética: *os alicerces, que de avô ganhara / açude, pastos, farinha, chão* (MAMEDE, 2003, p. 129)

Em “A apanha”, o eu-lírico espanta-se com o crescimento repentino do *verde* numa espécie de *encantamento* com a chegada da colheita. No poema “Milharais” é poetizado o trabalho manual do plantio, em que da *terra multipartida* mais tarde rebentava o *milharal* junto com a alegria da colheita e a festa do preparo do *pão*. Em “Bois dormindo (I)” e “Bois dormindo (II)” a poetização dos sonos dos bois é assemelhada ao sono da terra, ao *silêncio da campina* (MAMEDE, 2003, p. 145) e ao *chão em pasto que não rebenta* (MAMEDE, 2003, p. 146). Aqui, pode-se ver “uma metaforização das condições climáticas da maior parte do interior nordestino” (ALVES, 2006, p. 115).

Ao receber da poetisa o livro para fazer correção e dar sugestões, o poeta Carlos Drummond de Andrade, com quem Zila desenvolvera fortes laços de amizade e com quem trocara correspondências poéticas, declara em uma de suas cartas que “o livro saiu uma doçura rural completa, uma coisa da terra e vida incorporada à terra, que torna autêntica sua poesia” (ANDRADE, 1959, apud, AQUINO, 2000, p. 24). O poeta mineiro consegue assimilar muito bem a intenção poética do livro – a relação íntima entre terra, vida e amor.

Nas cartas de Drummond a Zila, percebemos que, além de amigo, o poeta é uma espécie de mestre e de quem Zila Mamede recebe significativa influência:

Passei esta tarde de sexta-feira lendo seus poemas e catando defeitos neles, para ser agradável a vosmecê, mas no fim as qualidades eram tão

maiores e tão agradáveis de se perceber, que o caráter odioso da tarefa se foi dissipando, e ficou só a alegria de ver você crescendo em poesia (ANDRADE, 1959, apud, AQUINO, 2000, p. 23).

O trecho da carta mostra como o poeta mineiro tinha forte admiração e respeito para com a poetisa e encantava-se com a qualidade e esmero da poesia mamediana. Percebemos, assim, que as cartas são uma junção de poesia, prosa, crítica literária e guia poético. Além disso, Drummond concedia valiosas contribuições poéticas durante a criação de *O arado*:

‘O rio’ e o primeiro soneto do ‘Os bois dormindo’ são duas coisas de grande classe, e versos espalhados por todo o livrinho se impõem como unidades belíssimas. Bem, o que fui anotando a lápis é matéria para você pensar, e aceitar ou não, com liberdade absoluta, e como lhe parece razoável (ANDRADE, 1959, apud, AQUINO, 2000, p. 23).

Podemos notar como a poetisa Zila Mamede recebe influências de nomes nacionais da literatura brasileira como João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, o já referido Drummond e o poeta pernambucano Manuel Bandeira com quem Zila, também, mantinha contato. Observamos que a poetisa bebe em João Cabral de Melo Neto a forma de conceber e trabalhar a palavra com cuidado, de Guimarães Rosa herda a criação de novos vocábulos e, de maneira mais explícita, em Drummond e Bandeira segue a semelhança de ordem temática. Assim, analisamos como os motes poéticos destes dois últimos são poetizados também por Zila, pois entre eles encontramos um diálogo constante com elementos do cotidiano e da tradição associados a uma experiência sentimental que se bifurcam numa variedade de temas e possibilidades de leituras.

Dessa forma, trazer os elementos tradicionais e do cotidiano de suas vivências e transformá-los em componentes literários, características comuns de poetas ora referidos, é uma tentativa de unir dois tempos – o passado e o presente – numa relação dialética e manter vivo no plano poético o passado, associado à experiência emocional. Assim, podemos ainda encontrar nessa diversidade de motes não só um encontro com a terra natal, as ruas antigas, as dunas, a paisagem natural, os costumes, as brincadeiras de infância e a experiência individual, mas uma

possibilidade para expressarem-se diante da instabilidade das coisas e do tempo, como uma espécie de reflexão do eu diante do mundo em transformação.

Podemos analisar essas relações e um sentimento de mundo drummondiano desde a dedicatória de *O arado* em que a poetisa já anuncia o que vai cantar: *A meu avô Caçote / A Nova Palmeira, / terra mãe, fonte raiz, / chão do meu chão*. (MAMEDE, 2003, p. 121). Assim, analisamos que o livro não é só um cantar acerca da terra, mas é antes de tudo um livro-herança cujos frutos estavam adormecidos no seio poético mamediano, sendo despertados de seu encantamento, pois a terra acorda e renasce, agora, com mais força. A vida que dela chega faz renascer as sementes que outrora foram plantadas. São sementes-avós, sementes-infantes que vingam e rebentam, ao mesmo tempo, “Flor e fruto, na mesma canção” (CASCUDO, 1959, apud, MAMEDE, 2003, p. 125).

Dessa maneira, *O arado* é um testemunho de um eu-lírico que viveu e canta a experiência emocional com o ambiente rural, podendo ser, também, apresentado como um livro de cânticos telúricos, um tributo poético à terra, à memória de seus entes queridos e, por isso, a poetisa dedica-o ao avô e a Nova Palmeira, pois

Nova Palmeira é o reduto do meu avô materno – Francisco Bezerra de Medeiros – talvez a pessoa que maior influência humana exerceu sobre mim e que se reflete na minha poesia. Com ele aprendi todas as coisas da terra que uso como elementos poéticos, especialmente em *O ARADO*, livro dedicado ao sítio dele e no qual fui emocionalmente criada (SANTOS, s/d, apud, GALVÃO, 2005, p. 10).

Percebemos o motivo maior dos versos de *O arado*, que é o amor ao *reduto* do sertão – herança simbólica e sentimental que a poetisa traz dentro de si. Por isso, cantar essa paisagem herdada é cantar também o *reduto* interior – *chão de meu chão*. Há, nesse sentido, uma relação entre geografia física e *geografia sentimental*, provocando um entrecruzamento temático constante, em que as temáticas da terra e do amor se entrelaçam, erguendo uma poética telúrica e universal.

Homenagear a terra e particularizar um ambiente rural como pano de fundo desse quadro poético, pode-se dizer que é um cantar direcionado ao homem que trabalha e cultiva a terra, ao pastor que cuida de seu rebanho e, ainda, uma evocação ao solo local. Porém, o que se diria como simples temática particular



torna-se universal quando o espaço físico é metáfora do espaço interior, que extrapola o íntimo do eu-lírico e faz-se espaço de todos.

Eis, aqui, uma poética que discute a problemática humana numa relação de amor com as coisas da terra, na qual

reencontra na Terra o encanto informe e concordante com a sua própria vida interior. Os poemas são frutos da terra e das almas, almas poéticas que vivem em ZILA MAMEDE, alma lírica, alma irônica, alma sonhadora, alma que espera, alma que confia (CASCUDO, 1959, apud, MAMEDE, 2003, p. 125).

*O arado* é, então, uma poesia elaborada a partir de uma vivência emocional com os elementos da terra, suscitando uma reflexão do homem com seu interior e sua condição e permitindo desabrochar uma criação literária que transgride o sentido usual das palavras com o intuito de expressá-las como símbolos poéticos de escolha universal. Nesse sentido, ao escolher o ambiente campestre como opção particular, a poetisa passa a fazer uma escolha universal, uma vez que os elementos do espaço externo são transmutados em signos poéticos que se revelam, simultaneamente, no universo de cada um.

A produção literária mamediana e a poética de *O arado* superam o local, o regional porque conseguem cantar a terra nordestina e os elementos que a compõem com o sentimento do mundo, sentimento este que ultrapassa o “eu” e vai ao encontro do sentimento da humanidade.

Dessa forma, no fazer literário de *O arado* os elementos da terra são os materiais poéticos usados no plano estético dos poemas e por isso, ao serem transfigurados para o espaço poético deixam de ser componentes da realidade e passam a fazer parte do funcionamento interno do poema. Assim, trazemos essa concepção das relações existentes entre literatura e sociedade defendida e concebida por Candido (1985) para mostrar que apesar de a poetisa revelar que sua poesia reflete, de certa maneira, a terra de sua família, não podemos nos esquecer de que antes de se referir ao social, os elementos devem ser tratados como internos.

Ainda dentro dessa relação, numa análise atenta acerca do título do livro, observamos que a palavra *arado* sugere o utensílio tradicional do homem do campo

usado para preparar a terra e deixá-la pronta para o plantio. Porém, observando a afinidade semântica da palavra com a ferramenta da escritura e o seu movimento sobre a terra com a relação amorosa, o arado deixa de ser apenas instrumento de um processo de transformação, pois ele passa de utensílio inanimado à matéria poética viva, sendo, ao mesmo tempo, instrumento e elemento literário responsáveis pela composição dos versos.

Nessa analogia entre o arado e o instrumento usado para versejar, notamos como o eu-lírico assemelha-se ao lavrador que sua ao preparar o solo para receber as sementes que mais tarde serão fecundadas. Por isso, o arado sugere também a força poética, o trabalho suado com as palavras, uma vez que tanto a lida da terra quanto a lida literária são trabalhos que exigem esforço, dando também a possibilidade de discutirmos o fazer literário mamediano.

Analisamos, nesse aspecto, que o arado é, ainda, fruto-poético do amadurecimento da labuta poética com os componentes da terra, pois “todos os poemas nasceram no chão sagrado, com chuva do Céu e suor dos rostos vigilantes, surgidos na inspiração provocadora de uma inegável vivência emocional” (CASCUDO, 1959, apud, MAMEDE, 2003, p. 123).

Do mesmo modo que o arado deixa de ser apenas uma ferramenta de trabalho braçal, a terra deixa de ser somente elemento temático, motivo poético e adquire vida. É o momento em que a *terra desperta*, renasce quando é incorporada às ações humanas e personifica-se na estética do poema. Nesse sentido, os elementos agrários são poetizados de tal maneira que se transformam em imagens carregadas de metáforas, em que os versos *despertam-se em campinas* e *os trigais maduros acenam para o eu-lírico*.

As metáforas personificam-se e a terra “deixa de ser tema e passa a ser personagem” (AQUINO, p. 44), sendo ela que, simultaneamente, se move e movimenta o mote poético. O despertar da terra assemelha-se ao despertar do homem quando está à espera da apanha que não tarda. A terra desperta com o cantar do eu-lírico que anuncia o encantamento das lavouras, *a paz dos bois dormindo* (MAMEDE, 2003, p. 145), e o *retorno às searas* (MAMEDE, 2003, p. 137).

O trabalho vocabular constitui, também, um ponto relevante a ser observado na análise dos poemas, trabalho este sugerido por Drummond quando analisa os versos de *O arado*:

Noto o seguinte: certa repetição de palavras-chave, como pasto, lírio, tragal, pão, que torna monótono o livro, embora a unidade temática imponha essa monotonia como condição prévia. Também gostaria de certas audácias, como transformar substantivos em adjetivos, ou compor palavras misturando as existentes, mas deixando claro para o leitor o elo que as prende. O mais é técnica de economia: cortar palavrinhas desnecessárias (o, um, seu), encurtar, acelerar, tornar mais direta e violenta a dicção (ANDRADE, 1959, apud, AQUINO, 2000, p. 23-24).

Segundo comparações observadas por outros estudiosos da poesia mamediana, tais como Galvão (2005) e Alves (2006), as sugestões concedidas pelo poeta mineiro foram seguidas, pois em comparações feitas entre rascunhos da poetisa e a publicação original dos poemas, via-se as alterações sugeridas por Drummond. Notamos ainda como a poetisa se apropria da criação de novas palavras e incorpora em seus poemas o uso de muitos neologismos, tais como: *reverdadeiras, anteavô, milipousavam, antecolheita, farinhafloripão, verdivertical, melifloripão, verdinovoaponta, invoou, passaligeiro, milpradiou, lajeslisando, passariinho, despassará, aguasecou*, dentre outros.

Observamos também como, nos versos que compõem os poemas de *O arado*, o vocabulário sertanejo: *arado, enxadas, açudes, roças, tabocas, cacimba, passadiço, celeiros*, etc., vai se unindo ao vocabulário clássico do bucolismo: *colinas, pastos, ovelhas, lírios, pastoreio, cajado*. Há, nessa junção, a tentativa de unir, novamente, um mote local a um tema universal, conseguindo elaborar uma linguagem bucólica e lírica do sertão, “num timbre pastoral, característico das vozes universais mais altas” (MELO, 1978, apud, MAMEDE, 2003, p. 25). Percebemos, nesse caso, que não é uma retomada ao modelo classicista de bucolismo, mas é a elaboração de uma nova linguagem, criando um bucolismo próprio do sertão comum ao modelo de invenção peculiar dos modernistas.

É relevante ressaltarmos como o processo de construção da poética de *O arado* consegue se apropriar de elementos da tradição em sua composição e ao mesmo tempo eleva os versos com a habilidade artística dos modernistas. Nesse

sentido, há um jogo entre o trabalho tradicional do verso e o modo moderno de apresentá-lo no poema de modo que, muitas vezes, não conseguimos estabelecer os limites entre o terreno tradicional e o moderno, pois ambos mostram-se mutuamente numa relação dialética constante. Podemos dizer que do mesmo modo que há no livro um entrecruzamento temático entre terra, amor e poesia, percebemos também que existe, no fazer literário, um entrelaçamento entre o tradicional e moderno.

Esse entrelaçamento entre a forma tradicional e a moderna é uma característica presente no projeto estético de Zila Mamede. Dos dezenove poemas que constituem *O arado*, oito deles apresentam-se sob a forma de soneto, o que já explícita a adesão da poetisa à forma clássica de composição. Porém, notamos que o soneto mamediano abdica das regras tradicionais de composição desse gênero poético.

Podemos começar analisando que apesar de todos os sonetos apresentarem uma métrica no estilo tradicional – aos moldes dos versos decassílabos – notamos que não há uma unidade rítmica, ou seja, os versos apresentam ritmos variados, entrelaçados, muitas vezes aderindo ao conteúdo e sendo, semanticamente, pertinente para o significado do poema. Veremos melhor essas características, de maneira mais explícita, nas nossas análises.

Observamos também, na composição dos versos, que as rimas externas, próprias do modelo tradicional são trazidas para o funcionamento interno dos versos, dando mais musicalidade. Além disso, analisamos que o vocabulário retórico, peculiar do soneto clássico, é abdicado em favor de um léxico do cotidiano, da terra, da vivência. Assim, podemos dizer que na elaboração poética de *O arado* é utilizada uma fôrma clássica, mas com uma ousadia poética típica do poetas modernista.

Analisaremos de maneira específica essas características quando nos debruçamos, nas análises dos poemas nos próximos tópicos, sobre o texto poético mamediano.

### 3.3.1 – *O arado como metáfora do amor*

Na leitura e análise do poema “Arado” percebemos que se trata de uma construção poética elaborada a partir de uma experiência individual com os elementos da terra e que, transfigurados para o plano estético do texto, tornam-se uma experiência universal à medida que o eu-lírico escolhe o arado como metáfora do amor. Podemos afirmar, ainda, que o poema é também uma reflexão sobre o próprio fazer poético. Assim, nossa leitura analítica se detém em apontar como o poema vai se constituindo em um projeto poético que escolhe o amor à terra como motivo particular e, ao mesmo tempo, universal. Analisaremos essas questões a seguir.

#### ARADO

Arado cultivadeira  
rompe veios, morde chão  
Ai uns olhos afiados  
rasgando meu coração.

Arado dentes enxadas  
lavancando capoeiras  
Mil prometimentos, juras  
faladas, reverdadeiras?

Arado ara picoteira  
sega relha amanhamento,  
me desata desse amor  
ternura torturamento.

(MAMEDE, 2003, p. 127)

O poema é uma espécie de resumo ou apresentação do livro homônimo, pois além de ser o primeiro poema que abre a leitura, nele podemos observar a relação amorosa com a terra, com o meio rural e com a própria elaboração poética. Esta afinidade perpassa os demais poemas que compõem o livro, em especial o poema ora analisado. Assim, os elementos da terra, as relações entre o trabalho braçal que o homem do campo realiza com a ação do arado e as contradições de uma relação amorosa permitem pintar uma paisagem saudosista e sentimental como uma espécie de evocação de um passado singular.

Porém, não se trata de um retorno sentimentalista e nostálgico aos moldes românticos, é antes de tudo uma retomada consciente da necessidade de versar acerca de temas tradicionais diante de uma constante tensão entre passado e

presente. Esse procedimento é, de certa forma, uma maneira do eu-lírico atenuar a brusca passagem do tempo e a perda de valores humanos, aspectos característicos dos tempos modernos.

Nessas condições, o conteúdo do poema faz uma analogia entre os elementos da paisagem rural e o sentimento amoroso que, ao mesmo tempo, universaliza uma tradição e particulariza uma temática universal.

Numa leitura inicial do poema sugere-se a descrição do arado – instrumento utilizado pelo homem do campo para lavrar a terra – e sua ação sobre esta. O leitor poderá ser induzido a pensar ou formular a hipótese a partir do título e esperar do poema uma descrição da ação do arado sobre a terra, um trabalho tão habitual realizado pelo homem do campo. Porém ao ler os demais versos, ocorre um estranhamento, pois em cada estrofe há uma relação de semelhança entre o movimento do arado e a reação sentimental do eu-lírico que sente em si as contradições de uma relação amorosa.

É através dessa possibilidade de comparação que as temáticas se estreitam entre si, uma vez que a ação do arado sobre a terra – particularidade do trabalho do homem no campo – pode ser assemelhada a uma relação amorosa – problemática universal. Diante dessa relação, o eu-lírico tenta, através de um tema universal, particularizar a temática dentro da experiência de seu universo rural. Assim, podemos dizer que há uma tentativa de unificação de duas temáticas a partir da relação entre os movimentos que caracterizam a preparação da terra para o plantio e as ações que sugerem um desenlace amoroso.

O arado é um instrumento transformador, que ara a terra, preparando-a para a fertilização e, nesse caso, ela simboliza a projeção do corpo feminino, símbolo da fertilidade. Nesse sentido, o arado deixa de ser apenas instrumento de arar a terra e passa a exercer a força máscula sobre esta. Por isso, o movimento do arado pode ser visto como uma simbologia do ato amoroso, uma vez que a ação de romper, traçar e segar a terra sugere a relação de um coito amoroso. Há, assim, uma aproximação da fertilidade da terra com a fertilidade feminina, pois do mesmo modo que esta é fruto de um processo de amadurecimento da mulher, aquela necessita, também, de uma preparação para que sejam semeados os alimentos.

As transformações ocorridas na paisagem através do ato de penetração do arado sobre a terra são sentidas no plano sentimental, pois o eu-lírico sente as mudanças pelas quais vai se desenrolando a ação amorosa. Por isso, a experiência do eu-lírico deixa de ser apenas uma experiência rural e passa a ser uma experiência universal.

Do mesmo modo, a relação universal do amor vai sendo particularizada à medida que o eu-lírico aproxima o desenrolar do sentimento amoroso com o movimento do arado sobre a terra. Nesse sentido, o arado não é mostrado apenas como uma imagem ou objeto de trabalho agrícola utilizado pelo homem do campo, ele é também um elemento poético que, além de representar a relação de amor do homem com a terra, permite-nos igualar a peculiaridade de seu movimento com o ato amoroso. Há, assim, uma relação dialética no entrecruzamento das temáticas, pois ao mesmo tempo em que o particular se universaliza o universal também se particulariza.

Percebemos, ainda, que o exercício vocabular na criação poética é resultado de um trabalho com as palavras, pois há também um entrecruzamento de termos do meio rural com expressões do sentimento do eu-lírico. Assim, a escolha das palavras é singular e característica do meio rural: *arado, veios, chão, enxadas, capoeiras, relha*, com a junção destas às expressões de sentimento amoroso: *coração, prometimentos, juras, amanhamento, amor, ternura*. Há uma ligação umbilical com as coisas da terra, com a tradição e com o amor, em que os elementos naturais e sentimentais são materiais poéticos utilizados para erguer uma lírica telúrica e amorosa.

Isso nos leva a corroborar com as discussões teóricas abordadas no primeiro capítulo à luz da concepção de Friedrich (1991), quando afirma que a lírica moderna se vale dos elementos do corriqueiro e os transforma em matéria poética. Assim, a palavra é desprendida de seu significado habitual para gerar uma tensão entre a simplicidade do que é exposto com a complexidade do modo que é dito.

É como esclarece Candido (2008), quando afirma que analisar um poema é observar as suas tensões, ou seja, os elementos contraditórios que chegam a desorganizar o discurso, mas são esses mesmos elementos opostos que irão criar meios de organização, numa *unificação dialética*. É o que acontece com o poema

ora analisado, pois observamos que há nele uma junção de materiais que, aparentemente, são dicotômicos quanto aos níveis temático, estrutural, sintático e vocabular. Porém, observamos que é através da união desses elementos que o poema vai se organizando e criando, através da pluralidade de sentidos, um universo de significações.

Passando para a estrutura do poema, este contém doze versos dispostos em três estrofes de quatro versos. Cada estrofe é composta por versos heptassílabos, com ritmo bem marcado e rimas perfeitas nos versos pares. Essas características levam-nos a considerar que o poema se organiza em torno de aspectos tradicionais, começando pela temática, pela escolha dos versos heptassílabos, os mais conhecidos e utilizados na música tradicional popular e pelo trabalho vocabular. Podemos observar que o material utilizado na construção poética é tradicional, mas o fazer literário é extremamente modernista.

Continuando no nível da organização, podemos dizer que há três momentos distintos em cada estrofe, pois em cada uma delas observamos que a ação do arado provoca uma reação no eu-lírico. Cada estrofe descreve o movimento do arado sobre a terra, que sofre essa ação e modifica-se e, ao mesmo tempo, há também a transformação do eu-lírico, que assim como a terra, também sofre as consequências dessa modificação. Esta relação é reforçada pela presença de verbos no presente do indicativo e no gerúndio.

A pontuação delimita cada estrofe. Aparentemente cada estrofe parece estar independente uma da outra, pois se pode lê-las cada uma sem necessariamente ter que seguir a leitura para compreender o sentido. Porém, por outro lado, as três estrofes mantêm pontos de intersecção, que aliados dão o sentido geral do texto.

Como pontuamos anteriormente, o poema tem uma aparente estrutura tradicional. Porém, o que há é apenas uma espécie de fôrma tradicional, pois os elementos estilísticos são predominantemente modernos, como o uso de metáforas esdrúxulas que causa estranheza, a liberdade usada nos recursos morfológicos, sintáticos e semânticos. Podemos observar esses aspectos de forma mais perceptível em todos os primeiros versos de cada estrofe. Em: *Arado cultivadeira* tem-se um verso formado por duas palavras. Analisando cada termo isoladamente, dizemos que o primeiro termo – *arado* – pertence à classe dos substantivos e está



no gênero masculino e o segundo – *cultivadeira* – um neologismo, aparentemente podia-se dizer que pertence à classe dos adjetivos. Se analisarmos a relação das duas palavras, a segunda – aparentemente – não completa o sentido da palavra arado, pois não concorda com esta, uma vez que a palavra está no gênero feminino. Portanto, não podemos dizer que *cultivadeira* funciona como um adjetivo, mas como outro substantivo.

Passando para o nível sintático, percebemos que as duas palavras não mantêm relações. Mas por outro lado, podemos analisar o verso levando em consideração a subversão da sintaxe de concordância nominal e então podemos afirmar que *arado* funciona como sujeito do verso: *rompe veios, morde chão* e *cultivadeira* pode desempenhar a função de adjunto adnominal, pois semanticamente ela pode funcionar como uma particularidade da palavra *arado*. Ou ainda, mesmo que *arado* e *cultivadeira* possam desempenhar, sintaticamente, a mesma função de sujeitos do verso seguinte, podemos ver que os verbos *rompe* e *morde* estão no singular e acabam não concordando com os sujeitos *arado* e *cultivadeira*. Assim, o que há é uma relação semântica entre os dois termos, pois ambos estão no mesmo campo de significação.

Podemos observar que o verso: *Arado dentes enxadas* é formado por três termos que não mantêm relação de concordância da palavra *arado* como as outras. Analisamos que a palavra *arado* funciona como substantivo, enquanto *dentes* e *enxadas* desempenham, no plano de sentido, o mesmo papel de substantivo, pois segundo as normas de concordância, seria inaceitável essa organização frasal. No nível sintático, as três palavras, assim como no verso acima analisado, não desempenham o papel de sujeitos, pois também transgridem as normas de sintaxe. No nível semântico, elas podem funcionar como sujeitos do verso: *lavancando capoeiras*. Apesar de aparentemente soltas, elas fazem parte de um mesmo campo semântico, pois sugerem corte, penetração.

O mesmo ocorre no verso: *Arado ara picoteira*, pois morfologicamente a palavra *arado* funciona como substantivo, já a palavra *ara* pode funcionar, também, como substantivo, pois pode significar, segundo o Aurélio (2000), mesa ou balcão de pedra destinado a sacrifícios, nas religiões pagãs. Ainda podemos levar em consideração que *ara* seja uma derivação regressiva do verbo arar e *picoteira* um

neologismo. Nessas condições, *picoteira* pode sugerir a função de um substantivo ou de adjetivo de *ara*, podendo caracterizar esta. Sintaticamente as três palavras não mantêm relações entre si nem entre o verso: *sega rela amanhamento*, uma vez que subvertem as normas de concordância nominais e verbais. Porém, analisando semanticamente, todas as palavras do verso pertencem ao mesmo campo de sentido.

Portanto, podemos concluir que a palavra *arado* funciona como hiperônimo das palavras *cultivadeira*, *dentes*, *enxadas*, *ara* e *picoteira*, que, por sua vez, desempenham a função de hipônimos, pois os sentidos destas estão contidos no significado de *arado*.

De acordo com nossas análises, os versos acima destacados mantêm uma semelhança semântica e uma disparidade sintática entre as palavras, o que vem corroborar a nossa observação de que o poema tem uma aparente organização tradicional, pois traz elementos da tradição, como a utilização da métrica clássica das canções populares. Porém, em sua composição observamos que há um estilo moderno no procedimento poético. Podemos notar vários arranjos modernos, a começar, por exemplo, pela escolha do arado como instrumento do trabalho tradicional do homem no campo e o modo como ele é trazido nos versos do poema chamam a atenção porque é universalizado à medida que sua ação de rasgar a terra assemelha-se ao ato de amor e, simultaneamente, particulariza o mote amor quando passa a fazer relações com elementos do universo rural.

Além disso, ressaltamos que o uso de uma linguagem inovadora, com utilização de neologismos, como *cultivadeira*, *reverdadeiras*, *picoteira* está unido a um vocabulário bucólico e amoroso, passando a fazer parte, agora, no fazer literário do mesmo universo tradicional que, ainda assim, não se resume apenas a um espaço geográfico específico – o campo – e passa a ser universo de todos.

Há, mais especificamente, um cruzamento temático entre os dois primeiros versos de cada estrofe com os dois últimos, levando-nos a notar a presença de dois eixos temáticos enlaçados. Enquanto os dois primeiros dísticos apresentam o movimento de ação do arado sobre a terra, os dois últimos fazem referência a um desfecho amoroso aos moldes das cantigas medievais, em que se tem um eu-lírico feminino, traduzindo as mais variadas emoções, desde o momento do encontro,

passando pelas juras amorosas até a descoberta das incertezas e contradições entre o prazer e a dor, o enlace e o desenlace do amor.

No plano da composição, podemos apontar no poema essas duas temáticas entrelaçadas pela presença das maiúsculas nos primeiros e nos terceiros versos de cada estrofe, exceto na última em que há o desfecho temático. Notamos que nas duas primeiras estrofes as maiúsculas sucedem-se sem a marcação de nenhuma pontuação, reforçando, simultaneamente, a ligação entre dois temas e a subversão das normas tradicionais de pontuação. Enquanto na terceira estrofe não encontramos essa marca, pois é nesse momento que se dá o desencadeamento da problemática e uma tentativa de assemelhar no nível composicional o que ocorre no plano do conteúdo – um desenlace que provoca um sentimento dialético discutido mais adiante.

Na disposição da rimas, analisamos também que elas têm uma organização que sugerem a produção de efeito de sentido do poema. Como percebemos, os versos ímpares não apresentam rimas e são intercalados com as rimas perfeitas dos versos pares: *chão/coração, capoeiras/reverdadeiras, amanhamento/torturamento*. Essa disposição de rimas nos versos pares reforça ainda mais a analogia entre movimento do arado e sentimento amoroso, pois são justamente os versos que dão mais ideia de ação/reação.

Observamos ainda como a segmentação rítmica mostra que o ritmo dos versos denota uma semelhança no ritmo do arado em cada estrofe<sup>7</sup>. Há também uma tensão rítmica perceptível, pois reconhecemos que o ritmo é marcado entre o contraste entre uma batida mais rija e outra mais movimentada.

Nos primeiros e últimos versos de cada estrofe há a recorrência da unidade rítmica: jambo, anapesto, jambo (- + - - + - +), uma vez que a tonicidade incide nas sílabas 2, 5 e 7, constituindo três segmentos rítmicos. Nos segundos e terceiros versos de cada estrofe observamos a unidade rítmica: anapéstico-peônico (-- +--- +) com sílabas tônicas em 3 e 7, o que equivale a dois segmentos rítmicos.

Vejamos:

A / **RA** / do / cul / **TI** / va / **DEI** / ra

---

<sup>7</sup> Optamos, nas análises dos poemas, pela seguinte forma de marcação: as sílabas métricas tônicas estão marcadas pelo sinal (+) e as sílabas átonas estão marcadas pelo sinal (-).

rom / pe / **VEI** / os / mor / de / **CHÃO**  
 A / iuns / **O** / lhos / a / fi / **A** / dos  
 ras / **GAN** / do / meu / **CO** / ra / **ÇÃO**.

A / **RA** / do / den / **TES** / en / **XA** / das  
 la / van / **CAN** / do / ca / po / **EI** / ras  
 mil / pro / **ME** / ti / men / tos, / **JU** / ras  
 fa / **LA** / das, / re / **VER** / da / **DEI** / ras?

A / **RA** / do a / ra / **PI** / co / **TEI** / ra  
 se / ga / **RE** / lha a / ma / nha / **MEN** / to,  
 me / de / **SA** / ta / des / se a / **MOR**  
 ter / **NU** / ra / tor / **TU** / ra / **MEN** / to.

Como podemos analisar, há um reforço de tonicidade nos primeiros e últimos versos de cada estrofe (versos 1, 4, 5, 8, 9 e 12), que recebem um acento secundário, ocorrendo a masculinização do verso numa tentativa de aliar o ritmo enrijecedor, próprio do movimento do arado sobre a terra, com o sentimento provocado com o rasgar do coração do eu-lírico, ferido pelos olhos apaixonados. Essa regularidade rítmica enrijecida combinada com o vocabulário do poema reforça o efeito de ruído provocado pela ação do arado e do movimento que o olhar lançado ao ser amado causa no coração.

O ritmo anapéstico – peônico é usado segundo Candido (2008, p.42): “para exprimir movimento”. Esse ritmo é sugerido nos versos 2, 3, 6, 7, 10 e 11 pela tentativa de fusão entre ação e emoção, o que nos leva a observar que a emoção do eu-lírico é sentida pela ação dos olhos, assemelhando a ação do arado que é sofrida pelo chão. Aqui temos uma batida mais rápida devido à mesma proporção que aumenta o número de sílabas átonas entre as tônicas, sugerindo a relação entre ritmo e sentido, pois é justamente nesses versos que encontramos mais movimentos, justificados pela ação do movimento do arado e das emoções sentidas pelo eu-lírico.

O sentido da palavra *arado* assume ainda mais efeito transformador quando há a recorrência da aliteração, pois o som da consoante “r”, que se alterna entre vibrantes e fricativos, faz lembrar o som produzido pelo objeto nomeado e desencadeia uma onomatopeia.

No início de cada estrofe há recorrência da palavra *arado*, o que se caracteriza como uma anáfora, gerando uma uniformidade sonora ou que podemos

chamar de homofonia absoluta. Essa repetição da palavra suscita tanto uma retomada temática quanto uma recuperação sintática, semântica e sonora, que além de ser um recurso de ênfase e coesão permite, ainda, aproximar cada vez mais a palavra *arado* com o seu valor semântico e o seu efeito sonoro. Assim, existe uma correspondência entre o som e o sentido da palavra, acarretando uma sinestesia.

O arado não é aqui apenas um instrumento inanimado; um utensílio agrário usado para cortar a terra, antes ele é apresentado como o um ser animado nos versos 1, 5 e 9, pois percebemos que há a supressão de um elemento de ligação entre as palavras que compõem os versos. Essa ausência permite a fusão de uma palavra na outra, perceptível na força da ação nos versos 2, 6, e 10.

Assim, não há uma comparação de significado, mas uma transferência semântica, e o que antes se identificava por realidades diferentes ou próximas, agora consiste na transmutação de significado de uma palavra em outra. É “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (ARISTÓTELES, 2007, p. 74-75).

O substantivo/sujeito *arado* iguala-se, respectivamente em cada estrofe, às palavras *cultivadeira*, *dentes*, *enxadas*, *ara* e *picoteira*. Temos uma analogia entre esses termos, pois há uma fusão de sentido entre diferentes objetos criando uma super-imagem: *arado = cultivadeira*; *arado = dentes = enxadas* e *arado = ara = picoteira*, o que permite várias possibilidades de significados. Por outro lado, como já foi comentado anteriormente, as palavras escolhidas estão no mesmo campo semântico, contribuindo para reforçar a analogia. E no nível macro textual temos uma analogia maior, que é a do arado com o amor, construindo uma super-imagem textual: arado = amor.

É justamente nesse jogo com as palavras que o eu-lírico faz do poema uma elaboração coerente de significados entre símbolos diferentes, que constitui uma unidade expressiva. Assim “as palavras ou combinações de palavras usadas podem ser signos normais, figuras, imagens, metáforas, alegorias, símbolos.” (CANDIDO, 2006, p.103). Nesse sentido, é na tentativa de estabelecer analogias que o eu-lírico cria sua própria linguagem, entre a afirmação explícita e a implícita e é por isso que

na maioria das vezes o elemento simbólico não está diretamente na palavra em si, mas no conjunto de palavras que formam a imagem do poema como um todo.

Veremos, assim, como as características percebidas nos aspectos sonoro, rítmico e vocabular contribuem e estão intimamente associadas ao conteúdo do poema. Na primeira estrofe, analisamos como o movimento desencadeado pela ação do arado sobre a terra gera uma analogia com a relação de amor na medida em que o instrumento fere, *rompe veios* e *morde chão* e, ao mesmo tempo, essa ação se assemelha às características desencadeadas pelo momento do encontro amoroso, proporcionando também uma reação sentimentalista.

Há nessa estrofe uma tentativa de unir a força desenvolvida pelo arado com a força sentimental do encontro amoroso. O movimento do arado sobre a terra permite a fertilização desta, para que mais tarde brote o alimento. A força sentimental é depositada no olhar, onde brotará o amor, pois os *olhos afiados* são, aqui, a metáfora do amor, sugerindo o momento de encontro. Assim, os olhos funcionam como lâminas que no entrecruzamento de olhares rasgam o coração.

Na segunda estrofe a ação do arado continua sobre a terra e sua ação pode ser assemelhada à força das palavras. Se na estrofe anterior temos o encontro de olhares como o início da relação, aqui temos a continuação do ato sugerida nas palavras amorosas, pois a força sentimental é, agora, colocada nas promessas de amor, nos versos: *mil prometimentos, nas juras / faladas, reverdadeiras?* Porém, o ponto de interrogação no final do verso denota que o eu-lírico sente que as mesmas promessas e juras de amor são também inquietantes, provocam dúvidas e inseguranças, sentimentos comuns em toda relação amorosa. O neologismo *reverdadeiras*, criado a partir da junção do prefixo *re*, que significa repetição, com a palavra *verdadeiras*, sugere que juras são sempre renovadas e que toda nova relação é sempre um recomeço.

Na terceira e última estrofe há o enlace amoroso, é o encontro corporal que acontece. A relha do arado penetra na terra para amarrá-la e semelhante ato acontece quando há a união de dois corpos. Porém, o eu-lírico prefere o desprendimento desse amor, expresso semanticamente no verso: *me desata desse amor*, porque da mesma maneira que tenciona o prazer também causa dor, sugerido no último verso: *ternura torturamento*. Por outro lado, o eu-lírico não quer se

desprender dessa relação, pois há uma tentativa de distanciamento e, ao mesmo tempo, um sentimento de apego muito forte que o prende.

Há a presença de um sentimento dialético de apego/desapego, pois o eu-lírico vive a relação dialética e sente em si esse movimento. Esse processo de aproximação/alheamento tenciona dor e nessa relação, a dor tenciona o prazer: *ternura torturamento*. Assim, podemos perceber que a dor é necessária, pois esta que fere, rasga e tortura o coração é a mesma que possibilita o eu-lírico sentir as emoções e ainda tenciona o fazer literário.

No conteúdo do poema, observamos que as ações são constituídas por três momentos e do mesmo modo que há a ação para arar a terra, torná-la fértil e pronta para germinar, há também a preparação para que o enlace amoroso aconteça, tendo o momento do olhar, das palavras faladas ao ser amado até chegar ao encontro corporal.

Na criação literária, podemos dizer que acontece o encontro entre a terra, o amor e o próprio fazer literário, em que a ação do arado, o sentimento do eu-lírico e o amor à terra se fundem germinando o material literário para desabrochar na poesia um campo de lirismo. Dessa maneira, podemos afirmar que o poema ora analisado é um texto bem elaborado, poeticamente arquitetado, que se edifica entre o sentimento telúrico e a imagem que o olhar do eu-lírico apreende na tradição, entrecruzando-se com o trabalho da criação literária, permitindo que se configure uma imagem-poema pintada com cores tradicionais na tessitura de uma poética moderna.

Assim, as relações entre as temáticas aqui analisadas não se dão apenas no plano composicional, mas são trazidas também na superfície estética do poema, quando percebemos que há uma aproximação entre tema, rima, ritmo e aspectos semântico-sintáticos. O que nos faz reconhecer que o poema é resultado de um trabalho significativo com as palavras da terra, da lida do homem do sertão, dos instrumentos da tradição e da intensa relação de amor com os elementos do campo, que se constrói em uma densidade poética inigualável.

O trabalho com as palavras se assemelha também à labuta do homem com a terra, uma laboração incessante que alia expressões típicas do trabalho do sertanejo

a um vocabulário bucólico e amoroso, numa retomada ao estilo clássico, criando uma paisagem lírica, telúrica e musical tecida num estilo moderno.

Essas características revelam o aspecto universal do poema que não se resume numa tentativa de cantar o campo como uma defesa do afeto à terra, aos elementos naturais, nem muito menos trazer o amor como mote sonhador, pois apesar de o poema versar acerca de uma experiência individual com o universo rural e ter como cenário o espaço campesino, ele é, acima de tudo, uma produção universal, metafórica, possibilitando a multiplicidade de significados e leituras. Assim, a poesia versa acerca da problematização humana imbricada com os elementos da terra, tornando-se uma criação de cunho universal e atemporal.

### 3.3.2 – *A antecolheita como motivo de canção poética*

O poema “Antecolheita” é uma canção lírico-amorosa que vai se arranjando através da voz de um eu-lírico que canta a espera e o momento da colheita como analogia de um canto de regresso amoroso. Dessa forma, o canto deixa de ser apenas uma evocação de amor à terra e passa a ser um canto de amor universal. Podemos, ainda, perceber que o cantar é também um motivo da colheita poética que vai sendo acolhido no próprio ato de elaboração literária, fazendo-nos discutir o fazer literário mamediano, como veremos na análise que segue.

#### ANTECOLHEITA

Ah te saber distante, embora a chuva  
amareleça em frutos e a colheita  
não tarde. Já meus dedos se apresentam  
como instrumento à terra matinal.

Ausentes os teus braços, a charrua  
nega-se à lida, caminhança e bois;  
o cata-vento remudece as hastes  
que calentavam cedo anoitecer.

Não sei que faça dos celeiros. Vem:  
Setembro amadurece nos folhados  
deixando-se nascentes para o estio.



Vem que me espanta o apascentar das ramas  
e minhas mãos, de frágeis, agonizam  
nessa visão de lavra, de eira e sol.

(MAMEDE, 2003, p. 136)

O poema está elaborado aos moldes da forma clássica do soneto italiano, com versos decassílabos – versos mais utilizados pelos poetas classicistas. Porém, podemos perceber que o poema não se prende totalmente às normas fixas, pois observamos que há a supressão da rima e a quebra da regularidade rítmica, o que faz com que os versos se assemelhem mais ao prosaísmo, característica presente nos poemas modernistas. Apesar dos versos não se sustentarem em rimas externas, percebemos que há uma musicalidade interna, assemelhando-se a composição dos versos clássicos dos latinos. Assim, notamos como há uma intensa relação entre a forma tradicional e o estilo moderno de apresentar o conteúdo.

Como observamos, os versos estão, aparentemente, presos a uma estrutura clássica tradicional, mantendo a regularidade métrica de dez sílabas poéticas em todo o poema. Por outro lado, observamos, também, aspectos que subvertem as normas tradicionais de composição poética, como a liberdade sintática, o uso de neologismos: *antecolheita*, *presentam*, *caminhança* e *remudece*, e de ritmos diferentes em cada estrofe, a utilização da linguagem bucólica e agropastoril, léxico associado ao universo camponês, aspectos estes característicos do poetar dos modernistas. Há, nesse sentido, uma tentativa de unir o tradicional e o moderno no tratamento de um mesmo conteúdo. Percebemos essa combinação desde o título até ao tratamento temático, característica peculiar, também, do versar modernista.

O título do poema já nos diz muito a respeito dessa característica, pois podemos analisar como é formada a palavra *antecolheita*. Na verdade, podemos dizer que há aqui um neologismo formado a partir da junção do prefixo latino *ante* com a palavra *colheita*. O prefixo *ante* significa **anterioridade no tempo e no espaço**, sugerindo assim o que acontece no momento antes da colheita, como uma forma de preparação para que haja o apanhar dos frutos. O *ante* também pode funcionar como uma preposição que significa **em presença de** e se prende ao substantivo *colheita*, sugerindo, ainda, o período em que a colheita está prestes a acontecer.

Analizamos, assim, que o título *antecolheita* pode sugerir tanto o antes da colheita como percebemos nos dois quartetos, quanto o momento em que os frutos pedem para ser colhidos, momento percebido nos dois tercetos. Nesse sentido, podemos dizer que a *antecolheita* não é apenas o que antecede ou somente o período em presença da colheita e por isso ela não se constitui um ato preparatório ou uma ação em realização, mas é, antes de tudo, um momento que acontece no entremeio dessas duas etapas.

A *antecolheita* pode sugerir, assim, um ato prestes a se realizar, sendo possível dizer que se trata de um chamado para uma colheita que está por vir a qualquer momento. Esse chamado é também uma evocação saudosista e amorosa e por isso é assemelhada uma canção lírico-amorosa dirigida à natureza como um desabafo de um eu-lírico que está longe de seu amado e que canta o regresso do mesmo modo que canta a vinda da apanha.

Quanto ao conteúdo do poema, este se remete aos motes das cantigas trovadorescas medievais, mais especificamente às cantigas de amigo, em que há a presença de um eu-lírico feminino numa confissão amorosa, na maior parte das vezes uma camponesa, pastora que sofre pelo abandono do ser amado e canta o seu regresso. A confissão, aqui, é dirigida à natureza no momento da espera da colheita, fazendo referência também à espera do ser amado, uma vez que a preparação para a chegada da colheita é um momento alegre e por isso ela é associada ao momento preparatório para a chegada do ser amado.

Dizemos, assim, que o poema se vale de um mote tradicional para apresentar o conteúdo de uma maneira moderna. Analizamos, ainda, que o conteúdo do poema traz elementos particularmente da tradição, em especial de uma temática agropastoril que se remete ao campo, ao bucolismo, unido a um tema universal – o amor.

Podemos dizer, assim, que há aqui, também, o entrelaçamento temático no tratamento do assunto do poema. A partir dessa sobreposição temática, podemos perceber que os dois temas distintos, simultaneamente, particularizam-se e universalizam-se à medida que ambos são assemelhados semanticamente e vão se fundindo ao longo do poema, permitindo o encontro temático. Assim, há a particularização do amor quando este é associado a um mote do ambiente

campestre e, ao mesmo tempo, também há a universalização dos motivos rurais quando unido a um sentimento universal – o amor.

Neste soneto, percebemos a relação de proximidade temática com o poema “Arado” já analisado. No “Arado” temos a relação de semelhança entre a ação do arado sobre a terra e o ato amoroso; no soneto “Antecolheita” percebemos que há, também, o entrelaçamento de temas entre o momento esperado da colheita e o desejo do regresso do ser amado.

Enquanto no “Arado” existe uma analogia entre o movimento do instrumento e o coito amoroso, em “Antecolheita” a analogia se dá pelo entrelaçamento temático entre a ação de colher e o estado de espera de alguém, mais especificamente, à vinda da colheita com a espera do amor que se encontra distante.

No “Arado” há a preparação da terra para o plantio, em que a força do instrumento age sobre ela, ferindo-a e ao mesmo tempo fecundando-a, simbolizando a força viril sobre o corpo feminino e em “Antecolheita” o momento alegre da vinda da colheita contrasta com a angústia pela ausência do amado e o desejo do regresso.

Como sabemos, a colheita é um período esperado e recebido com festas nas sociedades camponesas primitivas. Assim também como o regresso do ser amado é um momento festivo, principalmente nas sociedades medievais, em que geralmente o homem ia para a guerra e a mulher ficava esperando o seu retorno e quando havia este, às vezes muito difícil, pois a maioria não mais retornava. Desse modo, restava à esposa esperar sem tempo determinado, uma vez que não era possível saber se o marido havia morrido ou não, ficando ela sonhando e cantando o regresso incessantemente.

Destacamos que, assim como acontece no “Arado”, no poema ora analisado existe uma particularização de uma temática universal e ao mesmo tempo uma universalização de uma temática particular na medida em que o eu-lírico se vale de uma ação realizada no ambiente campestre para tentar traduzir uma experiência amorosa aos moldes do universo rural.

Os elementos campesinos são utilizados como material poético para cantar uma canção lírico-amorosa e saudosista. Porém, não um saudosismo nostálgico aos moldes românticos, mas um saudosismo consciente das mudanças, que ao mesmo

tempo em que canta acerca do passado não se prende a este como forma de regresso, mas arranja uma relação dialética temporal em que presente e passado, tradição e modernidade tornam-se tempos e épocas, respectivamente, quase instantâneos.

Analisaremos melhor em cada uma das estrofes escandidas a seguir como os versos vão se traduzindo em sentidos através da junção da métrica, do ritmo e da sonoridade. Vejamos.

Ah / te / sa / **BER** / dis / **TAN** / te, em/ bo / ra a / **CHU**/ va  
 A / ma / re/ **LE** / ça em / **FRU** / tos / e a / co / **LHEI** / ta  
 Não / tar / de. / **JÁ** / meus / **DE** / dos / se / pre / **SEN** / tam  
 Co / moins / tru / **MEN** / to / **À** / ter / ra / ma / **TI** / nal.

No primeiro quarteto, o sentimento de ausência de algo, como sugerido no primeiro verso: *Ah te saber distante* contrasta com o momento em que desabroçam os frutos e a colheita se aproximam, observada pelo uso da conjunção subordinada concessiva *embora* que quebra a expectativa construída na oração principal, pois a colheita não tarda, mesmo que essa ausência se presentifique no sentimento do eu-lírico.

A ausência sentida está associada à distância do ser amado que não se encontra presente no período em que chega a época de colher os frutos e por isso temos um momento de tensão causado, simultaneamente, pela ausência/presença. Podemos dizer que presença e ausência se dão no mesmo momento, pois o eu-lírico se encontra num ambiente onde a ansiedade se manifesta pela presença dos frutos que começam a amadurecer e, ao mesmo tempo, a angústia se traduz pela impossibilidade da colheita, uma vez que a ausência de mãos que colham os frutos provoque esse sentimento.

Do mesmo modo, podemos dizer que as mesmas mãos ausentes diante da apanha são também as mãos afáveis do amado de cujo afago o eu-lírico sente falta. Assim, tanto os frutos se preparam e esperam pelo cuidado das mãos dos apanhadores como também o eu-lírico espera a carícia da colheita amorosa.

Diante desse conflito, só resta ao eu-lírico tentar sanar essa ausência/presença vindoura cantando, versejando acerca desse momento. Assim, tem-se uma tensão explicitada pela distância do amado e a proximidade da colheita,

gerando um conflito sentimental, uma vez que a angústia provocada pela separação do amado é dividida com a desejada vinda da colheita. O ritmo também nos ajuda a entender melhor o sentido, pois tem-se um ritmo leve, com mais movimento associado a iminência da colheita que está por vir, sugerido pelo segmento rítmico ( - - - + / - + / - - - +), peônico – jâmbico – peônico, em que as tonicidades caem, respectivamente nas sílabas 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, caracterizando-se ainda como ritmo heróico.

Além disso, a sonoridade expressiva dos versos soa num tom de uma voz intensa, que oscila entre um tom brando e intenso, através da recorrência das consoantes oclusivas *t* e *d* em todos os versos do poema, contribuindo para a musicalidade interna dos versos. Esta pode simbolizar o quanto é sofredor estar à espera do ser amado e, o cantar será uma forma de, simultaneamente, amenizar a ausência e implorar o seu regresso.

Do mesmo modo analisamos, ainda, a angústia sentida pelo eu-lírico porque a colheita se aproxima. Vejamos a recorrência: *Ah (T)e saber (D)is(T)n(T)e, embora a chuva / amareleça em fru(T)os e a colhei(T)a / não (T)arde. Já meus (D)e(D)os se presen(T)am / como ins(T)rumen(T)o à (T)erra ma(T)lnal.*

Podemos, nessas condições, analisar o ato de cantar como uma forma de encontrar um motivo que tente sanar a angústia sentida. Diante disso, o eu-lírico prefere versejar e cantar para a natureza a lacrimejar e por isso ele utiliza o lirismo campesino, numa retomada classicista, como instrumento do trabalho poético na apreensão de palavras líricas.

Os dedos do eu-lírico funcionam como uma espécie de instrumento e a ação do versejar assemelha-se ao trabalho manual da colheita sugerida pela presentificação dos dedos: *já meus dedos se presentam / como instrumento à terra matinal*, que canta o momento presente enquanto a colheita e o ser amado não chegam. O uso do advérbio de tempo *já* pode significar **nesse momento, agora mesmo**, intensificando a ação do eu-lírico em querer fazer alguma coisa perante a ausência. Então, cantar é uma maneira encontrada para esperar o amado e a futura colheita. Esse é o motivo poético proposto, cantar acerca do que não ter ensejo para versar.

Como não há motivos alegres para cantar, canta-se acerca dele mesmo, tornando o processo criador um ato metalinguístico ou metapoético, em que a própria criação literária volta-se para si mesma como um ato autorreflexivo. Essas são características encontradas na poesia moderna, como bem foi discutido em nosso primeiro capítulo teórico, em que tomamos como base as discussões do crítico alemão Hugo Friedrich (1990) a respeito dessa temática.

Nesse contexto, a poesia moderna vai sofrer modificações como uma forma de se adaptar às transformações sentidas no meio externo e por isso a lírica moderna apreende em sua estrutura elementos que os românticos chamariam de não poéticos como uma nova maneira de poetizar num ambiente em que o lirismo mostrava-se em vias de extinção.

Nos versos ora analisados, o lirismo é apreendido diante de um sentimento de ausência e dos desejos de retorno do amado e de uma boa colheita que ainda está por vir. Então, aqui, o motivo é encontrado na falta deles, levando-nos a corroborar com as discussões teóricas acerca da estrutura da lírica moderna, podendo a poesia ser buscada em lugares apoéticos e desabrochando-se em campinas de versos líricos.

Au / **SEN** / tes / os / teus / **BRA** / ços, / **A** / char / **RU** / a  
 Ne / **GA** / -seà / li / da, / **CA** / mi / **NHAN** / ça e / **BOIS**;  
 o / **CA** / ta- / ven / to / **RE** / mu / **DE** / ce as / **HAS** / tes  
 que / **CA** / len / ta / vam / **CE** / do a / **NOI** / te / **CER**.

Nesse segundo quarteto parece haver a impossibilidade do movimento, da ação, tendo como causa a ausência de *braços*, o que sugere o trabalho braçal que se realiza no ato da colheita primitiva, característica do ambiente camponês tradicional. O ritmo dos versos também sugere um esquema com menos movimento, atribuído ainda pelo reforço de tonicidade que acontece na 8ª sílaba. Tem-se o ritmo jâmbico – peônico – dijâmbico, organizado pelo esquema (- + / - - + / - + / - +) e com tônicas nas 2ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas, caracterizando-se como um heróico, sendo este ritmo mais duro e menos cantante.

Assim, o ritmo vem combinar-se tanto com o vocabulário, em que encontramos palavras do campo semântico da ausência de ação, como: *ausentes*, *nega-se* e *remudece*, quanto com o sentido dos versos na medida em que os

instrumentos do campo parecem sentir a falta da lida manual que lhes servem de força para realizarem a ação da colheita. A *charrua nega-se* a movimentar, as hastes do *cata-vento* também não se movimentam.

Tem-se, aqui, novamente, uma inferência perceptível ao poema “Arado”, uma vez que neste ocorre o movimento incessante do instrumento sobre a terra, permitindo que esta se torne fecunda e dê bons frutos para que sejam colhidos mais tarde. Em oposição a este poema, observamos que nos versos ora analisados o arado *nega à lida* justamente porque não há aqui a ação da força motora, *que calentavam cedo anoitecer*, capaz de mover os instrumentos.

Assim, a ausência do ser amado sentida pelo eu-lírico vai se revelando também na paisagem campestre, pois o momento da colheita está se aproximando e, quando tudo parece remudecer, o eu-lírico persiste em cantar uma vez que é atribuído a ele, agora, a tarefa de versar o motivo poético. O ato é intensificado nos versos seguintes:

Não / **SEI** / que / fa / ça / **DOS** / ce / lei / ros. / **VEM**:  
 Se / **TEM** / bro a / ma / du / **RE** / ce / nos / fo / **LHA** / dos  
 dei / **XAN** / do /-se / nas / **CEN** / tes / pa / ra o es / **TI** /o.

No primeiro terceto, a angústia da possível não colheita começa a se intensificar: *Não sei que faça dos celeiros. Vem*: Ação perceptível também no ritmo dos versos, que passa de um ritmo mais duro para um mais melancólico, caracterizado pelo jâmbico – dipeônico seguindo o esquema (- + / - - - + / - - - +), com tônicas nas 2ª, 6ª e 10ª sílabas. A forma verbal *vem* usada como chamado sugere a vontade do eu-lírico em querer o regresso rápido do amado, porque a colheita se aproxima a cada instante e os celeiros ficarão vazios. Há, no segundo verso, a descrição do mês de setembro como um período fértil, uma vez que é a estação da primavera, mês das flores, da germinação, da fertilização e por isso mais propício ao nascimento de frutos.

Nesse sentido, setembro é referenciado como estação de nascimento e da preparação de colheitas futuras, uma vez que ela precede ao verão e sucede ao inverno. Assim, não havendo a possibilidade da colheita primeira, na época apropriada, resta deixá-la *nascentes para o estio* como também resta o eu-lírico continuar à espera do amor.

O desejo do regresso do amado se intensifica no segundo e último terceto, neste de modo mais intenso na medida em que o eu-lírico não consegue lidar sozinho com o pastoreio das *ramas* e quer dividir com o outro a tarefa.

Vem / que / me es / **PAN** / ta o a / pas / cen / **TAR** / das / **RA** / mas  
 e / mi / nhas / **MÃOS**, / de / frá / geis, / **A** / go / **NI** / zam  
 nes / sa / vi / **SÃO** / de / la / vra, / **DEEI** / ra e / **sol**.

A forma verbal *vem* se repete como forma de vocativo, chamamento do amado, pois o eu-lírico se encontra sozinho e surpreendido diante de tanta safra e não consegue dar conta de cantar, versejar sozinho: *e minhas mãos de frágeis, agonizam*. Logo, cantar ao lado do amado seria melhor, pois se tornaria um ato agradável, prazeroso. Mas mesmo assim, o eu continua a sua melodia assemelhando-se ao ritmo melodioso dos saícos, dipeônico – jâmbico (- - - + / - - - + / - +), versos com tônicas nas 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílabas.

Como podemos perceber, no poema o eu-lírico canta, do início ao fim, a vinda da colheita, como uma ação prestes a se realizar, e a chegada do amado. Observamos que existe uma relação entre a realização da colheita e o retorno do amado, uma vez que aquela só seria possível se concretizar se o amor estivesse presente. Porém, notamos que nenhuma das duas acontece, restando apenas a visão de uma cenário admirável.

O eu-lírico encontra-se, simultaneamente, agonizado e deslumbrado diante de um cenário que já se encontra pronto para a apanha. Porém, na mesma medida que o eu-lírico sente-se surpreendido com *o apascentar das ramas*, mostrando o contentamento de ver que os frutos esperam a colheita, há também o descontentamento em saber que a colheita não acontecerá. Assim, na impossibilidade da colheita, resta ao eu-lírico apenas a visualização de uma paisagem sugestiva: *nessa visão de lavras, eira e sol*.

Enquanto no “Arado” há a fertilização da terra e a concretização do ato amoroso, em “Antecolheita” há a impossibilidade da colheita e do encontro amoroso, pois em todo o poema encontramos um eu-lírico lamentando a ausência do ser amado e cantando o regresso dele. Contudo, apesar de não haver a realização concreta da apanha e do regresso do ser amado, a colheita dos frutos se dá de forma simbólica.



No último verso, observamos que o eu-lírico consegue pintar um quadro do ambiente, tornando o verso um cenário imagético e personificado, que faz com que apenas o olhar colha, de forma singular, os frutos nascidos entre a *eira* e o *sol*. Nesse sentido, percebemos que apesar da colheita não se realizar como um ato concreto há, aqui, o lançar do olhar do eu-lírico e do leitor, que é arremessado ao cenário na colheita de sensações.

Por outro lado, também, podemos dizer que a própria paisagem personificada em versos consegue arrebatá-lo tanto o olhar do eu-lírico quanto o do leitor, conseguindo que a colheita seja, agora, de frutos-poemas. Assim, não são mais poemas que esperam ser colhidos por leitores, são, antes de tudo, poemas que se lançam na tarefa de colher leitores.

Nesse sentido, o poema “Antecolheita” é a alegoria da poesia moderna, que não espera ser colhido, mas é a lírica que nasce do chamado e da necessidade do próprio lirismo como uma forma de autorrebelar-se contra a massificação da sociedade moderna. A *antecolheita* é, ainda, a lírica que, não achando o que colher, colhe e canta o desencanto, rebentando-se este em um campo de lirismo, em que a colheita acontece no próprio fazer literário.

A *antecolheita* é, também, a colheita da própria poesia, que pede passagem num contexto em que o lirismo desabrocha no *estio*. Nessas condições, a *antecolheita* é um chamado constante ao lirismo, que não cessa mesmo quando o poema tenha sido concluído. É assim que podemos denominar o lirismo mamediano, de um constante chamado ao leitor, de uma evocação lírica que espera ser colhida a/em qualquer momento.

### 3.3.3 – A Rua (Trairi) como escolha universal

Ao analisar, a seguir, o poema “Rua (Trairi)” observamos que a elaboração poética se faz na relação dialética entre a rua como espaço público, comum a todos os indivíduos, e a rua como espaço local do eu-lírico. Assim, ao escolher o mote da modernização da rua local, o eu-lírico também escolhe a rua universal – espaço de todos. Percebemos, ainda, que há a construção da rua como universo poético à

medida que temos uma lírica elaborada com elementos apreendidos no momento de transformações, contribuindo para discutirmos, também, a criação literária.

#### RUA (TRAIRI)

Nos cubos desse sal que me encarcera  
(pedra, silêncios, picaretas, luas,  
anoitecidos braços na paisagem)  
a duna antiga faz-se pavimento.

Meu chão se muda em novos alicerces,  
sob as pedreiras rasgam-se meus passos;  
e a velha grama (pasto de lirismo)  
afoga-se nos sulcos das enxadas,

nas ânsias do caminho vertical.  
Ao sono das areias abandonam-  
se nesta rua vívidos fantasmas

de seus rios-meninos que descalços  
apascentavam lamas e enxurradas.  
Meu chão de agora: a rua está calçada.

(MAMEDE, 2003, p. 128)

“Rua (Trairi)” é um poema escrito ao modelo da forma clássica do soneto italiano, estruturando-se em dois quartetos e dois tercetos de versos decassílabos. Porém, apesar de se valer de uma forma poética tradicional, percebemos que o poema ora analisado apresenta características de um estilo moderno. Assim, mesmo o poema apresentando uma estrutura estrófica e métrica clássica, observamos que ele abre mão dos esquemas rítmicos tradicionais e se utiliza de versos brancos, o que denota a união entre o tradicional e o moderno. Observamos também essa relação no uso de versos intercalados entre parênteses, os neologismos e a ruptura da unidade sintática – o *enjambement*.

O título do soneto já nos antecipa, de certa maneira, o conteúdo do poema, pois percebemos que ele traz em sua composição a dialética entre o universal e o particular. Assim, ao tentar designar o cosmopolitismo inserido no contexto da palavra rua, há também uma tentativa de particularizar a rua poética, podendo ser assemelhada, ainda, ao interior do eu-lírico. Por isso, podemos dizer que há uma

relação dialética entre o universalismo da palavra *Rua* e o localismo do nome que a designa, restringindo-a – *Trairi* – escrita entre parênteses.

Desse modo, a rua – *locus* da modernidade – não se restringe apenas a rua como via pública, mas tanto a rua do universo poético quanto a rua como espaço interior do eu-lírico. Podemos observar a rua enquanto um local público, a que todos têm acesso e que faz referência ao mundo, por isso ela pode ser considerada como emblema da modernidade. Por outro lado, a rua pode fechar-se a tal ponto que o indivíduo encontre nela o espaço pela busca do próprio ser e de sua identidade. Nessas condições, a rua é um espaço emblemático, que suscita tanto a reflexão universal quanto acerca da condição humana.

O título do poema é, ainda, alusivo a uma rua existente, pois há uma referência simbólica à rua Trairi, que se localiza no bairro Tirol da cidade de Natal. Nesse sentido, podemos dizer que a geografia e os elementos externos da rua real são transfigurados e usados como materiais estéticos para a construção interna da rua poética. Assim, esta não funciona como um reflexo daquela, pois os elementos que fazem referência à rua do plano físico desempenham “um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, internos” (CÂNDIDO, 2006, p. 9).

A rua e suas figurações deixam de ser componentes externos e passam a fazer parte, agora, do universo interno da criação literária. Por isso, a rua (Trairi) é um cenário artístico criado a partir do trabalho com elementos que fazem parte do cenário externo de uma rua existente, mas que não a ilustram. Nesse sentido, a paisagem construída pode denotar tanto a rua enquanto espaço físico comum a todos os indivíduos como também espaço restrito e íntimo do ser humano ou, ainda, uma paisagem construída artisticamente, tornando-se, portanto, simbólica e plural.

Há, assim, tanto um entrelaçamento de espaços como também de tempos no conteúdo do poema, pois o passado e o presente se entrecruzam na medida em que a rua vai se modificando, provocando um entrecruzamento temático entre a rua antiga e a rua que vai se modernizando.

Nessa perspectiva, podemos fazer relação ao que foi discutido no nosso primeiro capítulo teórico acerca da modificação da cidade e dos movimentos que o homem moderno é compelido a fazer para se adaptar ao novo ambiente. Não é só o espaço externo que vai sendo modificado, o homem também sente a necessidade

da mudança interior como uma forma de acompanhar o ritmo das transformações, uma vez que o indivíduo não se reconhece mais perante o novo espaço.

A rua não é apenas um ambiente que sofre as transformações, mas que suscita modificações também no indivíduo. Ela é um lugar de encontros, desencontros, de presença e ausência e do constante movimento entre o antigo e o moderno, gerando um espaço de tensões entre as paisagens da rua de antes e da rua que vai se modificando.

Diante da rua que vai sendo modificada, o eu-lírico se apresenta não só como uma testemunha ocular desse processo, mas também sofre em si as mudanças, uma vez que ele tem que se adaptar ao novo ambiente. O eu-lírico encontra-se no embate entre o antigo e o moderno que vem chegando de forma abrupta e transformando o espaço em que ele vive. Assim, o eu-lírico vive a tensão entre o afastamento da paisagem da antiga rua e a aproximação súbita do novo ambiente.

Podemos, nesse sentido, observar o encontro entre dois tempos na paisagem da rua em transformação: o passado e o presente, o antes e o agora, o tradicional e o moderno, que se fundem e se fazem presentes, mesmo aparentemente distantes, em um espaço em que o sentimento de ausência está cada vez mais presente. Assim, passado/presente são dois tempos unidos, ou seja, um e outro sobrevivem e se entrelaçam nos fios dos versos que formam o poema, expressando um novo tempo que revela a simultaneidade da coexistência entre passado/presente.

A rua vai se configurando num espaço de tensões entre um passado infante ainda presente, mas em vias de modificação e um presente que vai transformando o antigo cenário. Encontramos nessa paisagem o encontro dos elementos naturais: *sal, dunas, luas, gramas, areias* com os materiais que representam a mudança: *pedra, picaretas, enxadas*. Nesse sentido, o embate entre os elementos que unem o eu-lírico a um passado e a um contexto tradicional e os componentes que revelam um contexto de modernização da rua vão dando lugar a um novo espaço. Este é trazido para o plano estético do poema, tornando ainda tênues as fronteiras entre o antigo e o novo, o tradicional e moderno.

Podemos dizer, nessa perspectiva, que a descrição da modernização da rua é também a descrição das relações contraditórias da modernidade. Por isso, as contradições ocorridas no espaço urbano podem ser assemelhadas às modificações

do eu-lírico, que está entre a recusa e a aceitação do novo, e também pode fazer referência à poética moderna que não pretende ser reconhecida como expressão do sentimento e da realidade, mas como uma experiência do mundo moderno.

É nesse terreno de tensões que o eu-lírico vai descrevendo poeticamente a rua sobre os *alicerces* da paisagem da rua real *Trairi*. O espaço urbano e a rua vão sendo moldados, perdendo suas características antigas e inicia-se a apresentação de uma nova cidade desencadeada pela ação da modernização.

Podemos, estruturalmente, dizer que há dois momentos no poema: no primeiro momento, que vai do primeiro quarteto ao penúltimo verso do último terceto, há a poetização das transformações pelas quais a rua vai passando, imbricadas com as mudanças internas do eu-lírico. No segundo momento acontece a consolidação da pavimentação da rua e o processo é concluído no último verso do poema. Assim, este é o momento culminante, em que a rua se apresenta totalmente alicerçada.

É importante ressaltarmos que o eu-lírico está presente no momento da ação, uma vez que o uso dos verbos, em sua maioria, está no presente do indicativo: *encarcera* (v. 1), *faz-se* (v. 4), *muda* (v. 5), *rasgam-se* (v. 6), *afoga-se* (v.8), *abandonam-se* (v. 10) e *está* (v. 14), sugerindo que a ação decorre simultaneamente ao ato de mostrá-la. Há apenas um verbo, no segundo verso do último terceto, que aparece no pretérito imperfeito do indicativo: *apascentavam* (v. 13), denotando, no plano do conteúdo, a presença de um passado não totalmente concluído e entrelaçado com um presente que vai se sobrepondo. Assim, podemos fazer o contraste com a forma verbal *apascentavam* e o verbo *está* (v.14) utilizado para mostrar a rua do presente, já modificada.

No primeiro quarteto, analisamos como o eu-lírico lança um olhar para rua que está sendo transformada e começa a descrevê-la, apresentando os elementos que justificam a mudança. O olhar do eu-lírico arremessado à rua pode ser assemelhado ao olhar do *flâneur* baudelairiano, pois ao olhar as modificações que a rua vai sofrendo, remete um olhar ao outro, ao mundo e a si próprio.

É um eu-lírico que também se apresenta como vítima do processo de modernização e por isso, ele sente e carrega em si as mudanças ocorridas no aspecto físico da paisagem e a angústia diante das modificações, pois se vê impossibilitado de fazer algo. Essa impossibilidade de impedir as mudanças pode

ser percebida através da imobilidade do eu-lírico que olha como um espectador para a rua que está sendo pavimentada. Assim, há uma imobilidade de ação tanto por parte do eu-lírico e dos elementos que delineiam a rua quanto pelo ritmo dos versos a seguir:

Nos / **CU** / bos / **DES** / se / **SAL** / que / **MEEN** / car / **CE** / (ra)  
 pe / **DRA** / si / **LÊN** / cios / **PI** / ca / **RE** / tas, / **LU** / (as)  
 a / **NOI** / te / **CI** / dos / **BRA** / ços / **NA** / pai / **SA** / (gem)  
 A / **DU** / na an / **TI** / ga / **FAZ** / se / **PA** / vi / **MEN** / (to).

Em todos os versos do primeiro quarteto, há o reforço de tonicidade, com acentos tônicos na 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas, o que se caracteriza como o pentâmetro jâmbico (- + / - + / - + / - + / - +), constituído de cinco segmentos rítmicos. Há uma harmonia do ritmo com a descrição do espaço, unindo-se ao vocabulário utilizado para descrevê-lo e ao sentimento do eu-lírico, denotando, assim, um ambiente quase que predominantemente estático, sem movimento. Nessa visão, o eu-lírico pinta um quadro mostrando-nos como o início da transformação da rua Trairi provoca nele uma atitude de insatisfação quando presencia aquela mudança, pois o eu-lírico se sente *encarcerado* diante da situação.

No primeiro verso do poema, o eu - lírico se remete a expressão *cubos de sal* como metáfora de prisão. Porém, aqui a palavra prisão apresenta sentido ambíguo, pois tanto o eu-lírico pode querer estar preso ao ambiente que lhe suscita harmonia como também pode sugerir que a prisão seja considerada ruim por estar impossibilitado de agir diante das modificações. Quanto ao primeiro, pode-se pensar que querer estar preso ao ambiente seja uma maneira de permanecer próximo dos elementos naturais, da paisagem tranquila, sem barulho, sugerindo um descontentamento criado pelas modificações ocorridas na paisagem da rua que está se modernizando.

Em um segundo sentido, o estar preso pode, ainda, significar a impossibilidade de fazer alguma coisa perante as transformações rápidas que vai mudando o aspecto da rua e por isso é um ato doloroso, uma vez que provoca insatisfação ao olhar que a paisagem da rua está sendo mudada e que a rua antiga está em vias de extinção.

Assim, a prisão do eu-lírico é simbólica e o estar preso é uma forma consciente do eu-lírico se manifestar diante das modificações pelas quais a rua vai passando. Desse modo, o encarceramento do eu-lírico é dialético, pois, simultaneamente, é satisfatório e doloroso.

Em seguida, nos segundo e terceiro versos, encontramos elementos que reforçam, ao mesmo tempo, a dualidade entre a mudança e a harmonia sugerida pelos elementos naturais. Assim, temos as *pedras* e as *picaretas* que dão ideia de transformação, justapostas às palavras *silêncios*, *luas* que, semanticamente, no verso do poema sugerem tranquilidade. Essa justaposição tem como consequência a impossibilidade da ação sugerida no verso: *anoitecidos braços na paisagem*.

Nesse sentido, podemos identificar nos versos a confusão gerada pela chegada da modernidade suscitada pelo encontro entre a paisagem natural e os elementos modificadores desta. Por isso, os anoitecidos *braços* estão presos *na paisagem* e não conseguem se desatar dela assim de forma brusca do passado, ainda simbolicamente presente, nem muito menos pode impedir o surgimento do novo, do progresso avassalador. Esteticamente, os versos ora analisados também representam o encarceramento pelo uso dos parênteses que se intercalam entre o primeiro e o último verso.

Assim, o eu-lírico apenas observa a duna se transformando em pavimento. Porém, é relevante salientarmos que apesar do eu-lírico ter consciência dessas mudanças, ele sente o descontentamento diante da rapidez que a modernização chega e vai revestindo o ambiente, pois o espaço onde o eu-lírico está é o lugar em vias de modernização, em que podemos perceber que o processo de pavimentação da rua já é iniciado: *a duna antiga faz-se pavimento*.

No segundo quarteto há o aceleração da ação iniciada no último verso do primeiro quarteto, em que a paisagem da antiga rua começa a mostrar-se diferente. Percebemos também que há um aceleração no ritmo dos versos, que passam de pentâmetro jâmbico, mais endurecido, para um ritmo que tem mais movimento:

Meu / chão / se / **MU** / da em / **NO** / vos / a / li / **CER** / (ces),  
 Sob / as / pe / **DREI** / ras / **RAS** / Gam / -se / meus / **PAS** / (sos);  
 e a / ve / lha / **GRA** / ma / (**PAS** / to / de / li / **RIS** / (mo)  
 a / fo / ga / -**SE** / nos / **SUL** / cos / das / en / **XA** / (das),

O ritmo dos versos assemelha-se tanto ao ritmo acelerado da chegada da modernidade, ao movimento abrupto com que as coisas antigas vão sendo substituídas pelas modernas, quanto ao aceleração do movimento das pedras alicerçando o solo. Nesse caso, os acentos tônicos caem na 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílabas, caracterizando-se como um heróico impuro peônico – jambo – peônico (- - - + / - + / - - - +) e três segmentos rítmicos.

Nessa estrofe a ação é sentida tanto no ritmo dos versos quanto nas expressões utilizadas que vão dando nova forma à rua. Esta vai mudando de aspecto, inicia-se o processo de pavimentação e à medida que o chão vai sendo alicerçado: *Meu chão se muda em novos alicerces*, o eu-lírico sente em si a dor provocada pelas mudanças, uma vez que para ele o novo chão fere o ser: *sob as pedreiras rasgam-se meus passos*. O movimento é sugerido pelos sons das consoantes fricativas *s*, *ss* e *r*, fazendo alusão ao som dos passos do eu-lírico sendo rasgados.

O pronome possessivo *meu* que acompanha o substantivo *chão* não confere apenas uma relação de posse entre o chão e o eu-lírico, mas também uma semelhança entre o ser e o chão que vai sendo mudado. Inicialmente, tem-se um eu-lírico ligado, encarcerado ao ambiente da antiga rua, próximo dos elementos naturais. Porém, esse ambiente começa a se transformar rapidamente, causando no eu-lírico uma espécie de transformação identitária.

Assim, existe uma analogia de identidade do eu-lírico e do chão da antiga rua, pois percebemos que a mudança provocada na paisagem da rua é também sentida no plano individual: *Meu chão se muda em novos alicerces* e o chão interior do eu-lírico também não é mais o mesmo. Nessas condições, o eu-lírico vai sentindo que a sua identidade vai se modificando à medida que vai ficando mais distante da rua de outrora, daquela rua que o deixava mais próximo do ambiente bucólico.

O eu-lírico vai se encontrando com um novo tempo, com uma nova paisagem e com uma nova identidade. Percebemos que há um movimento constante de ausência/presença, uma vez que ao mesmo tempo em que os elementos da antiga paisagem da rua vão se ausentando do ambiente, um novo *alicerce* vai surgindo, pois as pedreiras não vão alicerçando somente o chão, mas também os passos do eu-lírico: *sob as pedreiras rasgam-se meus passos*. A metáfora dos passos pode



sugerir tanto as marcas deixadas no solo, no sentido de demarcação de território e de identidade – *meu chão, meus passos* e *minha identidade*– quanto pode estar sugerindo uma marca sentimental, um afeto ao chão, uma vez que os pés do eu-lírico não irão ter mais contato com o solo.

Há um constante sentimento de perda não só material, pois o eu-lírico também sente que vai perdendo a identidade de antes na proporção que as mudanças vão lhe impondo a se adaptar a uma nova realidade, a um novo chão, aos novos movimentos que a cidade em modernização lhe impõe (BENJAMIN, 1989). Desse modo, podemos dizer que tanto o eu-lírico como a sua criação artística vão tentando se adaptar ao novo contexto, pois a poética da cidade tenta apreender o lirismo de onde não encontre espaço para ele. Seria, nesse caso, uma maneira de cantar o apoético de uma forma lírica.

Assim, o eu-lírico percebe que a força das transformações e dos novos tempos obriga-o a cantar uma realidade anti-lírica, pois *a velha grama (pastos de lirismo)*, que fazia brotar o lirismo, representação do bucólico e da comunhão do eu com o seu espaço simbólico e com a natureza vai se ausentando pela ação material dos instrumentos de trabalho e *afoga-se nos sulcos das enxadas*.

No primeiro terceto, apesar de haver ainda uma continuidade com os versos da estrofe anterior, o ritmo oscila novamente:

nas / **ÂN** / si / as / do / **CA** / mi / nho / ver / **TI** / (cal).  
 Ao / **SO** / no / das / a / **REI** / as / a / ban / **DO** / (nam)-  
 se / **NES** / ta / ru / a / **VÍ** / vi / dos / fan / **TAS** / (mas)

O ritmo jâmbico – dipeônico (- + / - - - + / - - - +), com acentos tônicos nas 2ª, 6ª e 10ª sílabas e três segmentos rítmicos, leva-nos a perceber que o movimento diminui provocado pela insatisfação e o sentimento de melancolia que atinge o eu-lírico diante do crescimento vertical: *nas ânsias do caminho vertical*. A rua não se modifica apenas horizontalmente, mas também há um *caminho vertical* que modifica o cenário urbano, consequência do número de construções que aumentam, uma característica própria do progresso. Esse crescimento pode, ainda, sugerir que a rua vai crescendo espacialmente, pois a modificação é uma reconstrução espacial e logo a rua é a arquitetura maior na qual está inserido um plano particular.

Dentro do plano particular, ou seja, na transmutação da geografia da rua poética, o passado adormece junto ao *sono das areias* e ficam apenas as lembranças – *vívidos fantasmas*. Podemos dizer que a rua carrega o passado no presente, um passado que apesar de não mais existir materialmente, continua presente dentro do eu-lírico, fazendo parte, ainda, da sua *geografia sentimental*.

O eu-lírico tenta buscar, diante desse sentimento de ausência, as sensações que o tempo passado imprimiu no presente. São tempos que se sustentam por esse movimento dialético, reforçado, ainda, nos últimos três versos do segundo terceto:

de / seus / **RI** / os /-me / **NI** / nos / que / des / **CAL** / (ços)  
 a / pas / **CEN** / ta / vam / **LA** / mas / e en / xur / **RA** / (das).  
 Meu / chão / **DE A** / go / ra: a / **RU** / a es / **TÁ** / cal / **ÇA** / (da).

O ritmo é novamente mudado, os dois primeiros versos nos obrigam a lê-lo como o dianapéstico – peônico (- - + / - - + / - - - +), com a tonicidade nas sílabas 3, 6 e 10. Observamos que a imagem metafórica dos *rios-meninos* reforça o sugerido nos versos anteriores, em que temos imagens do passado infante do eu-lírico presentificando-se e, simultaneamente, tornando-se cada vez mais distantes dentro da paisagem estética do poema como da paisagem interior do eu-lírico.

Nessas condições, a união das palavras *rios* e *meninos*, formando o substantivo composto *rios-meninos* sugere-nos uma infância quase perdida que vai se revigorando com o momento presente da transformação, conduzindo-nos a fazer uma relação entre um presente que vem e um passado ainda em processo. Assim, são lembranças que vão se tornando parte de um passado ainda não concluído, justificado pelo verbo no pretérito imperfeito do indicativo que se encontra no penúltimo verso do poema: *apascentavam lamas e enxurradas*.

A relação entre os dois tempos permanece tão próxima que não há como separá-los esteticamente nem no plano sentimental do eu-lírico, pois passado e presente sobrevivem, predominantemente, em todos os versos do poema até a chegada do processo de conclusão da pavimentação da rua que acontece somente no último verso. Neste tem-se um esquema mais duro pelo reforço de tonicidade em que o ritmo dianapéstico – dijâmbico (- -+ / - -+ / - + / - +), assemelha-se à solidificação do chão. Não é mais o antigo chão, *a duna antiga*, pois o eu-lírico já se vê diante de uma nova realidade, é *o chão de agora*. O advérbio *agora* se reporta ao

momento presente, não é mais o chão de antes, pois fora transformado, ao qual o eu - lírico se refere com o pronome possessivo *meu*: *Meu chão de agora: a rua está calçada*.

O eu-lírico já se reconhece unido ao novo ambiente: *Meu chão de agora*, pois a rua também se apresenta como uma paisagem já transformada: *a rua está calçada*. Tem-se uma nova paisagem, agora pavimentada e um eu-lírico com uma nova identidade. Assim, nem o aspecto físico da Rua (Trairi) nem o eu-lírico são mais os mesmos de outrora, pois tanto o eu-lírico faz parte da rua como também esta está dentro dele.

A rua como espaço público, universo poético e a rua interior do eu-lírico são agora alicerces de pedra, construídos e transformados com elementos apreendidos no conflito temporal, espacial, material e estético presentes na construção de uma poética telúrica erguida *em novos alicerces*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano.*

*Theodor w. Adorno*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar as relações estabelecidas entre tradição e modernidade na poética mamediana é ir além da análise do plano temático do poema, uma vez que a organização da lírica de Zila Mamede se faz na junção entre os elementos tradicionais e os modos de composição de versar modernista. Assim, a poesia mamediana é construída a partir de um mote tradicional, como pudemos observar em alguns poemas ora referidos e analisados, mas que se utiliza de um versejar modernista para a elaboração de uma poética que canta, simultaneamente, o tradicional e o moderno.

Nesse sentido, analisamos que a estrutura da lírica mamediana vai sendo erguida através de fôrma poética tradicional preenchida com componentes apreendidos da modernidade. Assim, o poema arquiteta-se seguindo um molde tradicional, como analisamos na forma classicista do soneto, muito utilizada por Zila Mamede, mas que vai sendo elaborado de acordo com as regras modernistas. Percebemos essa peculiaridade quando a poetisa abdica do uso de uma linguagem com viés retórico, da utilização de rimas externas e de uma segmentação rítmica regular, características estas próprias do versejar dos sonetistas.

Quando afirmamos que o poetar mamediano deixa o tom retórico, não queremos dizer que a poesia de Zila Mamede se faz a partir de uma junção de palavras do cotidiano com a facilidade de compreensão. Essa concepção leva-nos a afirmar que a poesia mamediana apresenta, ao mesmo tempo, uma simplicidade vocabular e uma excêntrica utilização das palavras na elaboração poética, que torna

a poesia complexa. Há, assim, um trabalho vocabular constante no fazer literário mamediano que é estabelecido pela relação entre a apreensão da palavra do cotidiano, do linguajar sertanejo e o modo como ela é posta no plano estético do poema, causando o que o teórico alemão Hugo Friedrich denomina de *dissonância* quando analisa a estrutura da lírica na modernidade.

Podemos dizer, nesse sentido, que a lírica mamediana é também uma construção dissonante não só pelo aspecto vocabular e sua relação com a complexidade do ato de poetizar, mas também pela tensão causada nas relações que ela estabelece com o meio externo, seja este de ordem temporal e/ou social. Desse modo, a criação lírica de Zila Mamede se constrói estabelecendo vínculo com o meio externo, assim como toda obra artística precisa estabelecer. Observamos essa relação nas análises dos poemas quando apontamos como os elementos do meio externo – social – fazem-se materiais poéticos utilizados na constituição da poesia e ainda como o passado deixa de ser apenas um tempo que se pode vincular a uma temática poética e passa a ser, também, um elemento que se faz presente como componente da criação literária.

Ainda observamos que a tensão na lírica mamediana se estende à relação entre o trato com o regional e o universal, uma vez que a temática local é universalizada à medida que o local se entrelaça com um tema de ordem universal. Do mesmo modo, podemos dizer que a temática de cunho universal torna-se, também, particular. Dessa forma, a poesia de Zila Mamede extrapola o local quando traz a temática do amor entrelaçada com os elementos da terra como foi observado nas análises dos poemas “Arado” e “Antecolheita” e quando também alia o sentimento de uma experiência individual a uma experiência universal. Experiência esta observada nos versos do poema “Rua (Trairi)”, à medida que a poetisa escolhe a rua Trairi, simultaneamente, como via pública, espaço de todos, universo poético e espaço interior.

Compreendemos, assim, que a lírica mamediana escolhe uma temática do amor imbricada com os elementos da terra, construindo uma poética que se vale do local para expressar o universal e se apropria de uma experiência individual para falar de uma experiência social. Assim, Zila Mamede escolhe a sua experiência, a

sua vivência e apego sentimental com a terra e os elementos ligados a esta como experiência universal.

Dentro dessas relações ainda podemos discutir o próprio fazer literário mamediano, que se configura numa relação constante entre forma e conteúdo, ou seja, a elaboração do poema é conseguida através da tentativa de unir recursos rítmicos, sonoros, semânticos e expressivos da linguagem com a temática abordada para se chegar a uma compreensão do todo. Foi justamente nessa tentativa, que nos propomos a analisar o texto poético de Zila Mamede, seguindo pelo *momento das partes* para se chegar ao *momento do todo* como propõe o crítico Antonio Candido.

Ressaltamos que a leitura e análise interpretativa do poema não se esgotam em apenas uma única leitura do texto poético, portanto este se mantém sempre aberto a outras leituras significativas que venham a contribuir ainda mais para o crescimento dos estudos e pesquisas literárias no campo da poesia, em especial da construção poética mamediana. Assim, podemos dizer que nossa pesquisa não esgota aqui, ela está à espera de que outros pesquisadores venham lançar novas leituras tanto inseridas no corpus ora analisado como também em outras questões não abordadas no momento, uma vez que na pesquisa há uma conclusão, mas não um encerramento temático ou teórico acerca do que se abordou.

Nessas condições, nenhuma forma de escrita se encontra totalmente pronta no sentido restrito do termo, pois ela permanece sempre inacabada, sendo desfeita, refeita através da leitura e do olhar do outro em nosso texto. Isso tudo porque a palavra é apenas uma maneira de tentarmos tornar sólidos nossos pensamentos, as nossas concepções. Contudo, ainda assim, percebemos que a palavra escrita não consegue dar conta do que queremos dizer ou escrever, porque ela, enquanto signo linguístico, na concepção bakhtiniana do termo, está posta numa *arena de luta* constante, podendo se rebelar contra o seu próprio criador. Por isso dizer que o signo é dialógico, ou seja, a palavra e o nosso discurso fazem parte de um grande emaranhado de outros discursos já ditos, de outras palavras já pronunciadas. Assim, o que dizemos já foi dito de outra forma, em outro momento, sendo resignificado constantemente.

Por mais que tentemos prender a palavra no texto escrito, ela escapa, é maleável, foge do nosso alcance, rebela-se e não conseguimos ter o controle total dela. Assim, a palavra, como patrimônio de todos, é do mundo e a partir do momento que a retiramos de seu hábitat e utilizamos conforme nossas necessidades, tentando encurralá-la parece que conseguimos torná-la nossa. Ainda assim não conseguimos ter a palavra totalmente presa ao nosso favor, pois ela volta para o mundo.

O mesmo ocorre quando pomos um trabalho, mesmo sendo fruto de uma pesquisa científica, no mundo. Ele se torna, agora, patrimônio de todos, podendo rebelar-se, sendo por outros negados ou ainda pode lutar a nosso favor, contribuindo para aumentar as pesquisas na área. Por isso, as nossas considerações aqui postas não podem ser concebidas como produto de uma conclusão fechada, mas de uma conclusão que segue ao encontro de outros inícios para que as teias do texto não sejam cortadas, mas sigam seu rumo. Ainda mais quando a pesquisa é no campo da literatura, pois o texto literário jamais se fecha enquanto um produto concluído e sem diálogo com o mundo.

O texto literário é mundo simbólico criado a partir de elementos apreendidos no mundo real; por isso, assim como este, ele tem suas próprias convenções, cria suas regras e nós, leitores, somos levados a caminhar por elas. Nesse viés, o trabalho com o texto literário é uma labuta, ao mesmo tempo, prazerosa e cheia de pedras no caminho, pois ao longo de nossa caminhada no texto temos que conhecer bem o terreno onde vamos pisar, as veredas onde vamos caminhar e o caminho escolhido para seguir nossa trilha. É uma caminhada lenta porque cada passo deve ser dado com cuidado ao longo do texto, uma vez que cada palavra encontrada pode nos indicar caminhos variados.

A palavra, dentro do mundo literário, parece tornar-se mais livre, maleável, fugidia, podendo nos levar a vários caminhos. Porém, há a necessidade de tomarmos o cuidado de não tornarmos a liberdade que a palavra nos dá e irmos seguindo quaisquer caminhos sem perspectivas de chegada. Cada palavra é livre dentro do universo da literatura, mas à medida que a tomamos como nossa e queremos dela fazer uso, não temos a liberdade de guiá-la, pois se assim o



fizéssemos, ela deixaria de ser livre. A palavra, no texto literário, tem a necessidade de ser trabalhada, seguindo normas e regras e por isso precisamos segui-las.

Não é finalidade nossa guiar a palavra no universo literário, mas é ela que nos indica a direção a ser tomada, as normas a serem seguidas, principalmente quando se trata de poema. A palavra do poema parece ter mais liberdade ainda quando pensamos que o conteúdo do poema represente apenas um mundo subjetivo, sem nenhuma relação com o externo. Mas mesmo tendo uma carga emotiva significativa, o poema tem uma ligação com o social, não o social ligado a um discurso meramente engajador, mas o social como estruturador do texto, que faz parte enquanto elemento constituinte e constitutivo do universo literário, concepção esta muito bem defendida por Antonio Candido quando faz as relações entre literatura e sociedade.

Então, a palavra, no poema, mantém-se livre apenas dentro de seu universo de criação, pois o poeta a colhe do cotidiano, escolhe-a, cata-a e a transforma, construindo o espaço poético e, assim, ela torna-se parte de outro universo, não sendo só mais um elemento social, mas também se torna matéria literária, corpo, alma e forma da poesia. Por isso a necessidade da palavra está presa ao texto, pois ela é sua essência primeira, mas por outro lado cabe a nós, leitores, ter o cuidado em não transformá-la em nossa prisioneira. Esse é um dos grandes desafios de um poeta e de um leitor ou pesquisador que se debruça sobre o poema.

Esse foi também um desafio enfrentado por nós quando nos propusemos a analisar o texto poético, na tentativa de fazer com que a palavra fosse guiando-nos na trajetória de percorrer o caminho traçado pelo poema. Assim, ao analisar os poemas escolhidos como *corpus* de nosso capítulo de análise, fomos mais um transeunte sendo guiado pelo próprio texto. O poema, como todo texto literário e forma artística, é uma elaboração estética e por isso não pode ser tratado como simples expressão individual e totalmente subjetiva, pois o texto poético trabalha o individual e torna-o uma expressão universal.

Diante do exposto, nossa dissertação também se propõe a seguir novos rumos à procura de outros olhares, outras leituras que venham contribuir ainda mais para o reconhecimento da literatura potiguar, dos autores e obras que dela fazem parte e instigando, ainda, o prazer pelo texto literário. Nesse sentido, o nosso

trabalho não se encontra acabado, ele é apenas a continuação ou a ponte para que outras pesquisas sejam lançadas.

## REFERÊNCIAS

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade Francisco**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica)
- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003.
- ALVES, A. B. **Silêncio, mar**. A poesia de Zila Mamede nos anos 50. Natal (RN): Sebo Vermelho, 2006.
- AQUINO, G. **A memória como evocação**: um estudo crítico da obra O Arado, de Zila Mamede. Natal: A.S. Editores, 2005. 138p.
- \_\_\_\_\_. (Org. e introdução). **Cartas de Drummond a Zila Mamede**. Natal – RN: Sebo Vermelho: 2000.
- ARAÚJO, H. H. de. **Pós-românticos no Rio Grande do Norte**. In: [www.mcc.ufrn.br/portaldamemoria/wordpress/](http://www.mcc.ufrn.br/portaldamemoria/wordpress/). Acesso em 06/04/10.
- ARAÚJO, H. H. de; GALVÃO, M. J. M.; GALVÃO, M. A. M. (Org). **Zila Mamede – Exercício de poesia**: textos esparsos. Natal, RN: EDUFRN: NCCEN, 2009.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)
- \_\_\_\_\_. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. **As Flores do Mal**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas volume III. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha-se no ar**: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRASIL, A. (Org.) **A poesia norte-rio-grandense no século XX**: antologia. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 7ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_.(org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 5ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

\_\_\_\_\_. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 181-198.

\_\_\_\_\_. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros. In: **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-147.

\_\_\_\_\_. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. 4 ed. (reorganizada pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 67-97.

\_\_\_\_\_. & G. Introdução. In: BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro, 1993. p. 3-17.

CARPEAUX, O. M. "Tradição e tradicionalismo". In: \_\_\_\_\_. **Ensaio reunidos: 1942-1978**. Rio de Janeiro: Univercidade/Top Books: 1999 p. 199-204.

CASCUDO, L. da C. Notas de Luís da Câmara Cascudo. Natal, 1959. In: MAMEDE, Z. **O Arado**. Belo Horizonte: Veja, S. A. 1978.

\_\_\_\_\_. **Alma patricia**: crítica literária. Coleção Mossoroense, série "C", v. 743, 1991.

CIRNE, M. **A poesia e o poema do Rio Grande do Norte**. Natal: Fundação José Augusto, 1979.

COELHO, T. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2001.

DUARTE, C. L.; MACÊDO, D. M. C. P. de (orgs.) **Literatura do Rio Grande do Norte**: antologia. Natal: Governo do Estado do Rio Grande do Norte; Fundação José Augusto, Secretaria de Estado e da Tributação, 2001.

ECO, U. A mensagem estética. In: **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERREIRA, A.B. de H. **Miniaurélio século XXI Escolar**: o minidicionário da língua portuguesa. 4. ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FRIEDRICH, H. **A estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALVÃO, C. **Zila Mamede em sonhos navegando**. Natal: Moura Ramos, 2005.

GAUTIER, T. Charles Baudelaire. In: **Baudelaire**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

GURGEL, T. **Informação da literatura potiguar**. Natal: Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. **A água na poesia artesã de uma menina sertaneja**. In: [www.mcc.ufrn.br/portaldamemoria/wordpress/](http://www.mcc.ufrn.br/portaldamemoria/wordpress/). Acesso em 06/04/10.

ISAURA, A. de S. R. M. & ARAÚJO, H. H. (Org.). **Bom dia moderno potiguar**. Natal, RN: FAPERN, 2009.

ONOFRE JR., M. **Simplesmente Humanos**. Natal: Sebo Vermelho, 2007.

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

\_\_\_\_\_. Poesia latino-americana? In: **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 143-153.

\_\_\_\_\_. Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade. In: **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 133-137.

MAMEDE, Z. **Navegos**: A Herança. Natal (RN): EDUFRN – Editora da UFRN, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Arado**. Natal (RN): EDUFRN – Editora da UFRN, 2005.

MEDEIROS, J. (Org.). **Geração alternativa**: antologia poética potiguar (anos 70/80). Natal: Amarela edições, 1997.