

Cássia de Fátima Matos dos Santos

**MELANCOLIA E LIRISMO
NA POESIA DE**

**JOÃO
LINS
CALDAS**



editora **ifrn**

MELANCOLIA E LIRISMO

NA POESIA DE

**JOÃO
LINS
CALDAS**

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação
Camilo Santana

Secretário de Educação Profissional e Tecnológica
Getúlio Marques Ferreira



Reitor
José Arnóbio de Araújo Filho
Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação
Avelino Aldo de Lima Neto
Coordenadora da Editora IFRN
Gabriela Dalila Bezerra Raulino

Conselho Editorial

Emanuel Neto Alves de Oliveira	Avelino Aldo de Lima Neto
Paulo Augusto de Lima Filho	Rodrigo Luiz Silva Pessoa
Adriano Martinez Basso	Francinaide de Lima Silva
Ana Judite de Oliveira Medeiros	Nascimento José Everaldo Pereira
Marcus Vinícius de Faria Oliveira	Samuel de Carvalho Lima
Anna Cecília Chaves Gomes	Amilde Martins da Fonseca
Alexandre da Costa Pereira	Marcus Vinícius Duarte Sampaio
Maria Kassimati Milanez	Ana Lúcia Sarmiento Henrique
Genildo Fonseca Pereira	Silvia Regina Pereira de Mendonca
Cíntia Beatrice da Silva Telles	Diogo Pereira Bezerra
Leonardo Alcântara Alves	Luciana Maria de Araújo Rabelo
Maurício Sandro de Lima Mota	Cláudia Battestin
Paula Nunes Chaves	Julie Thomas
Miler Franco D Anjour	Maria Jalila Vieira de Figueirêdo Leite
Renato Samuel Barbosa de Araujo	Raúl Humberto Velis Chávez

Projeto Gráfico, Diagramação e Capa

Caule de Papiro

Design de Capa:

José Marinho

Revisão Linguística

Maria Regina Soares Azevedo de Andrade

Revisão Normativa

Bruna Laís Campos do Nascimento

Prefixo editorial: Editora IFRN

Linha Editorial: Acadêmica

Disponível para download em:

<http://memoria.ifrn.edu.br>



Contato

Endereço: Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol. Natal-RN.

CEP: 59015-300. Telefone: (84) 4005-0763 | E-mail: editora@ifrn.edu.br

Cássia de Fátima Matos dos Santos

MELANCOLIA E LIRISMO

NA POESIA DE

**JOÃO
LINS
CALDAS**



editora**ifrn**

Natal, 2023



Os textos assinados, no que diz respeito tanto à linguagem quanto ao conteúdo, não refletem necessariamente a opinião do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. As opiniões são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores. É permitida a reprodução total ou parcial desde que citada a fonte.

Divisão de Serviços Técnicos
Catalogação da publicação na fonte elaborada pela Bibliotecária
Iara Celly Gomes da Silva – CRB-15/315

S237m Santos, Cássia de Fátima Matos dos.

Melancolia e lirismo na poesia de João Lins Caldas [livro eletrônico] / Cássia de Fátima Matos dos Santos – Dados eletrônicos. – Natal: IFRN, 2023.

262 p. ; PDF: il.

ISBN: 978-85-8333-291-6

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Crítica literária. 3. Estudo literário – Poesia. I. Título.

IFRN/SIB

CDU 82(81)-2.09

Esta obra foi submetida e selecionada por meio de edital específico para publicação pela Editora IFRN, tendo sido analisada por pares no processo de editoração científica.

*“Um chamado João”
Ficamos sem saber o que era João
E se João existiu
De se pegar.*

Drummond, *Versiprosa*

O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação.

Mikhail Bakhtin (2003)

Dedico este trabalho à memória do poeta João Lins Caldas, porque, denso de lirismo, fez da poesia a razão de sua existência, no anseio de ser lido e reverberado.

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, pela concessão da bolsa e da licença para o doutorado.

A Humberto Hermenegildo de Araújo, pela orientação e presença sempre inspiradora. Você sabe, este livro deveria ter saído há tempos, mas só foi possível agora.

Aos professores Marcos Falleiros, Derivaldo Santos, José Luís Ferreira, Afonso Henrique Fávero e Édna Rangel, pelas leituras atentas e contribuições.

Aos meus pares, colegas de profissão do Departamento de letras do *Campus* de Assu, cuja confiança no meu trabalho foi fundamental para esta conquista.

A José Fernandes, pela atenção constante e por todos os préstimos em Assu.

Aos parentes do poeta: Sr. Waldir Caldas, Ceres e Hebe Caldas, que me mostraram um João Lins Caldas humano, com seus reveses e surpresas, sua generosidade e sua inconstância. Também a Fernando Caldas, incansável em divulgar o nome do poeta.

Àqueles poetas e escritores de nossa terra, que gostam de João Lins Caldas e valorizam a sua poesia e, por isso, muito contribuíram para a pesquisa que resultou neste livro:

Sanderson Negreiros, Dorian Gray Caldas (que não estão mais entre nós); Paulo de Tarso Correia de Melo, Diva Cunha e os demais membros do Conselho Estadual de Cultura. Às funcionárias do Conselho: D. Zilda, Marluce e Letônia.

Aos nossos entrevistados: Sr. Fernando Caldas, Sr. Sanderson Negreiros, Sr. Dorian Gray Caldas, Sr. José Eudes, Sr. Dedé do Cinema, Sr. Mariano, Sr. Waldir Lins Caldas e Sra. Ceres Caldas.

Ao Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses – NCCEN/UFRN.

Ao meu companheiro Glauber, pelo apoio permanente; a João e a Isaac, pelo tanto que me ensinam nessa doce cobrança de ser mãe. Suas presenças são, como disse Guimarães Rosa sobre a vida: “Lépida, límpida e luminosa”.

SUMÁRIO

13	PREFÁCIO
17	INTRODUÇÃO capítulo 1
29	O POETA: TRAÇOS BIOGRÁFICOS E TRAJETÓRIA INTELLECTUAL capítulo 2
89	FACES DA POESIA DE JOÃO LINS CALDAS capítulo 3
106	O POETA E A TRADIÇÃO capítulo 4
160	MATÉRIA BRASILEIRA, MODERNIDADE E BIOGRAFIA
237	CONSIDERAÇÕES FINAIS
247	REFERÊNCIAS
260	SOBRE A AUTORA

PREFÁCIO

Humberto Hermenegildo de Araújo

O livro *Melancolia e lirismo na poesia de João Lins Caldas*, de Cássia de Fátima Matos dos Santos, foi concebido originalmente como tese de doutorado, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN), com o apoio institucional do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses (NCCEN/PPgEL).

A poesia do poeta João Lins Caldas (1888-1967) é o foco principal do livro. Mas, como se trata de um poeta consideravelmente desconhecido, o ponto de partida de Cássia é a caracterização da personagem que compôs os poemas, por meio da construção de um perfil biográfico, no âmbito da sociedade brasileira. Que indivíduo foi aquele que escreveu tantos poemas e não publicou nenhum livro?

O aspecto biográfico não constitui, no entanto, um desvio do objetivo principal: a biografia é tecida, em parte, com a leitura de poemas, além de outros escritos selecionados para a composição da trajetória de vida do poeta.

Os demais capítulos do livro apresentam uma fecunda análise do texto poético de João Lins Caldas. A partir da apreensão da organização estrutural dos poemas, o leitor é levado a constatar que a atitude melancólica do eu lírico representa um ato de resistência ao perfil fragmentário da sociedade moderna.

O tom da melancolia, que reveste vários poemas, tem a negatividade reiterada pela visão trágica do poeta. Segundo a autora do livro, o sujeito lírico passa a se representar por meio de visões impiedosas do eu (“o amargo pão dessa desgraça”; “derramado fruto da miséria”; “o herdeiro das dores soberano” etc.), típicas de sujeito lírico já fragmentado, em permanente autocondenação.

Um dos fios condutores da leitura que a autora faz, ao longo deste livro, é o conceito de resistência, de modo a demonstrar como a poesia de João Lins Caldas, na mesma medida em que canta em tom melancólico, faz da tristeza um canto antagônico às formas de configuração do mundo moderno. Qual seria então a centelha que despertaria no poeta a intuição para produzir uma poesia que se qualifica como resistente? Este é um desafio para o leitor perseguir ao longo das páginas seguintes...

Para compreender melhor o registro literário exercitado pelo poeta, a autora do estudo procurou verificar em que medida o sujeito lírico, na sua representação, promove um entrelaçamento com a tradição da melancolia, produzindo uma obra que ecoa vozes de autores de diferentes períodos da nossa literatura e também da poética ocidental. Assim, fica demonstrado que João Lins Caldas incorpora temas e

procedimentos de poetas anteriores a ele, no seu desejo de se afirmar como autor.

O diálogo com a tradição é destacado no seu aspecto ativo e dinâmico. Por meio da análise, percebe-se a apropriação, em vez de uma repetição não criativa do teor melancólico desenvolvido por outros poetas.

No que diz respeito à inserção no mundo moderno, o olhar do poeta capta o processo social em suas contradições, de um ponto de vista bem peculiar: “De um lado, o eu lírico encontra-se em isolamento físico e psicológico [...], e, de outro, próximo à natureza, com quem se sente, de certo modo, irmanado”. Segundo a conclusão do estudo de Cássia, tal posição pode representar “[...] o virar as costas ao tempo urgente do mundo moderno”, como forma de resistência. A melancolia, associada à sensação de inadequação, revelam o caráter dissonante do eu lírico na obra analisada.

No que diz respeito aos procedimentos formais e à temática, o estudo revela que a produção poética de João Lins Caldas caracteriza-se por meio de uma sintaxe arrevesada e invertida, com elipses provocando corte e quebra de sentido; pelo uso de figuras de estilo como a antítese, o paradoxo, o oxímoro e sinestésias, responsáveis pela dissonância, cujo efeito resulta em desautomatização da linguagem, estranhamento. Com tais procedimentos, ganham forma artística a melancolia e a resistência.

Esta é uma oportuna publicação, que dá continuidade à construção de um conhecimento crítico sobre a literatura local na contracena de movimentos amplos, nacionais, como

aqueles vivenciados por João Lins Caldas, em diferentes momentos. Vamos, pois, à leitura!

INTRODUÇÃO

Amor

*Hoje os que me chamam pobre
não sabem o que é riqueza:
– Ninguém do peito descobre
O coração da firmeza...*

*Quando eu não te conhecia,
De teu amor solitário,
O meu viver era vário...
– Eu não sei bem se vivia...*

*Agora, que tenho certo
O teu amor, tão buscado,
Embora tendo cuidado
Pelos escuros acerto.*

*Porque esse cego travesso,
Irmão gêmeo do ciúme,
Quer de frente ou quer do avesso,
É na treva um vaga-lume.*

Poeira do Céu e outros poemas (2009, p. 100)¹.

1 Todas as referências aos poemas do autor são do livro *Poeira do Céu e outros poemas* (2009). Quando os poemas estiverem destacados, citaremos o título do livro e a página. No corpo do texto, indicaremos apenas a página do referido livro. Quando os poemas forem inéditos, indicaremos como "Manuscritos do autor".

Este livro é resultado da tese de doutorado *Vaga-lume na treva: a poesia de João Lins Caldas*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN), com o apoio institucional do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses (NCCEN/PPgEL). O estudo situa o poeta e analisa aspectos de sua poesia no contexto da literatura brasileira produzida no Rio Grande do Norte. Ao unir as fragmentadas informações acerca da vida e dos manuscritos do poeta João Lins Caldas, buscamos construir uma escrita que atribuísse significado ao seu percurso intelectual, assim como propusesse alguma interpretação da sua poesia. Inserindo-o no contexto da história literária brasileira, dialogando com tendências e autores, interessou-nos enxergar em que medida essa poesia conseguiu captar e registrar, simbolicamente, tanto a experiência individual como formas da vida coletiva que, por meio da visão do autor, pudessem ser reveladas.

Ao chegar a Assu, em 2004, para lecionar Literatura no *Campus* Avançado da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, iniciamos uma pequena investigação sobre o epíteto pelo qual a cidade era desde muito conhecida: “a Terra dos poetas”. Essa curiosidade estava associada à necessidade de desenvolver — compreendendo o papel social da universidade — pesquisas sobre as singularidades, as representações e as formas de expressão da região, mais especificamente no campo da literatura. Associada à busca pelo entendimento dessa tradição, surgiu a curiosidade em torno da poesia de João Lins Caldas, despertada pelos ecos dessa poesia que ainda se fazem ouvir através dos depoimentos de

seus conterrâneos mais sensíveis a ela, notadamente, alguns professores de literatura. Isso nos estimulou a iniciar uma pesquisa sobre esse autor.

Com o projeto “A literatura no Rio Grande do Norte: a contribuição do Vale do Açu”², que desenvolvemos na Universidade, de julho de 2006 a julho de 2007, conseguimos reunir alguns dados que nos encaminharam para outros. Em uma das obras estudadas na pesquisa *Panorama da poesia norte-rio-grandense*, de Romulo C. Wanderley (1965), livro que reúne poemas e notas biográficas dos poetas norte-rio-grandenses, consta o poema “Isabel” e uma nota biográfica sobre o poeta. Romulo Wanderley refere-se à obra poética de João Lins como “qualquer coisa de excepcional” (p. 186). A partir daí, localizamos o livro *Poética*, organizado pelo poeta assuense Celso da Silveira (1929-2004), publicado em 1975, pela Fundação José Augusto, em Natal. Conhecer os poemas ali publicados foi o passo decisivo para propormos a pesquisa sobre o poeta João Lins Caldas como projeto de doutorado. Tal propósito foi reforçado quando soubemos, por intermédio da poeta Diva Cunha, que os cadernos manuscritos do poeta assuense tinham sido entregues ao Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Norte pelo escritor Sanderson Negreiros (1939-2017), que os tinha recebido das mãos de João Moacyr de Medeiros (1921-2008), publicitário potiguar residente no Rio de Janeiro e também parente de João Lins que estivera com os cadernos do poeta durante longo tempo. Os manuscritos, que outrora se encontravam sob

2 Esse projeto foi desenvolvido com a participação do aluno-bolsista PIBIC, UERN, José Fernandes de Lemos Neto, à época, graduando em Letras.

os cuidados de João Moacyr de Medeiros, atualmente estão sob a responsabilidade do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Norte, instituição que autorizou o acesso ao material pesquisado. Graças a uma parceria entre o Conselho Estadual de Cultura e o Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN (NCCEN), foi possível digitalizar os textos originais e, com isso, fazer o manuseio “virtual” sem o risco de causar mais danos aos documentos.

Romulo C. Wanderley, na antologia *Panorama da poesia Norte-rio-grandense*, de 1965 (p.184), afirma sobre o poeta João Lins Caldas: “A obra poética de João Lins Caldas é imensa, como quantidade e como qualidade” e acrescenta: “A obra poética e filosófica permanece toda inédita e é a seguinte: *Deus tributário, Casa de pássaros, Pulso de febre, Chão de enterro, Ego, Ego*, e *Árvore de raios* (pensamentos)”.

Partindo da perspectiva formativa (CANDIDO, 1985, 2006a), uma literatura só existe quando produz **obras** e **autores** regularmente e, ao mesmo tempo, põe em **circulação** as obras produzidas por esses autores. A circulação só existe, com efeito, mediante a disponibilidade de um **público leitor**. Sob esse ângulo, observa-se que a afirmação de Romulo Wanderley carece dessa compreensão e situa uma “obra” nos termos de “imensa como quantidade e como qualidade” ao mesmo tempo que afirma, paradoxalmente, que ela é inédita. Sob a ótica do sistema literário, a obra do poeta, na dimensão em que é colocada, não existia, uma vez que não havia sido publicada e, conseqüentemente, não teve uma recepção.

Assim sendo, as referidas observações escritas e faladas sobre a poesia de João Lins Caldas revelam que havia,

no imaginário de nossos escritores e críticos, um desejo, mais que pertinente, de que algo a mais fosse feito pela sua poesia. No depoimento “Os descaminhos de uma antologia”, Celso da Silveira, organizador de *Poética* (1975, p. 54), demonstra certa angústia quando escreve que nada mais pôde recolher de material poético junto àquele que detinha parte dos manuscritos do poeta, responsabilizando o então publicitário João Moacir de Medeiros (1921-2008) pelo que pudesse acontecer com os poemas manuscritos do autor. Diante desse universo de suposições acerca de tal produção lírica, permeada por ditos e não ditos, a imersão nela pode se assemelhar ao entrar-se em terreno pantanoso.

No entanto, ao adentrarmos esse terreno, procuramos compreender o tempo, marcado pelas diferenças que a sua passagem condiciona, para trazer algum esclarecimento sobre a poesia de João Lins. Fugimos à condenação ou à condescendência ao poeta, buscando uma leitura encaminhada pela sua própria poesia, no que ela tem de singular e no que ela tem de repetitivo e frágil. Com os depoimentos dados em entrevistas e os próprios escritos do autor, fomos construindo um perfil que foi trazendo à tona facetas da vida do poeta e desfazendo alguns mal-entendidos e suposições fantasiosas, mas não eliminando certas dúvidas que perdurarão até que surjam novos documentos sobre os fatos.

O poeta João Lins Caldas (1888-1967) era um homem que fez do verso a sua razão de ser. Já aos 17 anos, em 1905, escrevia sonetos bem compostos do ponto de vista formal, mesmo com a pouca escolarização e a falta de acesso a livros. Isso porque ele vivia na zona rural do interior do estado

do Rio Grande do Norte, fazendo poesia sobre a chuva, os rios, os açudes e os festejos da mocidade; sobre o “touro” e o “tropicano”; sobre a “pobre negrinha” e as “raparigas morenas”; sobre dor, pessimismo e morte, dentre outros temas.

Poeta lírico, melancólico, amargurado, migrante, nascido no ano da Lei Áurea e tendo crescido com o nascimento da República no Brasil, João Lins Caldas tornou-se, a um só tempo, uma espécie de enigma e mito para os amantes da poesia no Rio Grande do Norte, conforme se verá em entrevistas e depoimentos que compõem as informações sobre a sua biografia. A despeito de não ter publicado seus poemas em vida, a não ser alguns em jornais, almanaques e revistas, o discurso por meio do qual se disseminou a ideia de ele ser supostamente um grande poeta foi construído em torno do enorme volume de poemas que teria escrito e por sua originalidade. A incongruência entre o desejo de se ter um bom poeta e a ausência de sua poesia fez proliferar uma espécie de névoa pouco explicada em torno do seu nome.

Diante de uma vida que se assemelha a uma grande incógnita, o que teria a nos dizer a poesia produzida por tal existência? Assim como esse questionamento, uma série de perguntas inquietantes nos mobilizou para o doutorado, desenvolvido entre 2007 e 2010. Algumas perguntas nos moveram, a saber: por que João Lins Caldas é tido por alguns estudiosos norte-rio-grandenses como um grande poeta? Que diferenças se poderia apontar entre a poesia de João Lins Caldas e a de seus contemporâneos? Se a sua poesia se apresenta como singular, o que caracteriza essa singularidade? Como o poeta expõe os “velhos temas sempre novos”,

como a morte, a amargura e a melancolia? Enfim, como se constitui a poesia de João Lins Caldas?

Ao escolher a constituição da poesia de João Lins Caldas como objeto de estudo, o nosso interesse foi compreender quais elementos presentes nessa poesia foram capazes de fomentar, a partir de um universo tão restrito de poemas conhecidos — o livro *Poética* (1975) — um discurso cujo eco reverberava em torno do nome do autor como sendo “um grande poeta incompreendido e esquecido” e que reclamava um reconhecimento, conforme se lia nos depoimentos anexos à *Poética*.

O poeta ocupava, então, um lugar de “incompreendido e esquecido” no cenário da literatura local. Nesse sentido, a localização do arquivo manuscrito e a sua organização, bem como a publicação do livro *Poeira do Céu e outros poemas* (EdUFRN, 2009) possibilitaram ao autor uma maior visibilidade, proporcionando um posicionamento mais bem definido, uma vez que, antes, o conhecimento que se tinha do poeta era restrito, pela ausência tanto de circulação de sua poesia quanto de elementos mais precisos sobre a sua existência como autor. Este livro, portanto, é mais um passo para ampliar a divulgação de sua obra.

Os dados cronológicos organizados perfilam a sua vida, ajudando a esclarecer pontos obscuros, situando o poeta em um *locus* mais preciso e menos caótico. Não tivemos intenção conclusiva, mas foi possível evidenciar passagens e momentos que trazem mais esclarecimentos sobre a sua história de vida, o que aproxima o poeta de uma posição menos mítica e mais humanizada. A noção de “gênio”, com

que ele mesmo se autodefinia e como por vezes foi evocado por outros, pode ser relativizada, na medida em que a sua produção pôde ser posta em confronto com a de outros autores. A ideia principal foi, então, melhor esclarecer a posição do autor considerando a sua produção lírica.

Por um lado, a poesia de João Lins Caldas assume um aspecto formal que chama a atenção: os temas são expressos de forma intrigante, com sintaxe arrevesada, em que o poeta se utiliza de inversões e figuras antitéticas como o oxímoro e o paradoxo. Tais construções provocam choque e incompreensão. Essa forma estranha parece derivar da tradição moderna, que tem sido discutida pelos estudiosos, mormente a partir da lírica de Baudelaire, tido como o instaurador da modernidade na poesia. Por outro lado, ao mesmo tempo em que se expõe por meio de um estilo estranho, a poesia do João Lins traduz temas fortes, como a morte, a melancolia, o desencanto com o mundo moderno, dentre outros, também presentes ao longo da tradição moderna.

Nessa perspectiva, a proposta de interpretação arrolada nesse livro é a de esclarecer a constituição lírica do autor a partir do enfoque da melancolia, por um lado, e da resistência, por outro. Tomando a metáfora do próprio autor, trata-se de verificar o “vaga-lume na treva” (expressão que deu título à tese), associação que estabelecemos para dar maior força ao argumento. A ideia gerada a partir do poema “Amor”, inserido como epígrafe, toma de empréstimo a metáfora do poeta “o amor é na treva um vaga-lume”. A metáfora é tomada como um ponto de partida para explicação da lírica de João Lins Caldas e de seu sentimento frente ao mundo.

Mesmo reconhecendo que o desencanto, a dor, a amargura, a solidão e a morte, dentre outros elementos, permeiam a escrita do autor, revestidos pela melancolia, e sendo esses aspectos muito evidentes, não se pode deixar de perceber, todavia, o tom de realidade, a ponta sutil do processo social que surge em alguns poemas ou em alguns versos. Essa via de escape expressa contradições que alteram o tom melancólico, fazendo aflorar uma diferença no conjunto de sua poesia, conferindo-lhe outra face. É com o olhar para essas miradas transversais da lírica de João Lins que buscamos demonstrar o **fio resistente** presente nela. Em síntese, “vaga-lume na treva” é uma imagem capaz de resumir uma espécie de chave para a compreensão, ao menos em parte, da poética do autor, pois o vaga-lume simboliza a resistência sob a forma de *lirismo de confissão e memória, poesia da natureza* e uma poesia que revela aspectos da realidade social ou, em outros termos, de historicidade brasileira.

Logo, esse aspecto da lírica do poeta funcionou como mote para a escolha do conceito de poesia-resistência, nos termos em que o concebe Alfredo Bosi (2000, 2002), o que fundamenta, juntamente com o enfoque da melancolia, a leitura da poesia que apresento nos terceiro e quarto capítulos deste livro.

Além dos dois conceitos centrais que apoiam a análise dos poemas, a compreensão sistêmica e formativa da literatura brasileira, pensada e desenvolvida por Antonio Candido (1985, 2006a), norteia em boa dose as reflexões deste estudo. Com essa perspectiva crítica, dialogam críticos importantes, dentre eles, Roberto Schwarz (1987, 1990, 1999,

2000), cuja concepção crítica é aqui retomada para auxiliar na compreensão de alguns aspectos da poética de João Lins. Essa perspectiva alinha-se com o propósito da análise, que é esclarecer características do estilo literário do autor, estabelecendo, a partir dos temas que lhe são próprios, relações com outros poetas e com a cultura nacional. Estabelecer tais relações reforça a compreensão da sua poesia, uma vez que ela se insere no contexto da produção literária brasileira do século XX. Sendo assim, a leitura poética mantém-se aliada à percepção do tempo histórico, às circunstâncias existenciais do poeta, aos movimentos estéticos e ao próprio desenvolvimento da sua **forma** poética.

Sobre a pesquisa realizada, tendo em vista a natureza do acervo manuscrito, caracteriza-se como pesquisa documental, sendo os documentos classificados como fonte primária. Outros documentos pesquisados foram os jornais, em que se procurou evidência de possíveis publicações do poeta nesses veículos. Por outro lado, a pesquisa bibliográfica foi utilizada especialmente para a composição do aporte teórico e o estabelecimento de relações com o texto poético, no processo analítico e interpretativo.

A perspectiva comparativa de estudos literários ancora, de maneira geral, a condução da leitura sobre a poesia de João Lins. A visão não tradicionalista desses estudos foi o enfoque adotado, explorada tanto quando foi necessário fazer um entrecruzamento entre os poemas do próprio autor, como quando o comparamos, por meio do contraste, a outros autores, buscando relacioná-lo com poetas nacionais ou estrangeiros, conforme se verá adiante. Por conseguinte, a

análise da poesia envolve nuances da biografia e questões contextuais de nossa história literária, seja por intermédio de aspectos formais típicos dos estilos literários engendrados ao longo do tempo e do próprio desenvolvimento de sua forma poética, seja no diálogo mais específico com a poesia de alguns autores nacionais, visando situar melhor o poeta e a sua produção lírica.

Isto posto, é necessário, ainda, informar que um dos objetivos da pesquisa realizada foi organizar os manuscritos do autor. No entanto, o capítulo da tese que traz todo o relato do levantamento e organização dos manuscritos não consta neste livro, ficando para publicação em outra oportunidade. Desse modo, o texto que agora é lançado em livro apresenta dois eixos: o percurso sobre a vida do poeta, apresentado no capítulo 1, e Faces da poesia de João Lins Caldas, abordadas nos capítulos 2, 3 e 4. Estruturalmente, o livro está organizado da seguinte forma: no capítulo 1, “O poeta – traços biográficos e trajetória intelectual”, há a configuração de um perfil biográfico do autor e uma reflexão sobre a sua trajetória de poeta. O delineamento desse perfil biográfico se deu com base nas informações colhidas em entrevistas realizadas, depoimentos, bem como em cartas do autor encontradas nos manuscritos e ainda poemas cujo conteúdo aponta para elementos da vida do poeta. As entrevistas foram realizadas nos anos de 2008 e 2009 e o critério de seleção dos entrevistados foi a relação de proximidade com o poeta – familiares, amigos, vizinhos e escritores interessados em sua obra. O capítulo 2, “Faces da poesia de João Lins Caldas”, aborda, sob o ponto de vista teórico, as facetas que a poesia do autor abarca, o que

é mais amplamente explorado nos capítulos subsequentes. No capítulo 3, “O poeta e a tradição”, ressalta-se a relação da sua poesia com a tradição literária, dando destaque ao tom *melancólico* na representação do sujeito lírico. No capítulo 4, “Matéria brasileira, modernidade e biografia”, é demonstrada uma face da poesia em que surgem aspectos da historicidade brasileira e como o poeta opta por uma postura *resistente* frente ao mundo moderno. Nas Considerações finais, indica-se a necessidade de se dar prosseguimento à pesquisa nos manuscritos do poeta e são apontadas algumas sugestões para continuidade da pesquisa a partir de *Poeira do Céu e outros poemas*. Finalmente, convidamos o leitor a conhecer mais profundamente a poesia de João Lins Caldas.

Capítulo 1

O POETA: TRAÇOS BIOGRÁFICOS E TRAJETÓRIA INTELECTUAL

*O homem, a mais bela vida.
O mais belo destino, a mais bela alegria.
Um dia
Eu poderia ter sido essa alegria, eu
poderia ter sido esse destino.
Poeira do Céu e outros poemas (p. 223).*

Caracterizar o poeta João Lins Caldas por meio da construção de um perfil biográfico para compreender o homem e o poeta. Isso se fez necessário tendo em vista, por um lado, a escassez de informações acerca da sua vida, o que sugere uma busca e organização desses dados; por outro, certas declarações entusiasmadas acerca do seu talento, que parecem mais surgir de um desejo de fazê-lo um grande poeta do que em

avaliar a sua poesia em si. Portanto, pela ausência de dados, especialmente escritos, essa necessidade se fez premente.

A CRÍTICA BIOGRÁFICA

Por meio do relato da história dos outros, os homens veem a si próprios, se diferenciam, ou, ainda, refletem sobre as particularidades das ações humanas. A história da humanidade está recheada da trajetória individual dos heróis, que se tornaram modelos exemplares e cujas histórias são realçadas para o nosso próprio gozijo ou para que possamos entender melhor o nosso presente. No entanto, diante da quebra de tantos paradigmas, superou-se a visão modelar do herói. A perspectiva da escrita histórica que buscava nos grandes feitos e, portanto, nos grandes heróis, a construção de modelos e mitos, foi superada por um olhar mais diversificado e democrático, procurando encontrar nas histórias dos homens comuns formas significativas de representar e compreender a experiência humana. Questionando a visão unilateral da história que se conta a partir dos grandes eventos, surge nos anos 1970/80 a micro-história, uma perspectiva que busca demonstrar, por intermédio da vida dos homens de vida comum, ou de aspectos singulares de uma dada comunidade, como suas vidas revelam facetas encobertas da sociedade, uma vez que a história da humanidade foi contada, quase sempre, a partir do ponto de vista do vencedor. Trata-se de uma redução na escala de observação, quer dizer, “a crença de que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados” (LEVI, 1992, p. 139).

Tal observação tem o intuito de relacionar o contexto mais amplo da escrita da história com a condição de nosso poeta desconhecido e com a necessidade de contarmos a história de um “saber ausente” (SANTOS, 2002), escrito por um sujeito já ausente. Desnecessário dizer que muitas vezes, no universo artístico, literário e científico, encontram-se as figuras humanas cujas experiências desafiam o próprio tempo e tornam-se exemplos de vida para muitos. Nesse sentido, parece evidente, no campo literário, por exemplo, escrever a história da vida de um Graciliano Ramos, ou de um Câmara Cascudo, para não esquecer o nosso próprio entorno; ou de um Getúlio Vargas ou mesmo de Luíz Inácio Lula da Silva, no campo político; ou, no universo da ciência, quem não se interessaria pela vida de Einstein ou em compreender como Marie Curie, no final do século XIX, tornou-se uma cientista vencedora do prêmio Nobel em uma sociedade marcadamente dominada por homens?

Voltando ao nosso foco, o que dizer da vida de um sujeito que se dizia poeta? O que ele teria a nos transmitir? Que indivíduo foi aquele que escreveu tantos poemas e não publicou nenhum livro, mas cujos manuscritos foram guardados por alguém por várias décadas? Pois bem, parece que aqui nos cabe recorrer à noção de desvio de que nos fala Giovanni Levi (2002, p. 176) quando afirma que:

A utilização da biografia repousa sobre uma hipótese implícita: qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio

aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica.

Em sua abordagem, a visão do pesquisador da micro-história demonstra que contexto histórico e vida do sujeito individual estão imbricados. Sendo assim, cabe-nos investigar em que medida a vida do sujeito lírico ora em questão e a sua poesia representam certa singularidade e como isso nos estimula a colocá-lo em uma posição de sujeito que tem algo que nos sirva de motivo para reflexão. Fugindo um pouco à perspectiva do indivíduo de atitudes e gestos modelares, acreditamos que o poeta João Lins Caldas situa-se na outra ponta. Quer dizer, em princípio, ele não representa propriamente um modelo, mas aí, sim, acreditamos, é onde reside o elemento necessário à investigação.

Em dois curtíssimos, porém muito elucidativos artigos, “Limites da biografia” e “Perenidade da biografia”, Antonio Candido (1999a, 1999b) nos situa em relação à importância desse gênero, uma vez que ele possibilita o conhecimento e a interpretação, esclarecendo, ao mesmo tempo, a natureza daquele que é biografado e a sociedade em que ele viveu. Se a biografia conseguir tal feito, ela terá atingido seu objetivo e pode ser considerada esse elemento de conhecimento e interpretação tanto do indivíduo, quanto do meio em que ele vivia.

A crítica biográfica apresenta-se, na atualidade, como uma das vertentes no universo da crítica literária nacional e estrangeira. Seu campo de aproveitamento é vasto. Parte-se de obras ficcionais para se compor biografias; colhem-se fragmentos e com eles busca-se entender aspectos ainda

obscuros da vida e da obra do escritor; correspondências, depoimentos, ensaios, crítica, diários, entrevistas, enfim, a produção documental do autor é tomada como *corpus* de análise. Desse modo, para além do texto ficcional, o campo de relações literárias se expande, tocando nas fronteiras da vida real do autor.

O texto que ora se apresenta sobre a vida de João Lins Caldas vai um pouco nessa direção, na medida em que, por meio de fragmentos, passagens de depoimentos, entrevistas de conterrâneos e manuscritos do poeta – inclusive os seus poemas e trechos de cartas –, procuramos enredar uma narrativa capaz de ajudar a esclarecer as informações colhidas, levando a conhecer um pouco mais o ser humano João Lins Caldas. Cremos, por outro lado, que a costura desse tecido segue no sentido um pouco inverso do que normalmente se faz, pois não parte de algo já constituído, como uma biografia ou entrevistas deixadas pelo autor para analisar sua vida ou sua poética, uma vez que o que se tem são fragmentos, informes dispersos. Antes, quer constituir, a partir de fragmentos, uma cena biográfica em que se visualize melhor o autor. Nesse sentido, é clara a compreensão de que os relatos de memórias não são textos inteiriços, restando, desse modo, ao pesquisador, juntar os elementos dispersos encontrados e o maior número de informações que se possa colher para se aproximar de sua intenção de narrar notas que, somando-se, possam auxiliar a compreensão do sujeito escritor.

Eneida de Souza (2007, p. 106-107), em “Notas sobre a crítica biográfica”, discute os rumos que essa vertente crítica tem tomado e enumera algumas tendências: a) a construção

canônica do escritor; b) a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época; c) o ato de escrita como narração da memória do outro; d) a caracterização da biografia como *biografema* (BARTHES, 1990); e) a eliminação da distância entre os polos constituintes do pensamento binário; e f) a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura. Observando esse resumo da categorização feita pela estudiosa, podemos dizer que ela detalha as atuais linhas em que se desenrolam estudos críticos que surgem a partir da biografia.

Dentre as tendências sugeridas por Eneida de Souza (2007), as que nos interessam são basicamente duas: “a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época” e o conceito de *biografema*, advindo de Roland Barthes (1990), em que a ideia de biografia é a construção de uma imagem fragmentária do sujeito, tendo em vista a impossibilidade de relatos fiéis que poderiam compor uma totalidade desse sujeito. Além disso, seguimos a orientação metodológica de Candido (1999a, 1999b), na medida em que buscamos esclarecer a natureza do poeta sem perder de vista a realidade socio-histórica e cultural em que viveu, aspecto que pode ajudar na compreensão daquela totalidade e, assim, superar em parte a visão fragmentária.

Na apreensão de Perrone-Moisés (1983, p. 10), “os biografemas pertencem ao campo do imaginário afetivo”. Ou ainda, “o biografema é o detalhe insignificante, fosco”. O próprio Barthes (1990, p. 12) afirma que

Se fosse escritor e morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigoso e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, como átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.

Nesse sentido, poderíamos construir imagens do poeta por meio dos depoimentos colhidos. Poderíamos desenhar o seu aspecto magro e mal arrumado, vestido com paletó amassado, mas sempre, inusitadamente, com o detalhe da gravata. Talvez o que se fixasse mais na nossa mente, se o tivéssemos conhecido, fosse o seu passo lento, seguindo pelas antigas ruas de Assu, levando consigo uma espingarda ao ombro e acompanhado de um cão. Essa imagem seria advinda da descrição de Celso da Silveira em *Poética*:

Na cidade ele era o único com essa equipagem de caçador em açudes e lagoas, para onde o via partindo de viagem com o bornal a tiracolo, a espingarda de soca, os pés metidos em botas de canos altos, quase subindo aos joelhos, o chapéu virado, uma bolsa com mantimentos de comida (*apud* CALDAS, 1975, p. 1).

Ou, ainda partindo dos depoimentos colhidos em entrevistas, poderíamos vê-lo em uma rede simples, em uma sala entulhada de papéis velhos, escrevendo poemas à luz de um candeeiro que tornava preto o teto com a fuligem que subia. Esse candeeiro estaria pendurado ao armador, como se fosse um abajur suspenso. Ou, por outra via: o gesto calmo associado aos seus vívidos olhos verdes poderia ser o seu emblema. Um peixe descamado por ele mesmo... Então, parece

tentador percorrer um pouco essa senda e permitir nossa evasão no desejo de configurar o corpo físico do poeta por meio de palavras, mas também pelo indescritível dos gestos e das ações. Ou seja, é tentadora a proposta de Barthes, no entanto, ela nos serve apenas como contraponto.

Para o intuito da construção desse perfil, o *biografema* de Barthes pode ser evocado no sentido de que compreendemos a fragmentação das informações disponíveis para a composição do que gostaríamos de construir, mas o que queremos construir é algo que se aproxime de um retrato do autor. Dessa forma, a ideia do *biografema* funciona para nós como contraponto que nos fornece um dispositivo para modalizar as informações colhidas, seja por meio das entrevistas, seja por intermédio da sua poesia ou dos seus relatos manuscritos. Quer dizer, querendo narrar um trajeto que se aproxime de um tom de realidade, não podemos esquecer de que o possível retrato se faz a partir de fragmentos que, embora verdadeiros, não são totalizadores, mas também não possuem o sentido de ficção, e, antes, são tomados por sua veracidade. Logo, o objetivo não é levarmos ao extremo a proposta de Barthes, mas nos apropriarmos dela como modo de ponderar a nossa tendência a dar um tom acabado ao retrato que possamos construir, tendo em vista o material de que dispomos para escrever o perfil do poeta.

No caso específico do poeta João Lins Caldas, o aspecto fragmentário acerca do seu universo biográfico e de sua produção torna ainda mais difícil e nebuloso o tecer do texto por meio do qual queremos compor seu perfil e sua trajetória. Alguns pontos dessa fragmentação podem ser anotados:

o tempo, pois dista mais de cem anos do momento inicial da produção do autor; a desorganização dos manuscritos; a contradição nas informações orais; a ausência de fontes orais mais coerentes, como familiares mais próximos que pudessem revelar informações por meio de uma memória mais recente; e, ainda, a existência de um romance escrito por José Geraldo Vieira, amigo do poeta, em que este foi inspiração para a criação de uma personagem. Trata-se de *Território Humano*, publicado em 1936, pela José Olympio, em que a personagem Cássio Murtinho foi inspirada em João Lins Caldas, de acordo com o depoimento do autor do romance, em seu livro *Carta à minha filha em prantos*, cuja primeira edição data de 1946.

Apesar de toda essa dispersão, a nossa intenção, tendo em vista as fraturas da memória, dos discursos e da história, é, a partir dos frágeis elementos encontrados, unir as pontas dos achados para configurar uma trajetória que melhor possa caracterizar o poeta. Trata-se de um objetivo talvez um pouco ambicioso, mas cremos ser o caminho mais coerente com o que entendemos por biografia. Temos, no entanto, a consciência de que a trajetória do autor é permeada de contradições, o que a torna mais rica e complexa no âmbito do que consideramos o campo da memória cultural. Passemos, pois, a essa configuração.

NASCIDO “NUM NEGRO PAÍS DE VELHAS GENTES”

João Lins Caldas nasceu no dia 1º de agosto de 1888, na cidade de Canguaretama, RN, conforme certidão de óbito, embora os depoimentos em *Poética* (1975) e entrevistas informem que o poeta nasceu em Goianinha, RN. Filho de João Lins Caldas e Josefa Leopoldina Lins Caldas, cedo migrou, junto com estes, para o povoado chamado Sacramento, região vizinha a Assu, que pertencia à época ao município de Santana do Matos e, posteriormente, em 1948, passou a ser a sede da cidade de Ipanguaçu/RN. Seus pais eram originalmente deste povoado, para onde retornaram depois de um período de vida na região agreste do estado. Os escritos do poeta nos dão notícia de que sua família residiu até o ano de 1908 entre Assu e Sacramento. Isso se deu possivelmente porque Assu era o polo mais desenvolvido da região e também porque existiam parentes que residiam nessa cidade.

O ano de 1888 no Brasil não é uma data comum, pois se trata do ano da abolição da escravatura, fato que, de algum modo, irá sensibilizar a visão do poeta, pois em um de seus sonetos lemos o seguinte verso: “Vim num negro país de velhas gentes” ou na versão do poema publicado em *Poética* (1975, p. 40), o verso se encontra assim registrado: “Vim num velho país de negras gentes”. Esta parece ser uma pista muito sutil e por isso mesmo não deve ser desprezada, a fim de que se possa melhor entender como o poeta poderá captar aspectos como esse em sua poética, além de indicar a sua

sensibilidade para enxergar a realidade do país, conforme lemos no soneto:

EU SOU AQUELE QUE ACORDOU
CHORANDO,

E das horas amargas, imprudentes.
Vim num negro país de velhas gentes
E deixei o mais duro, já por brando.

Meu coração foi lágrima rolando
E deturpado corpo entre os mais dentes...
Vejo os dias de fogo, reluzentes,
E tudo as garras para o negro bando.

Gemendo no gemente deturpado,
A alma alastrada e para si ferida,
Toda a estrada a crescer e sempre abrolhos.

Vi-me no mundo e pelo mundo entrado
– Coração com pavor dentro da vida,
– Mocidade... com lágrimas nos olhos.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 268).

É evidente que o poema como um todo se desenvolve em torno de um eu melancólico, lacrimoso, permeado de dor e de amargura. No entanto, esse verso isolado não pode ser desconsiderado, uma vez que tudo no poema tem um sentido. Com isso, o poeta sai de seu universo individual para expor um dado que o identifica com um lugar, com um país, cuja marca da escravidão se registra em um termo: “negro”.

Tendo o poeta nascido em Canguaretama ou Goianinha, não há registro preciso de quantos anos ele teria na época em

que migrou junto com seus pais para a região de Assu. Em 2 de abril de 1908, estando o poeta no povoado de Sacramento, escreve uma carta para o irmão (localizada no arquivo manuscrito), informando que estava na cidade de Assu, na qual afirmava: “em procura de uma colocação e de estudos, deixei, confrangido e saudoso, o modesto povoado onde, fatalmente, tive a infelicidade de perder meu pai”. Por intermédio dessa correspondência, podemos perceber o movimento que o poeta fez e que era muito comum para aqueles que buscavam conhecimento e melhoria de vida. Vivendo na zona rural, longe do centro mais desenvolvido, muitas pessoas optavam pela alternativa de mover-se do campo para a cidade em busca de crescimento profissional e pessoal, procurando tanto emprego como estudo, como é o caso do poeta. Por meio dessa carta, ficamos sabendo que seu pai faleceu antes de o poeta completar 20 anos de idade. A vida na zona rural e a perda do pai serão fatos retomados na poesia do autor.

De acordo com informações colhidas em entrevista, seus pais seriam pequenos agricultores. No entanto, em relato escrito pelo poeta, podemos verificar que seu pai foi funcionário público, embora não se possa afirmar por quanto tempo, o que não elimina a primeira hipótese, isto é, a de que ele tivesse sido também agricultor.

Ainda por meio de sua poesia, é possível deduzir como era a relação do poeta com seus familiares mais próximos. João Lins Caldas registra o afeto à mãe, ao pai e ao único irmão que tinha. Em “Riso morto”, ele registra a descoberta da consciência de si mesmo, que nasce junto com o riso, associada ao seu sonho, não explicitado no poema. No entanto,

com a morte do pai, ele abdica desse “eu”, já que o seu sonho não se separa do pai e morre com este, restando-lhe somente a amargura e a angústia causadas pela impossibilidade da realização do sonho:

RISO MORTO

À memória, sagrada para mim, desse a quem,
devendo a vida, devo todos os males, mas que,
em compensação, me quis todas as felicidades.

O meu riso nasceu,
Branco aroma do meu sonho novo,
Quando eu entrei a conviver com o povo
E soube que era um “eu”...

Mas ai do meu sonho!
Malgrado o seu desejo e o meu cuidado,
Não morrerá comigo o desgraçado,
Porque morreu a soluçar, coitado!
Quando meu pai morreu...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 260).

João Lins teve um irmão, José Lins Caldas, nascido a 27 de dezembro de 1889, em Canguaretama/RN. Sendo seu único irmão, o poeta o tinha abrigado em seu afeto. Um episódio relatado em carta para o irmão afere a sintonia da relação. Em 1909, estando João Lins em Natal, José lhe endereçara carta perguntando ao poeta sobre o que este achava da ideia de ele, José, casar-se. Em resposta, o poeta dá-lhe conselhos que expressam a sua posição em relação ao casamento. A reflexão que o poeta discorre em torno do tema demonstra a

visão de um sujeito que tinha opiniões no mínimo curiosas sobre o assunto. Por meio da carta, pode-se, ainda, deduzir a importância da sua opção pela poesia. Assim ele escreve:

Agora, se queres a minha opinião a respeito do casamento – esse laço moral que prende a humanidade – vou dar-te-á: Tolstói, o grande Tolstói da Rússia, diz que, para o homem casar, deve pensar vinte anos... Eu, porém, não posso deixar de, em parte, ser contrário a essa opinião. Quando o homem é, como tu, sem aspirações superiores às do sertanejo obscuro e trabalhador, o casamento deve ser o supremo ideal, o laço que o lince, a alma que o prenda... o primeiro caso, o juízo de Tolstói, que o aproveitem os loucos...os iludidos das ilusões... eu estou no caso. O casamento para mim seria a paralisação dos trabalhos com que sonho rendilhar o meu futuro distanciado e oculto... no teu caso a mulher é o objeto principal, no meu é o segundo. (*Manuscritos do autor*)³.

O poeta segue nesse tom, aconselhando o irmão acerca da união matrimonial, em uma visão romântica, em que a fidelidade é a qualidade maior na relação conjugal, escolhida como um caminho de felicidade, algo que se aproxima da concepção cristã do casamento. Na carta, é possível compreender

3 Para construir o perfil biográfico do poeta João Lins Caldas, coletamos dados de várias entrevistas, depoimentos, manuscritos inéditos do autor, reportagens de jornais, entre outros documentos, os quais constam nos anexos da tese *Vaga-lume na treva: a poesia de João Lins Caldas* (SANTOS, 2010), a saber: ANEXO A – Entrevistas, ANEXO B – Depoimentos, ANEXO C – Cartas, ANEXO D – Textos biográficos e poemas não publicados, ANEXO E – Reportagens de jornais e ANEXO F – Outros. Os documentos manuscritos inéditos do autor especificamente utilizados para a elaboração do perfil biográfico foram transcritos e anexados à tese. O arquivo com os manuscritos originais do poeta se encontra na biblioteca do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Norte. Ao longo do livro, a referência a esses documentos inéditos será indicada como “*Manuscritos do autor*”. Caso o leitor deseje, pode consultar a tese disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16330/1/CassiaFMS_TESE.pdf. Acesso em: 27 out. 2020.

as pretensões literárias do autor, cujo futuro “distanciado e oculto” estaria ligado necessariamente à poesia. Por outro lado, o poeta que versou o amor às mulheres em vários de seus poemas confirmou a sua opção por não casar, mantendo-se solteiro durante toda a vida.

Outro texto, um poema cujo título é “O irmão”, sem data especificada, demonstra ser um registro posterior à morte de José Lins Caldas (1933). Nele estão expressos o companheirismo e os laços fraternos que os uniam:

O IRMÃO

Éramos dois, os filhos de meu pai, os filhos de
minha mãe.

Percorridas escolas, caminhos andados.

As varas cortadas para o quintal.

Os frutos colhidos, alpestres e tenros.

Gaiolas e laços, armadilhas suspensas.

Anzóis para as águas no que era meu só.

O irmão sou.

O irmão era.

Um, outro.

O outro – ele dorme.

Não sei, talvez me lembrará.

A casa velará hoje os seus passos de sombra.

Assombro. Espectro? Fantasma?

Quem então para me falar?

Mas eu estou.

Certo, ele está.

Será outra sombra.

A sombra diferente nunca me assombrará.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 329).

Esse poema revela, por meio das lembranças da infância que viveram juntos, o afeto com que o poeta se ligava ao irmão. As lembranças da infância denotam um tempo da felicidade simples em que na vida campesina as ações mais cotidianas tornavam-se aventuras que ficariam registradas na memória: “Percorridas escolas, caminhos andados. / As varas cortadas para o quintal. / Os frutos colhidos, alpestres e tenros. / Gaiolas e laços, armadilhas suspensas”. Por intermédio dessa imagem, formada de frases nominais e, portanto, um procedimento lírico advindo do modernismo, é possível imaginar como as lembranças foram se compondo na memória do poeta. Um ritmo que indica uma comunhão, uma estrada percorrida lado a lado, em que um era par do outro. Elemento também muito significativo no poema é a presença da natureza. As “personagens” poéticas estão irmanadas com o mundo natural, tema caro à poesia de João Lins e que se fará presente nos seus melhores textos.

José Lins Caldas faleceu em Natal, a 22 de outubro de 1933. Neste mesmo ano, após a morte do irmão, João Lins retorna do sudeste do país, onde morara desde 1912. Ao morrer, aos quarenta e quatro anos, o irmão deixara a esposa e sete filhos, entre adolescentes e crianças (a esposa de José Lins Caldas se chamava Ermelinda Caldas e os sobrinhos do poeta são: João Moacyr Lins Caldas, Eunice Lins Caldas, Junade Lins Caldas, Nair Lins Caldas, José Wilson Lins Caldas, Alaíde Lins Caldas e Waldir Lins Caldas). Segundo o sobrinho Waldir Lins Caldas, o poeta retornou para dar apoio à família do irmão, com quem morou certo tempo, até que estivessem seguros e encaminhados. Segundo o Sr.

Waldir, o tio retornou para agregar a família, era um sujeito severo. Após ter dado suporte à família do irmão, segue para Assu, onde permanece até o fim de sua vida. Nessa atitude, observa-se a importância dada pelo poeta aos laços familiares. Essa sensibilidade acaba por repercutir em sua produção.

O poema a seguir demonstra outra fase, na qual o poeta se mantém conectado com o irmão, ao refletir sobre o destino de ambos e lamentar a sorte, envolvendo, ainda, a imagem dos pais:

A MEU IRMÃO

Meu irmão, quanta pobreza
Da nossa herança nos resta!
Tu nunca achaste riqueza,
Eu nunca achei uma festa!

No mundo dos desvalidos,
No mundo dos desgraçados,
Vão soluçando, envolvidos,
Os nossos prantos ligados...

.....

Mamãe, que reza contrita
Por esta vida revolta...
Os nossos nomes agita
Nas mesmas preces que solta...

Papai, se os mortos padecem,
Se sofrem martírio eterno,
Tem das chuvas que aparecem
Nos meus olhares de inverno...

.....

O fruto da desventura,
Martírio que o meu conheces!
Procura entrar na ventura,
Escolhe o gozo das preces.
Trabalha sereno e altivo.
Procura a vida mais bela,
O gozo mais puro e vivo,
A vida que a vida estrela...

Porque as desgraças se deixam
Para quem sofre, na vida,
Uns versos maus, que se queixam
Da desventura comprida...

Natal, 28/02/1909

Poeira do Céu e outros poemas (p. 164).

Um aspecto que nos causa curiosidade acerca da vida do poeta é sobre o seu percurso escolar, especialmente por ter tido a palavra como ofício. Um dos nossos entrevistados, o senhor Fernando Caldas, afirmou que ele seria um autodidata, que possivelmente nem teria frequentado a escola formal. Essa informação é pertinente, considerando o pouco que estudou. Entretanto, os registros escritos do próprio autor indiciam que ele possa ter frequentado uma escola regular, mesmo que por curto período, conforme se percebe no pequeno poema em que o poeta nos conta sobre um determinado professor. Há ainda um relato que reitera a relação do poeta com um professor, conforme veremos.

Esses indícios dão pista de que o poeta possa ter estudado regularmente em escola formal, no entanto, não encontramos documentos comprobatórios que pudessem confirmar tal fato. A seguir, a transcrição do poema:

JERÔNIMO FILHO, MEU PROFESSOR.

Foi sobretudo uma destra para a mais bela
caligrafia.
Orgulho de mestre;
O aluno menino
Era pintor.
Provavelmente
que o meu caminho podia ter sido diferente.
Não, provavelmente.
Nunca, provavelmente.
Que o meu destino não podia ter sido nunca
diferente.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 220).

No outro registro, o autor relata um momento dramático da vida familiar: a demissão do pai do emprego público. Por esse texto, conforme sinalizamos antes, concluímos que o pai talvez tenha sido agricultor, mas certamente foi também funcionário público. A gravidade da situação evidencia-se porque o poeta, ao chegar em casa, vê a mãe chorando. Nesse texto, entram em questão outros aspectos muito significativos, como a relação amistosa com o professor que o admirava, possivelmente o mesmo de que falam os versos acima. Assim o poeta narra o seu drama:

Quando eu cheguei da escola, minha mãe chorava.
Lembro-me ainda aquele 14 de novembro. Meu pai

estava apreensivo, mas resignado. Logo, não me quiseram dizer. Eu também quase não compreendia, não tive revolta. Só me lembro é que aquele fora o melhor dia da minha vida. Talvez o melhor. Último dia de aula, eu ganhara um prêmio. Único prêmio da minha vida! O professor, filho honesto do chefe político, que me queria e ainda quase mesmo como um filho. – Pobre do meu professor! – Dera-me uma bandeirola como prêmio. Uma bandeirola e ainda um pequeno espelho. Era ele quem me chamava, sem noções de pintura, e vendo-me apenas a vocação, para ali, em torno da mesa, os outros a nos cercarem – e ali, quem sabe o de inveja! – para fazermos desenho juntos. Era uma flor que ele pintava bem, um peixe, ou um cágado que eu fazia... mas aquilo nada valeu. Naquele dia eu saía a gritar pela rua e os outros a me seguirem, a minha bandeira na frente, que eu fora o único que ganhara um prêmio... (*Manuscritos do autor*).

No decorrer do relato, João Lins escreve que o seu pai havia cometido um “crime impraticável”, qual seja, “votara contra a vontade do chefe”. E esse chefe ninguém mais era que o pai do seu professor, daí que a narração do poeta se encontra entremeadada de angústia, uma vez que a situação dramática da família foi, em última instância, ocasionada pela atitude do pai do seu professor, uma referência afetiva para ele.

Por essa narrativa, é possível deduzir a situação da família: precária e dependente do favor alheio. Imaginar o que poderia ser o seu futuro como poeta em “Um meio estéril, sem me compreender, um egoísmo surdo por todos os lados” deve tê-lo forçado a tomar a decisão de migrar para onde o meio cultural fosse mais desenvolvido e lhe favorecesse as condições para florescer com a sua poesia e

por seus próprios meios. É o percurso que demonstramos no próximo item.

O POETA-MIGRANTE: RIO, SÃO PAULO E OUTRAS PARAGENS

Em depoimento no livro *Poética*, Francisco Amorim (1975, p. 93) afirma que João Lins Caldas “querendo dar expansão aos seus anseios culturais, em 1908 vamos encontrá-lo em Natal, colaborando nos jornais do tempo, emprestando a sua assistência literária a ‘A República’, a ‘Gazeta de notícias’ e ao ‘Jornal de Natal’”. Em 1912, o poeta João Lins destinar-se-á ao Rio de Janeiro, onde residirá até 1927, mudando-se nessa data para São Paulo. Tais referências cronológicas podem ser constatadas no depoimento de José Geraldo Vieira em seu livro intitulado *Carta a minha filha em prantos*:

Entre 1927 e 30 estive em Bauru, trabalhando nos escritórios da Noroeste; vencido, aceitando um emprego público, fazendo mais versos, comprando terras a prestação. De repente, largou as terras, sobre as quais tinha planos que assombrariam Sombart, e surgiu no Rio, com versos e caspas, trazendo uma pasta que durante dois anos deixou zonzos os auxiliares de José Américo de Almeida, no Ministério da Viação (VIEIRA, 1964, p. 69).

E ainda em outro trecho:

Esse Caldas era meu dileto amigo desde meus tempos de estudante. É o meu personagem Cássio Murtinho, do segundo romance que vivi e escrevi: padrão de honra e dignidade. Pobre, emigrado do Nordeste, conheci-o no tempo de Lima Barreto, Hermes Fontes,

e Antonio Torres, na porta do Garnier (VIEIRA, 1964, p. 64).

Confirmando o depoimento de Vieira, Amorim (*apud* CALDAS, 1975, p. 93) afirma que no Rio de Janeiro o poeta foi amigo de figuras ilustres como “Olavo Bilac, Da Costa e Silva, Alberto de Oliveira, Tasso da Silveira, Mário Pederneiras, Vespasiano Ramos, Pereira da Silva, Álvaro Moreira, Murilo Araújo e Hermes Fontes”.

Além de nos esclarecer sobre a permanência do poeta entre São Paulo e Rio de Janeiro, o depoimento de Vieira é rico em detalhes acerca da personalidade do poeta potiguar, oscilando entre o reconhecimento do seu talento original e a percepção de extrema suscetibilidade do poeta, conforme escreve:

Tinha um caráter sem jaça e uma suscetibilidade incrível. Naquele tempo seria classificado sumariamente como louco. Hoje seria preciso ir a Freud e a Kretschmer, para, equidistante do conceito materialista e do “mal sagrado”, qualificar a profundidade esquizoide de meu querido Caldas (VIEIRA, 1964, p. 65).

O poeta Caldas permanece no Rio até 1927, e nesse ano segue para São Paulo, onde trabalhou na Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, até 1930, ano em que tem fim a República Velha e se inicia a Era Vargas. Conforme depoimento de Vieira, essa época foi de intensa revolta para o poeta, que escrevia cartas desafortunadas para Getúlio. O período que esteve em Bauru e sua posição inconformada com relação aos desmandos nos serviços públicos se comprovam também

quando lemos trechos do poema transcrito abaixo, localizado em um de seus cadernos manuscritos:

ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO
BRASIL.

Bauru. Nobreza da Noroeste.
A cabeça tem corpo e Bauru tem cidade...
Capadócios, com milhares de contos.
Cafezais que vão longe, rumo de Mato
Grosso...
– E quando, enfim, tudo já desbravado...
As madeiras que se perdem, podres, nas
plataformas
Aqui e ali um assassinato,
Outro, um chefe político...
E mais o tom doutoral de um professo sem
termos...

[...]

E vi o orgulho da diretoria
Engenheiros sem construções, fardados nos
seus empregos.

Eu, pobre de mim, funcionário da
engenharia...
Outros professam melhores empregos.

Há a hora da política, com liberdade e compra
de votos.
Circulares de armas afeito que ninguém vê
nas repartições.

Um voto? votar não se pode, quando a ideia é
um pouco de encontro ao governo.

[...]

Aquele, ali, promovido?...

Tem, com certeza, o seu valor...

O valor com certeza é ir a casa de quem se
agrada...

Que casa linda, aqui, a do senhor diretor!

Os casamentos se fazem como em nobreza...

Esta terra, que jeito de nobreza ela guarda nos
gestos!

Os capitães assassinos de inteligências
intensificadas...

E ah! Como bem que aqui se paga imposto!

[...]

Ó Belas cousas da Noroeste!

Propinas da seção de embarque...

Os basbaques lá vão, eu sou basbaque que
ainda trabalho...

Eu sou basbaque, cumpro um dever.

Eu sou basbaque, tenho um dever.

25/02/1927 (*Manuscritos do autor*).

Permeado de alfinetadas e ironias, visualizamos no poema, cujo tom e ritmo tendem mais para a prosa, o ponto de vista do autor acerca da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. É importante destacar o tom crítico do texto quando se refere às relações desiguais de trabalho, de hierarquia,

os apadrinhamentos e os esquemas de adulação com o fim último de se conquistar promoções ou melhorias no emprego. Uma postura crítica que busca isentar-se da baixa da adulação, embora também se coloque por vezes em posição passiva, assumindo uma postura de vitimizado, o que, no entanto, não o impede de perceber como as relações se encontram permeadas pelo “favor e pela dependência”⁴. Pelo que vemos, a burocracia e o desmando funcionam como uma força que oprime, que impede a dignidade. Questões históricas e culturais são observadas de perto pelo poeta e conseqüentemente criticadas: o desperdício do dinheiro público no processo de construção da estrada; o voto de cabresto, fator preponderante para se alcançar uma promoção. Lá, como cá, o lastro do favor é o mesmo, pois o poeta já o havia identificado em experiências familiares na infância, no Nordeste, quando o seu pai fora demitido por votar contra o partido do seu chefe. No entanto, ele se mantém isento, reafirmando finalmente a sua condição de poeta, cujo dever passa longe da adulação.

Em 1930, João Lins Caldas retorna para o Rio de Janeiro, onde permanece até 1933, quando regressa definitivamente para o Rio Grande do Norte. É ainda no depoimento de José Geraldo Vieira que encontramos a informação: “De 30 a 33, vivia comigo, no escritório, nas ruas, em casa” (VIEIRA, 1964, p. 69). Essa relação de amizade entre o poeta potiguar

4 Cf. Roberto Schwarz (1992), em *Ao vencedor as batatas*. Ao analisar a sociedade brasileira do século XIX para compreender o contexto da obra de Machado de Assis, o crítico aponta como o favor permeava as relações entre as classes no Brasil, especialmente entre os homens livres e os proprietários.

e o romancista José Geraldo Vieira transformou-se em uma espécie de esteio que durante muito tempo alimentou a alma do poeta em sua estada no Rio de Janeiro. Se por intermédio do depoimento do romancista José Geraldo Vieira é possível comprovar a relação de amizade entre este e o poeta potiguar, do lado de Caldas há também os registros, que localizamos nos manuscritos. Cartas, poemas e pensamentos atestam essa íntima relação. Este pequeno texto, com J.G.V. no 5º verso, parece referir-se ao romancista, enquanto R.C. pode indicar Ribeiro Couto, especialmente porque o verso seguinte se inicia com “Ribeiro...”:

A CHUVA CAI BOÊMIA E MANSA

– Boêmia sim, com a evocação de uns tempos modernos

Lembro R. C. a entrada por um café,

– Ribeiro... e o poeta como um irmão coçando os bolsos.

Meu bom J. G. V.!

Os teus contos que eu lia e relíamos os dois!

Eu sempre que acreditei no teu talento!

Outros que eu acreditei e falharam depois.

(Manuscritos do autor).

Em que pese o afeto que ligava o poeta potiguar a Vieira, algo que não fica claro aconteceu na relação entre eles. Isso se atesta tanto pelo depoimento de Vieira em *Carta a minha filha em prantos* (1964), como pela carta de João Lins Caldas, que veremos adiante.

Por meio dos depoimentos e dos poemas, comprovamos a presença do poeta nas cidades do Rio de Janeiro e Bauru

(SP) e as amizades que ali estabeleceu. Entretanto, tudo indica que João Lins Caldas não permaneceu, durante todo o tempo em que se ausentou do Rio Grande do Norte, apenas nesses dois estados. Em seus manuscritos, localizamos textos que dão notícia das suas andanças por outras paragens, o que pode revelar a experiência de uma vida em movimento. Em cada lugar que ele ia, registrava as suas impressões da paisagem, das pessoas, transformando tudo em poesia ou em prosa biográfica com certo tom poético. Fica claro, a partir das cartas e desses pequenos textos descritivos, que o poeta esteve no mínimo em dois estados da região sul do Brasil: Santa Catarina e Rio Grande do Sul, como demonstram correspondências datadas dos anos 1920 e 1921. Em resposta a uma carta de José Geraldo Vieira, o poeta encerra com a data de 21 de dezembro de 1920 e inicia assim:

Irmão

O carinho da tua carta chegou-me hoje. Como acondicionaste bem a beleza! Meu Geraldo, estou bom. Não venha o inverno, aqui, frio, ferir-me de novo, e aqui serei outro. A tua carta chegou-me com a diferença pasmosa de cinquenta e dois dias... é de 20 de outubro. E eu estive para perdê-la. Os vândalos, porém, desta vez, foram nobres. Refiro-me aos monstros dos Correio. (Ilegível) de Itajaí foi rebocada para Florianópolis, e dali, finalmente para aqui. Mas acertou, o bom destino. Ela está como um conforto. E tão boa que já não sou um doente. [...] Eu vou aqui a *pulso de febre*, mas febre baixa, Geraldo. Sem a intensidade daqueles motivos. Calculo que carrego vida plácida, de viver, hoje, em secretaria, de 200#000... sou hoje, aqui, o secretário. E aqui, no Rio Grande do

Sul, estou há pouco mais de 15 dias. Não sei ainda o que fazer do meu destino. (*Manuscritos do autor*).

Essa carta é emblemática do afeto que o poeta nutria pelo romancista. Fica também evidente o cuidado que teria o escritor José Geraldo pelo poeta. Nela, João Lins queixa-se de estar doente e pede para Geraldo, que era médico, curá-lo. Há promessas de se reverem e pedidos feitos por João Lins para que publicasse a sua obra, caso ele morresse. João Lins pede para o amigo que ajude a outro amigo comum, Lima Campos, a realizar esse sonho. Os dois, Geraldo e Lima Campos, compõem, portanto, a díade mais cara ao poeta norte-rio-grandense.

Como sabemos, nas cartas revela-se a intimidade da vida que no mais das vezes não se expressa em público. O poeta potiguar guardava cópias das cartas que enviava aos amigos e nelas encontramos riquezas de detalhes sobre os movimentos que fez enquanto esteve ausente do Rio Grande do Norte. Essa carta corresponde a pouco mais de quatro páginas manuscritas. Ao término desta, inicia-se outra, datada de 5 de abril de 1921, também uma resposta ao romancista que lhe escrevera da Europa. Nessas correspondências, que somam aproximadamente dez páginas manuscritas, encontram-se detalhes sobre os sonhos de publicação, as promessas de amizade e de ajuda mútua, declarações afetuosas e elogios entusiasmados ao escritor José Geraldo Vieira pelos textos publicados em revistas e em jornais. Todavia, o temperamento instável e desconfiado que, pelos depoimentos, parecia ser característico de João Lins,

ao término das duas calorosas e afetuosas correspondências, leva-o a escrever uma nota no final das cartas:

Nota: a mentira é a única verdade das cousas. Geraldo foi a melhor mentira das verdades. Eu não podia talvez deparar cousa pior. Mas não vale uma decepção. Pela culpa de já de há muito não ter visto isto. (Rio, maio, 28, 1923). (*Manuscritos do autor*).

Essa animosidade datada de 1923 parece, no entanto, ter-se amainado no ser do poeta, pois a contar com a veracidade do depoimento de Vieira, no qual afirma que “De 30 a 33, vivia comigo, no escritório, nas ruas, em casa” (VIEIRA, 1964, p. 69), o poeta não rompeu com o amigo. No entanto, mais adiante, a separação pareceu inevitável, conforme nos revela o próprio Vieira:

Plenos delírios misturando-me a mim e a ele a Goethe, a Novalis, a Gérard de Nerval; até que lhe veio a ideia sinistra. Guardou-a, pois me amava. Quando não pôde mais, contou a alguém. Depois, me contou a mim próprio. Como um slogan, lhe surgia, quando me vinha ver, a ameaça imprecisa: “Hei de matar quem amo!” (VIEIRA, 1964, p. 69-70).

O restante do depoimento de Geraldo Vieira trata do momento em que João Lins vai à residência do escritor pegar as caixas de manuscritos que lá estavam guardadas. Depois, encontraram-se algumas vezes, mas, ao tentar cumprimentar o poeta, este se desviava. Assim Vieira (1964, p. 71) conta: “Depois disso, as duas ou três vezes que a ele me dirigi na rua, se desviou como o irmão mais velho do filho pródigo

faria se, em viagem a negócios, desse com o mano em Nínive, ou cousa assim.”

Sanderson Negreiros nos conta, não sabendo ao certo o ano, que no *Jornal de Letras*, dos Irmãos Condé, foi publicada uma reportagem com José Geraldo Vieira, “o romancista de *Ladeira da memória*”, realça Sanderson, em que o escritor teria dito: “Pelo amor de Deus, alguém do Nordeste me dê notícia de João Lins Caldas”. Sendo assim, a relação de amizade que vinculou o poeta potiguar ao romancista carioca nascido em Açores é tão enigmática como os demais aspectos da sua vida.

Retomando as cartas e as andanças do poeta, em páginas imediatamente anteriores às das correspondências para o amigo romancista, localizamos no arquivo uma carta para um determinado senhor residente em Montenegro, RS, escrita em 1921.

Além dessas cartas, há pequenos textos descritivos que demonstram as viagens do poeta de uma cidade para outra. Em um texto intitulado “Pôr do sol”, o poeta encerra com o seguinte: “De Biguassu a São Miguel, out. 1920”; no verso, o poeta continua admirando e escrevendo sobre a paisagem que se descortina enquanto viaja, num movimento de apreciação e encantamento. No entanto, o texto pode ou não ser uma continuidade do anterior, pois descreve, na verdade, outro momento, já que ele se encerra com “São Miguel, out. 1920, caminho de Bag.”. Biguaçu é um município catarinense distante 28 km de Florianópolis, situado na área litorânea central, fazendo parte da região da Grande Florianópolis. Já São Miguel do Oeste dista 730 km de Florianópolis. Então, verifica-se que o poeta percorreu essa região do sul do Brasil,

escrevendo as suas impressões, na maioria das vezes dando um tom poético aos textos. Há, além disso, cartas e pequenos poemas sobre pessoas com as quais ele conviveu nesses lugares, embora escritos no Rio de Janeiro ou São Paulo.

No mesmo caderno, encontramos ainda um texto intitulado “Despedida”, o qual parece esclarecer o momento em que o poeta se ausenta do Rio Grande do Sul. Vejamos:

Despedida

Ao deixar a terra hospitaleira de Montenegro, pedaço generoso das grandes terras do Rio Grande do Sul, o abaixo assinado, que aqui permaneceu por cerca de um ano, de caminho para a capital federal, ali oferece humildemente os seus préstimos – porque eles de fato são humildes – a todas as pessoas que, na sua gentileza, ou mesmo generosidade, o acolheram com simpatia, ou mesmo, mais, com bondade, dentre as quais não é muito, no pouco que vou citar, porque mesmo nisto mais se distinguiram, as famílias João Pinto, Jacob Lampert, José e João Daudt, ou mesmo os Daudt em geral – Bento Rose e Antonio Moagem.

Pondo essas cousas em público, na gratidão que carrega, se a sua gratidão não é completa – já que a saudade se leva – é satisfeito em dizer que, se desgostos houve – que os houve de certo – a messe de rosas colhidas suplanta em muito a de espinhos. Montenegro, nov., 1921, 29. (*Manuscritos do autor*).

A linguagem com que o poeta se expressa nesse texto revela-se um pouco confusa. No entanto, mais nos interessa, nesse caso, a comprovação das suas andanças, já que o texto especifica local, data e despedida, ficando claro que ele permaneceu no sul do Brasil por pelo menos um ano.

A vida de poeta viajante nos leva a questionar o que isso implica para uma compreensão mais aproximada da natureza desse sujeito. No percurso de leitura dos manuscritos, entre poemas, cartas, pensamentos e reflexões, ficamos por vezes confusos em caracterizar a sua personalidade. No entanto, a reiteração de alguns elementos conduz-nos a refletir sobre certas escolhas do poeta. A noção de experiência auxilia-nos a inferir sobre o resultado de suas andanças. Walter Benjamin (1985, p. 199-200), explicando a figura do narrador oral e o contexto em que este vivia, retoma uma afirmação popular: “quem viaja tem muito o que contar”. A isso ele associa, de um lado, a figura arcaica do “marinheiro comerciante”; de outro, em contraposição ao viajante, a do “camponês sedentário” como aquele que conhece as histórias e tradições do lugar onde habitava. Às viagens do poeta potiguar parece que se pode evocar o seu desejo de experiência, no sentido em que a concebe o crítico alemão.

O poeta João Lins Caldas narra poeticamente as emoções que sente ao viver em determinado lugar. Não se trata de um turista ou um simples trabalhador em busca de sobrevivência, embora isso também esteja incluído. O poeta experimenta os lugares como espaços para o exercício da diferença, geralmente registrando elementos da paisagem, da vida das pessoas, das transformações pelas quais os lugares estão passando. Logo, um elemento fundamental parece estar associado ao fato de caracterizarmos essas vivências do poeta como experiência: a forma particular como procurou incorporar as viagens, enriquecendo a sua vida, com fatos, histórias e lições a serem narradas poeticamente.

Nos depoimentos e entrevistas que lemos, os participantes nos contam sobre a constante remissão do poeta ao seu passado de viajante, como um caminhante rico em experiências e satisfeito por tê-las vivido. Refletindo sobre a experiência no mundo contemporâneo e sua relação com o conhecimento e o trabalho, Larossa (2002) defende que a vida humana se fez pobre porque ficou carente de experiência. O conhecimento moderno não guia a existência dos homens, está desencarnado dela. Para ele, a experiência, ao contrário,

Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (LAROSSA, 2002, p. 27).

Sendo assim, o poeta, ao viver no Rio de Janeiro, nos conta sobre essa cidade por meio de seus poemas, na mesma medida em que, ao viajar de trem, fazia o retrato da viagem, como no poema “Pelos socavões, o trem de ferro”:

PELOS SOCAVÕES, O TREM DE FERRO

Entrou. No apito longo
De quem aos ermos quis ouvir seu berro.

A serpente das águas, na descida
Caracolando, o rio largo
Quis dizer qualquer coisa, que era vida...
E a vida, árvores para baixo,
As raízes para cima, sobre o chão,
Dizia das serpentes que abrigara...

... E havia, na água clara,
Diamantes fervendo pelo chão...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 229).

A sua “forma singular de estar no mundo” parece que era o que importava, e isso se comprova pelo roteiro de vida que escolheu para si. Como aquele que tudo registra a fim de perpetuar as suas experiências, o poeta escreveu, mas não publicou, o que em parte expressa um tanto a sua singularidade.

PUBLICAR, AINDA QUE NOS JORNAIS

O primeiro texto de João Lins Caldas que abre o livro *Poeira do Céu e outros poemas* (2009) é intitulado “Do título”:

Do título

E foi isto que me esqueceu. Não está na nota adiante. Adiante, porque ela devia estar aqui resumida. Devia ser *posterior*. E foi anterior entretanto. Uma cousa que me esqueceu, uma cousa que me passou. *Os últimos serão os primeiros*. E assim se explica esta salada. Mas não são os primeiros. – O título do livro? São títulos. Os livros é que são. Pois, senhores, aqui tem para diversos títulos. Do *Chão de enterro*, *Águas de sono*; *Mãos para cima*, *Caminho de estrelas* e mais que não me lembram dizer. Mas por que dizer títulos? Digam-se versos. E há uns que, pelo seu fundo taful, não me caberiam mesmo em nenhum dos livros imaginados. *É preciso fazer outro livro*. Outros livros, é preciso. E assim mal ou bem, encaixados como estão, estão *limpos*. Limpos, alguns. A maioria, quase todos. Pois já não é de se agradecer? Eu amo assim os meus livros.

Mas por que esta explicação? Pode-se morrer, não se explicar. É eu, daqui que me venha a publicar...

O mal há feito, findou-se a primeira página. Voltemos para outra página, as folhas em branco. E assim, enquanto se sonha, enquanto se passa, vejamos lá as usinas, seja a usina da desgraça...

Esta fumaça, que alveja, conhecida e lapidar, traz a fuligem de todos os tempos... É a fuligem das almas...

Estou explicado?... Pois eu não me quisera explicar...

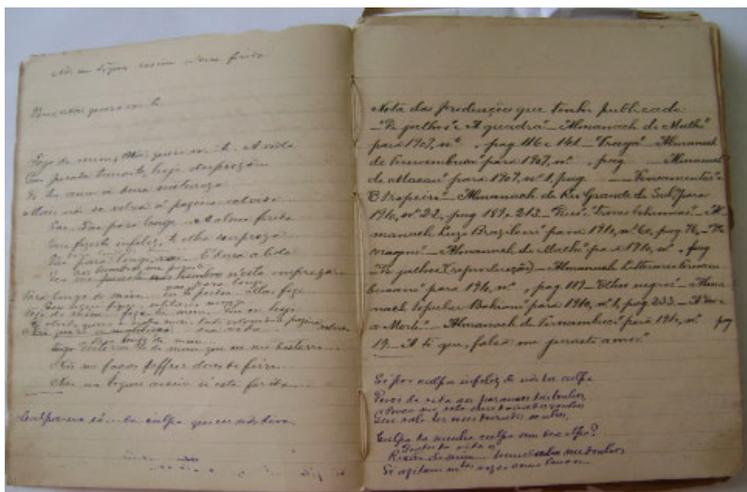
Poeira do Céu e outros poemas (p. 37).

Observamos nessa escrita o intuito de o poeta explicar acerca dos títulos de seus livros e como estariam organizados para publicação. A certa altura do relato, o poeta pergunta-se: “Mas por que esta explicação? Pode-se morrer, não se explicar. E eu, daqui que me venha a publicar...”. Embora não tenha obtido sucesso em relação à publicação de sua obra e ainda tê-la deixado sob a responsabilidade de terceiros, é notório o seu desejo de editá-la. Celso da Silveira (*apud* CALDAS, 1975, p. 77) assinala que o intento da publicação dos livros e pensamentos filosóficos fracassou com a falência de quem seria o seu futuro editor, Monteiro Lobato. Faz-se necessário, pois, questionar sobre até que ponto o poeta levou adiante a determinação de publicar a sua obra, assim como os entraves para essa realização.

Localizamos nos manuscritos cartas e relações de almanaques que confirmam o interesse de João Lins pela publicação de seus poemas. Ainda quando vivia em Assu,

entre 1909 e 1910, o poeta enviava seus poemas para almanaques de outras cidades, conforme se mostra:

FIGURA 1 – ANOTAÇÕES DO AUTOR SOBRE POSSÍVEIS PUBLICAÇÕES



Fonte: manuscrito original – acervo João Lins Caldas (2010)

O Quadro 1 traz as informações manuscritas do documento acima, no qual se obtém uma melhor visualização:

QUADRO 1 – NOTA DAS PRODUÇÕES PUBLICADAS

NOTA DAS PRODUÇÕES PUBLICADAS		
Almanaque	Poemas	Data/nº/páginas (da possível publicação)
Almanaque do Malho	"De Joelhos" e "A quadra"	1909 – p. 116, 141
Almanaque de Pernambuco	"Praga"	1909

Almanaque de Macau	“Pensamentos” e “O tropeiro”	1909 – nº 1
Almanaque do Rio Grande do Sul	“Deus” e Trovas Boêmias”	1910 – nº 22 – p. 189, 213
Almanaque Luso-brasileiro	“De viagem”	1910 – nº 60 – p. 76
Almanaque do Malho	“De joelhos” (Reprodução)	1910
Almanaque literário pernambucano	“Olhos negros”	1910 – p. 119
Almanaque popular baiano	“A dor e a morte”	1910 – nº 1, p. 233
Almanaque de Pernambuco	“A ti que, falsa me juraste amor”	1910 – p. 19

Fonte: elaboração da autora (2010)

Nesse quadro, apresentam-se os textos que supostamente foram enviados para publicação em 1909/1910. Já no registro que segue, encontram-se as “Produções endereçadas para os anuários de 1911”.

O poeta fazia a relação dos almanaques e, a cada um deles, indicava os poemas endereçados, assim poderia ter um controle melhor de suas eventuais publicações. Em um quadro é possível visualizá-los melhor:

**QUADRO 2 – PRODUÇÕES ENDEREÇADAS
PARA OS ANUÁRIOS DE 1911**

PRODUÇÕES ENDEREÇADAS PARA OS ANUÁRIOS DE 1911			
Nº	ALMANAQUE	POEMAS	LOCAL E DATA (EM QUE O POEMA FOI ESCRITO)
01	Almanaque do Rio Grande do Sul	“Única” e “A um touro”	
02	Almanaque Luso-brasileiro	“O beijo” e “Carta”	
03	Almanaque das Senhoras	“Anos de Laura” e “Altiva”	Assu, 10/02/2010
04	Almanaque popular brasileiro	“Vingativo” e “Ímpia”	01/03/1910
05	Almanaque de Pernambuco	“Dentro do Sonho” e “Lira de Outono”	
06	Almanaque literário pernambucano	“Entre mágoas” e “Aos sábios”	12/03/1910
07	Almanaque d’O Malho	“Na estrada” e “Idílio”	___/03/1910
08	Almanaque Brasileiro Garnier ⁵	“No alto”	

5 Tivemos acesso ao Índices de todas as edições do almanaque e em nenhum deles encontramos indicio de qualquer publicação do poeta. Cf. ÍNDICES: Almanaque Garnier, 1903-1914; Gazeta Litteraria, 1883-1884. (1981). No entanto, “O tropeiro” e alguns pensamentos foram publicados no *Almanak* de Macau, 1909 (RN).

09	Almanaque da Ação Popular	“Caridade” e “Deus é a maior das verdades e a mais nobre das grandezas”; “A verdade é o sol das almas, etc”; “ mentira tem [...] nos lados, etc, etc”. “Vencer o coração é a [...] das forças, etc, etc”. (Pensamentos);	Assu, 04/04/1910
10	Almanaque Ilustrado da parceria de Anto- nio Maria Pereira	“O tropeiro”	
11	Almanaque da casa Cardona	“Ao céu” e “Madrigal”	Assu, 14/04/1910
12	Almanaque popu- lar baiano	“Ímpia” e “Vingativo”	Assu, 08/06/1910

Fonte: elaboração da autora (2010).

Ao associar esses dados às informações contidas no texto do poeta escrito para o irmão quando ainda estava em Natal, em que afirma “O casamento para mim seria a paralisação dos trabalhos com que sonho rendilhar o meu futuro distanciado e oculto...”, demonstra-se a evidência de sua vontade de obter êxito com a sua poesia. Já no Rio de Janeiro, João Lins não cansou de buscar formas de publicar, entretanto, ao que tudo indica, o seu temperamento arredo e intempestivo pode ter criado uma atmosfera de desconfiança junto àqueles com os quais ele se relacionava e tinham algum poder de decisão nas revistas e/ou suplementos literários da época. Vejamos um trecho do depoimento de José Geraldo

Vieira e, em seguida, partes esclarecedoras de uma carta do próprio poeta:

Andava com a mania de que tudo quanto eu publicava em jornais, revistas e livros, era dele. Antes dessa ideia fixa, anos antes, mal cheguei da Europa, me pediu para guardar uns cadernos de poesia em minha casa, pois morava em reles mansardas na Lapa, às vezes em comum com um desconhecido, tal a sua miséria do seu *budget* mensal. Anuíra eu. Certa tarde me surgiu ele num táxi, que comboiava um caminhão. Do táxi tirou embrulhos, malas ordinárias e caixotes. Do Caminhão [...] dois labregos tiraram malas e malas, dessas de porão de navio. Eram os versos de Caldas, que passaram a morar no sobrado da minha *garage*, como concentrações do Etna e do Vesúvio. Os amigos comuns, bem mais tarde, me avisaram da suspeita dele, como já suspeitado havia de Gomes Leite e Hermes Fontes. (VIEIRA, 1964, p. 66-67).

Atente-se para o nome de Gomes Leite, no relato de Vieira, para que possamos unir as pontas do sentido da carta escrita por Caldas. Necessário dizer que, ao final dessa carta da qual apresentaremos algumas partes, o poeta escreve uma nota: “Em vez desta seguiu uma outra carta”. Isso demonstra que por vezes ele escrevia cartas e depois, ao passá-las a limpo, reformulava-lhes o teor. Assim se expressa o poeta nesta que ficou registrada em seu caderno e cujo nome a quem se direciona não foi possível identificar:

[Ilegível],

V. sem dúvida me recebeu a carta amarga que, ainda em Santa Catarina, lhe escrevi. Mas não me queira mal por isto. E não me quer, sei. V. teve a superioridade de ainda com ela, ou por ela, publicar-me os contos.

É uma gentileza que lhe tomo em conta, e que lhe ponho a crédito. V. está no meu ativo. Da sua atitude, inferia, naturalmente, que tudo era um absurdo de mal-entendido. E não sei por que, ainda não sei. Seria a sua amizade pelo Gomes? Mas não podia ir tão longe. Não devia, pelo menos. Vá que o Gomes me negue os méritos. Que m'os queira m'ó negar. Mas V. na imparcialidade que devia manter, desviado de ser parte, em qualquer lugar, não devia entrar nessa campanha, de tudo me desfazer, obumbrar, quando a única arma, empanamento, era por nada me deixar aparecer... Vi que V. não era desse tamanho. Vá que eu não fosse mais para Gomes o que fui.

(Manuscritos do autor).

Conforme já demonstramos no item anterior, reiteramos que, na carta acima, o poeta potiguar refere-se ainda a José Geraldo Vieira e Lima Campos como seus amigos:

Doeu-me a sua atitude, o seu silêncio, o não me ver em nada publicado... é verdade que esta sua já era a atitude de outros... mas a sua, então, já me doeu mais. Eu supunha ter conquistado um'alma, uma amizade que me tivesse chegado, não digo tão forte como a do Geraldo, como a do Lima Campos, incomparável, mas contudo uma amizade de elite para o meu coração, enchendo-me, portanto, de alguma coisa.

(Manuscritos do autor).

Diante desse apanhado, nota-se o esforço e a vontade do autor para se ver publicado. No entanto, além das dificuldades próprias da época para se ter acesso aos meios de divulgação da poesia, tudo indica que as suscetibilidades do nosso autor muito contribuíram para as negativas que

logrou. Tais suscetibilidades e o comportamento destoante do convencional, desde o modo de se vestir até o de morar e cuidar de si, levaram o poeta a ser visto pelos seus conterrâneos de modo um tanto singular. É o que discutiremos no próximo item.

EM ASSU: ENTRE GÊNIO E LOUCO

José Geraldo Vieira (1964, p. 65) afirma que “Se Julien Green inventou o personagem de *Um Voyager sur la terre*, onde o mistério da loucura recebe um jato de iluminação inédito, eu, por minha vez, convivi com um esquizofrênico genial”. Se o autor de *Território Humano* assim se refere ao poeta João Lins Caldas, esta também parece ser a visão de parte das pessoas da cidade onde o poeta viveu a maior parte de sua vida. Se era tratado carinhosamente como “Seu Caldas” pelos mais respeitosos, também “Era um louco”, conforme afirmam uns, mas logo completam: “mas era um gênio”, “escrevia muito difícil”, “já nasceu poeta” etc.

A cidade de Assu situa-se na mesorregião do Oeste Potiguar, vizinha a Mossoró, o segundo polo de desenvolvimento econômico do Rio Grande do Norte. No plano cultural, Assu é o segundo município com o maior acervo arquitetônico histórico do estado. No campo literário, a cidade se destaca por ter abrigado um determinado número de homens que eram, por assim dizer, amantes da poesia, tanto de cunho popular como a poesia de raiz erudita, se não nos temas, mas na forma, especialmente no período parnasiano. Em pesquisa realizada por Lemos Neto (2007)

sob nossa orientação, destacou-se a importância do cultivo da poesia, sendo esta celebrada em situações sociais ou em tertúlias nas quais se reuniam pequenos grupos, que buscavam construir o valor dessa atividade por meio de sua publicação e declamação em eventos sociais como missas, batizados, casamentos, festas de aniversários, entre outros.

Essa verve era representada na maioria das vezes pelos jovens que saíam da cidade para estudar Medicina ou Direito e desenvolviam, ainda, certa habilidade em escrever poesia, que na maioria das vezes se expressava de forma ufanista. Acerca desse movimento, Romulo Wanderley, em *Canção da terra dos carnaubais* (1965a, p. 29), livro cujo título reitera a importância econômica da carnaúba na região, assinala:

Estudando-se a literatura potiguar, conclui-se que nenhuma outra cidade, com exceção de Natal, tem sido berço de tantos poetas, seresteiros e boêmios. Eles nascem com a vocação irresistível dos menestréis. Versejam com a inteligência que Deus lhes dá, às vezes sem instrução e sem cultura.

Como e onde se expressava, então, essa plêiade de poetas? De acordo com Francisco Amorim, ele mesmo poeta, no livro *A História da Imprensa do Assu* (1965), circularam 117 jornais na cidade no período que vai de 1867 a 1965. Foi, portanto, por meio dos jornais que se disseminou a poesia na região. A quase totalidade desses periódicos tinha vida curta, alguns deles saindo apenas uma única vez, em homenagem a alguém ilustre ou a um fato histórico ou político de importância para a região ou o país. Enquanto outros duravam alguns meses, havia ainda aqueles de um

ou dois anos de permanência. Isso demonstra a efemeridade dos periódicos que surgiam e logo desapareciam ou eram trocados por outros, num cenário de tentativas de se estabelecer. O destaque fica para o jornal *A cidade*, que surgiu em substituição ao *A cidade do Assu*, de 1901, este tendo surgido no lugar de *A semana*.

A cidade iniciou sua publicação em 08 de dezembro de 1901, estendendo-se até 1930. É, portanto, uma publicação cujo percurso vital foi bem diferente dos demais e fez história na região. Palmério Filho, seu fundador e diretor, era dono de uma tipografia onde, além desse jornal, muitos outros eram nela editados. Com dois outros irmãos ligados à imprensa e à poesia, Francisco e Otávio Amorim, respectivamente redator e gerente de *A cidade*, Palmério tornou-se um expoente que movimentou a vida cultural de Assu até meados do século XX. Para efeito de compreensão dos intentos de seus idealizadores e sua relação com a vida literária do município, transcrevemos o que se pleiteava em seu artigo-programa:

Imparcial e independente, dedicado especialmente ao cultivo da literatura norte-rio-grandense e aos interesses vitais da família assuense, não deixando, embora alheio à política, de fazer na sua liberdade de crítica, apreciações sobre a marcha dos públicos negócios, sempre que isto exigirem a força das circunstâncias e os altos interesses da coletividade (AMORIM, 1965, p. 20).

De tão nobres propósitos, é importante destacar no artigo-programa do jornal o trecho “dedicado especialmente ao cultivo da literatura norte-rio-grandense”. Isso é um indicativo da consciência dos seus organizadores e de como o

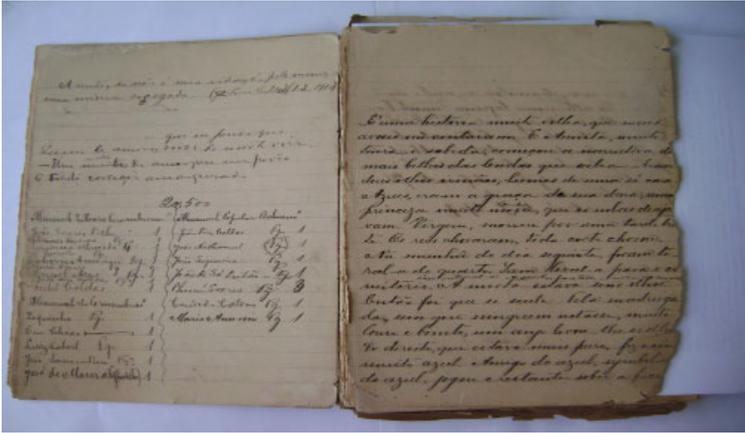
jornal funcionou como veículo capaz de tornar público o desejo de fazer literatura na região.

Foi, portanto, em um ambiente marcado pela presença de poetas populares ou eruditos, onde viveu João Lins Caldas, durante parte de sua infância, a sua adolescência e alguns anos da juventude, além da maior parte da vida adulta. Tendo começado a escrever por volta de 1905, o poeta certamente observava o movimento dos demais conterrâneos.

Não obstante toda essa atmosfera promovida pelos amantes da poesia, do jornalismo e da cultura na cidade de Assu, o poeta não se inseriu completamente em tal realidade, o que nos faz supor que talvez esse ambiente literário pouco lhe tenha influenciado diretamente. Entretanto, é necessário ressaltá-lo, uma vez que ele vivia naquele lugar. É possível pensar que, se essa atmosfera não agiu sobre ele de forma direta, envolvendo-o e atraindo-o para aquela convivência, pode ter agido de forma indireta, empurrando-o para longe, à proporção que o poeta se media com os demais e queria ir além. Logo, o contexto o influencia na medida em que ele pode estabelecer um diálogo negativo, por assim dizer. Pode ser que ele tenha decidido seguir outro caminho, como de fato o fez, por diversas razões, dentre elas a de que não encontrava identificação com o tipo de poesia mais cultivado pelos conterrâneos, ou seja, a poesia popular.

Antes, porém, de em 1912 partir para o Rio de Janeiro, o poeta, por volta de 1908- 1910, assinava almanaques e os vendia, conforme registros em manuscritos desse período. Abaixo, uma página manuscrita em que se observa, no canto direito, a data 01/03/1910:

FIGURA 3 – MANUSCRITO ORIGINAL



Fonte: manuscrito original – acervo João Lins Caldas (2010)

Esse é um fato indicativo do interesse do escritor, à época com 22 anos, pelos acontecimentos além de sua fronteira. De acordo com a relação acima, trata-se do *Almanach Literário Pernambucano* e do *Almanach Popular Baiano*. Mais ainda: pelo que podemos deduzir, ele os vendia para pessoas de sua convivência e que, na ocasião, eram personalidades integrantes da vida cultural da cidade, que colaboravam na produção de jornais e de atividades culturais. Com isso, pode-se imaginar o jovem curioso e interessado em conhecer as questões literárias das regiões mais desenvolvidas.

Conforme já indicamos, em 1933, o poeta retorna para Natal, onde vive um período com a família do irmão que morrerá. Seu retorno para Assu se deu provavelmente depois de 1933, não sendo possível precisar a data. Lá o poeta continuou escrevendo. O senhor José Eudes Ferreira Costa, mecânico de profissão, conhecido na cidade como mestre

Eudes, foi vizinho do poeta durante muito tempo, depois que ele retornou para Assu. Mestre Eudes, em entrevista realizada em 2008, nos conta um pouco da rotina humilde do poeta e sobre o seu ato contínuo de escrever. Perguntamos como era rotina dele, se ele acordava cedo, ao que mestre Eudes nos responde:

Acordava cedo, e à noite ele ia assim até chegar umas 9, 10 horas da noite e ele ainda estava escrevendo. Na época não tinha energia, como é que chama aquele farolzinho, um lampiãozinho, ele botava no punho do armador da rede, o bichinho tinha uma manga assim, a gente até tinha um lá em casa também. Aí a gente chegava tarde da noite, aí olhava ele tava lá, de perna passada na rede, escrevendo, com um lápis grafite. Com um caderninho, quando enchia um caderno daquele, tinha uma tina de madeira, ele jogava ali dentro, quando ele morreu já tava quase cheio.

Segundo as entrevistas, o poeta não mantinha relação com os demais autores da região. Entretanto, um periódico que circulou na cidade durante o ano de 1950 foi a revista *A Atualidade*. Essa revista já havia circulado, datilografada, em um único número, em 1º de janeiro de 1925. Ela retorna em 1950, circulando de 29 de janeiro até 31 de dezembro do mesmo ano. Nela, localizamos poemas de João Lins Caldas. Entre os colaboradores estavam: Palmério Filho, Francisco Amorim, Túlio B. de Melo, H. Saraiva, Osvaldo Amorim, Urbano Brandão, João Lins Caldas, D. Amorim, Lidio Leite e outros (AMORIM, 1965, p. 31 e p. 40).

Um fato importante na vida de João Lins e na recepção de sua poesia por parte dos demais poetas e intelectuais potiguares se deu em 1958, depois de o poeta ter passado

19 anos sem visitar a capital. A visita de João Lins Caldas a Natal foi um encontro muito significativo, pois teve o intuito de se reconhecer publicamente a importância do poeta que vivia isolado em Assu. A homenagem principal ocorreu no Teatro Alberto Maranhão, no dia 27 de março de 1958, com a presença do prefeito Djalma Maranhão, de Câmara Cascudo e de diversas autoridades da área da cultura e das artes. Assim *A República* noticia o acontecimento:

Homenageado o poeta João Lins Caldas. A cidade do Natal fez justiça ao poeta açuense – coquetel promovido pelo prefeito Djalma Maranhão, nos jardins do Teatro.

[...]

Intelectuais presentes

Presentes à homenagem ao poeta Caldas, encontravam-se o prefeito Djalma Maranhão, o historiador Câmara Cascudo, Dr. Américo de Oliveira Costa, crítico literário Esmeraldo Siqueira, Prof. Manoel Rodrigues de Melo, presidente da Academia norte-rio-grandense de letras; Dr. Moacyr de Góis, chefe do gabinete do prefeito; folclorista Veríssimo de Melo, da Academia de letras; Dr. Ticiano Duarte, Diretor do Ensino municipal; teatrólogo Sandoval Wanderley, diretor de documentação e cultura; prof. Omar Pimenta, assessor do ensino municipal; Dr. Romulo Wanderley, da Academia de letras; acadêmico Hélio Vasconcelos, presidente da União estadual de estudantes; Sr. Francisco Sales, presidente da Sociedade artística estudantil; Sr. José Agnaldo, presidente da Bolsa de valores; poeta Evaristo de Souza; jornalista Expedito Silva, secretário de *A República*; e os poetas chamados “novos” de Natal: Newton Navarro, Zila Mamede, Dorian Gray, Luís Carlos Guimarães,

Luís Rabelo, Augusto Severo Neto, Myriam Coeli de Araújo, Celso da Silveira e Berilo Wanderley.

O jornal encerra a reportagem da seguinte forma: “Após os discursos, o poeta João Lins Caldas encantou os presentes com um recital de suas magníficas poesias”.

Celso da Silveira lembra que “quase todos escreveram depoimentos nos jornais da terra, sobre sua figura humana impressionante, sobre o poeta maior, revelado em seus manuscritos” (*apud* CALDAS, 1975, p. 55). A homenagem não se limita ao teatro, reunindo-se o grupo dos “novos” ou o grupo jovem, na residência da também jovem poetisa Zila Mamede:

Em casa de Zila, uma manhã toda, o grupo jovem, acrescido de Sanderson Negreiros, Ney Leandro de Castro, Hélio Vasconcelos e Omar Pimenta, assiste à leitura de um caderninho que ele trazia dobrado no bolso do paletó. Ele era só alegria e ternura, agradecido por todo o carinho que o grupo lhe dá (SILVEIRA *apud* CALDAS, 1975, p. 55).

O escritor Sanderson Negreiros (1939-2017), à época um jovem rapaz, de igual forma reitera o significado do encontro. Perguntamos se ele havia chegado a conversar alguma vez com João Lins. Ele nos respondeu que não “porque ele esteve aqui muito rápido. Eu me lembro que Zila Mamede ofereceu uma recepçãozinha, bolo, café com leite... ele ficou muito satisfeito. Pode pesquisar na *República*, o ano que ele esteve aqui, foi 1958”, concluiu Sanderson.

Além desses momentos, houve ainda o encontro entre o poeta e o pesquisador Luís da Câmara Cascudo, no seu

gabinete de estudos, que durou duas horas e no qual João Lins recita poemas para o historiador, enquanto este lhe presenteia com uma plaquete intitulada “Três poemas de Walt Whitman”.

Seguimos o conselho do poeta Sanderson e fomos pesquisar em *A República*. A pesquisa no jornal revelou outros desdobramentos da visita do poeta a Natal que não foram registrados em *Poética*. Havia na época, na rádio Nordeste, um programa chamado “Ora, direis, ouvir poetas”, comandado pelo poeta Berilo Wanderley, que ia ao ar todas as segundas, quartas e sábados. No jornal de 25 de março de 1958, é divulgada a notícia de que Berilo teria feito o convite para João Lins gravar seus poemas em fita magnética e estes seriam divulgados no programa de sábado. No jornal de 26 de março, um dia depois do convite, aparece a notícia: “João Lins Caldas dirá seus próprios poemas em ‘Ora, Direis, Ouvir Poetas’, hoje”. Logo, já não era mais a gravação, mas a presença do poeta “em carne e osso, dizendo suas poesias”. O jornal refere-se ao programa como “apreciado” e realça que neste dia o próprio Berilo é quem faria a apresentação, para “ter a oportunidade de dizer quem é o poeta, porque a imprensa dele se ocupou durante toda a semana e, finalmente, explicar o entusiasmo deixado pela figura humana de Lins Caldas, no meio intelectual da capital.” O programa foi ao ar às 18h45, com a presença do poeta João Lins Caldas.

Conforme vimos no Jornal *A República*, a visita do poeta a Natal movimentou a cidade e foi registrada por diversos colonistas e poetas, que a saudaram como um fato

importantíssimo no meio cultural, realçando a figura humana e sensível que encantava a todos.

Retornando à vida do poeta em Assu, materialmente, João Lins Caldas resignou-se a viver desprovido de qualquer conforto. Ele teria morado em uma casa de propriedade do pai de Celso da Silveira, situada na rua Moysés Soares, no Assu (*apud* CALDAS, 1975, p. 54). Entretanto, a contar com as informações exibidas na certidão de óbito do poeta, a sua última morada foi na rua Ulisses Caldas, no centro da referida cidade. Sua sobrinha-neta Ceres Caldas Serejo relata um encontro com ele, ocorrido em 1954. Assim ela se expressa: “Ele se autoexilara em Assu, depois de desentendimentos com os familiares que moravam na capital. Tinha um pequeno sítio em Assu – a Frutilândia”.

Frutilândia foi um pequeno sítio que o poeta adquiriu, onde cultivava frutas e criava pequenos animais. Acerca desse espaço quase onírico para o poeta, onde ele expressava todo o seu ser bucólico, é muito vivaz o depoimento de Maria Eugênia Montenegro, a grande amiga do poeta em Assu:

Se amava os animais, cultivava também a terra que pisava como um todo componente do seu ser. Integrava-se a ela de corpo e alma. A sua Frutilândia ficou famosa; como pioneiro no cultivo de cajus, anteviu a utilidade econômica para a região no plantio do saboroso fruto. [...] Há um anedotário enorme de sua decantada Frutilândia. Certo dia um amigo foi conhecer o famoso sítio. Encontrou o poeta numa rede, a ler jornais. Ao lado, uma espingarda. Em frente, a certa distância, sob a sombra rala de uma jurema, uma vasilha com água para as inocentes pombinhas que enfeitavam os olhos do poeta-caçador. Pelo chão, o trigo espalhado. Da rede, desfechava o tiro certo

e pombinhas, às dúzias, iam para os bornais. Falava ao amigo, dos cães de estimação: Tuninha, Alagoas e Brinquedo. Eram muito bem educados. E mostrava, ali perto, as três quenguinhas equidistantes, sob a sombra, onde mutuamente se respeitando, faziam as refeições. Nisto o poeta deixa cair a pombinha que depenava. Os cães avançaram na mais encarniçada das lutas, deixando em maus lençóis o grande amigo (MONTENEGRO *apud* CALDAS, 1975, p. 88-89).

Pensar no poeta a partir dessa descrição ajuda-nos a entender a maneira simples como escolheu viver a sua vida depois de retornar para Assu. Uma vida desprovida de conforto material pode revelar, por outro viés observado, especialmente se vista como a escolha de um poeta, como uma espécie de resposta contrária a tudo que tinha vivido até então.

O escritor Sanderson Negreiros, por sua vez, reforça os demais depoimentos acerca da vida de João Lins Caldas na pacata Assu, uma reclusão que excluía a leitura, mas não o ritmo de escrita. Sanderson nos conta que

Ele era de uma simplicidade de um agricultor, de um homem que trabalhava no cabo da enxada e o que interessava a ele era isso: caçar e plantar. Daí aquela ideia dele de criar um espaço no Assu para plantar chamado Frutilândia, né? Depois de 30, ele não leu mais coisa nenhuma, tudo isso é intuição poética.

Entre a casa pobre na cidade e o sítio Frutilândia, o poeta vivia de modo simples, pois fora aposentado como funcionário público por Getúlio Vargas. Essa aposentadoria se deu tendo em vista a sua “impertinência” junto ao Ministério

da Viação, sob o comando de José Américo de Almeida. José Geraldo Vieira (1964) dá mostras de que a revolução de 30 levou-o ao paroxismo, fazendo-o escrever cartas desaforadas para Getúlio, o que resultou na determinação governamental de aposentá-lo.

A política o exasperava porque ele se indignava com os desmandos dos governantes e os criticava. É o que claramente se mostra no seu poema sobre a Noroeste do Brasil. Contraditoriamente, ele parecia muito interessado nesse viés. A sua sobrinha-neta Ceres Caldas surpreende-se com a posição do tio, a qual evidencia como de ultradireita:

Enquanto conversávamos, as pessoas em volta estavam intrigadas e se sentindo excluídas, consideravam o tio um excêntrico, uma delas querendo participar da conversa, comentou algo sobre as eleições que se aproximavam. Outra surpresa, o tio revelou-se de extrema direita. Acreditava na superioridade moral das elites. Comentou que estavam dando muitos direitos aos trabalhadores, sem exigir deles a contrapartida dos deveres. Ele estava em total desacordo com os familiares, que sensatamente, eram moderados. Em seu discurso político, disse que tinha um plano para o país, que era dividi-lo em quatro reinos, entregues às famílias das melhores estirpes, cujos descendentes casariam entre eles. Achei a ideia absurda. Mas, lembrei-me dos conselhos de minha mãe e não quis discutir com ele. Perdoei-lhe a ingenuidade de acreditar no mito do sangue azul.

Ampliando a compreensão acerca do seu interesse pela política, Celso da Silveira nos fala sobre a intenção de João Lins Caldas de criar um partido chamado “União Seletiva”:

Aproveitando breve passagem pelo Açu, em 1960, entrevisto-o, e ele revela a intenção de publicar um livro com mil poemas, e de criar um partido político “União Seletiva”, assunto que transformo em reportagem para “A República”, publicada em 20 de abril (*apud* CALDAS, 1975, p. 56).

A referida entrevista, feita em 1960, cuja reportagem completa foi publicada em *A República* e transcrita em *Poética* (1975), foi possivelmente uma das poucas vezes, e provavelmente a última, em que o poeta se pronunciou em público. João Lins Caldas faleceu em 18 de maio de 1967, com 78 anos de idade, sendo a sua morte provocada por um acidente vascular cerebral/hipertensão arterial. Seu corpo foi sepultado no cemitério São João Batista, na cidade de Assu.

Verifica-se na trajetória de vida de João Lins uma espécie de movimento pendular. Migra para o sudeste do país em busca do seu sonho de poeta, entretanto, além de não conseguir realizar seus intuitos, exila-se definitivamente em uma pequena cidade no interior do Nordeste, eliminando por completo qualquer possibilidade de ascensão intelectual. Celso da Silveira, na referida entrevista de 1960, capta a amargura de “um homem profundamente decepcionado”, “porque, tendo qualidades para vencer literariamente, não o conseguiu por azares do destino”. Essa imagem do sujeito amargurado irá perpassar boa parte de seus poemas.

“A VIDA QUE PODERIA TER SIDO E QUE NÃO FOI”

Como um menino ingênuo que sai do interior do Nordeste, no início do século XX, sonhando que iria “rendilhar o meu [seu] futuro distanciado e oculto”, conforme revela em carta ao irmão, João Lins acreditava na disseminada ideologia burguesa do “hei de vencer” mesmo sendo pobre, ou ainda talvez lhe estivesse ecoando a “Canção do tamoio”, do romântico Gonçalves Dias: “A vida é combate, / Que os fracos abate, / Que os fortes, os bravos, / Só pode exaltar”. Ele não calculou que o preço a pagar seria mais alto do que a sua força de jovem desbravador poderia suportar. Os meandros da vida urbana demonstraram ao poeta o quanto foi amarga a sua tentativa, quase sempre infrutífera, de ascensão intelectual. Criado em um mundo rural, cujas relações, via de regra, ao menos na época em que ele lá vivia, eram mais coletivas e humanizadas, o poeta “caiu as quedas da vida” (expressão dele mesmo), ao perceber como tudo, a fundo, funciona. Percebe-se um tom ressentido e desencantado na sua visão sobre a sua ida para a região Sudeste do país:

O grande poeta que não vinguei se desdobrou nesse esquema de filósofo que eu não sei se ainda realizei. Venho de uma infância mal amparada, mal desdobrada, quase sem instrução. Um meio estéril, sem me compreender, um egoísmo surdo por todos os lados. E, sobretudo, um grande orgulho, como a minha couraça, e quase talvez a minha perdição. Que não seria aí o choque, natural, de duas forças que se disputam? Não seria eu, no seu dinamismo, a natureza enfeixada, pelas suas conquistas, lutando com o todo,

[?], disperso, com a sua força a mais díspare? Há às vezes para a luz desses grandes lençóis de sombra. Vencei uma cerração. Vencereis. Mas às vezes quantos desastres. E eu vinha sem bússola, só, mal acompanhado. Eu só acompanhado da minha mocidade sem ainda nada de experiência. Era o marinheiro de primeira viagem. E marinheiro que ainda nem bem conhecia o navio, só indo bem pela sua temeridade. [...] Porque eu perdi muito, perdi *ser*. Ser é o que mais se perde. (*Manuscritos do autor*)

Estudando a melancolia em *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo, Ginzburg (1997, p. 266) pontua como esse traço percorre outros autores brasileiros, como é o caso de Machado de Assis. Sobre *Dom Casmurro*, o estudioso assinala que “A melancolia de Bentinho constitui uma atitude negativa, que resulta em esvaziamento de si mesmo: ‘Se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo’”. Consciente da diferença entre personagem e sujeito da vida real, é possível, todavia, associar que este “Porque eu perdi muito, perdi *ser*. Ser é o que mais se perde.”, do homem João Lins Caldas, parece ser esse esvaziamento de si mesmo a que o estudioso se refere, resultando em um sentimento melancólico. Outro texto, um pequeno poema, revela o mesmo tom desencantado e ressentido do poeta:

EU FUI DE AMBIÇÃO TÃO GRANDE...

Tão grande a minha ambição
Quanto grande o coração
De alma grande...
Caí as quedas da vida...
... E agora a minha ambição

A de não ter coração,
Não ter alma e não ter vida...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 197).

O curto poema condensa muito. Passado e presente resumem-se nas palavras desiludidas, realçando o fim melancólico e negativo a que o poeta reluta se entregar. Sim, porque há aí uma densidade sufocante, um resumo dramático de uma vida que ambicionava ser grande e, no entanto, encerra-se em negatividade: “não ter coração, não ter alma e não ter vida...”. Será que a exaltada crença em si mesmo, quando os sonhos primeiros o impeliram para frente, embotou a consciência do poeta, dificultando-lhe que enxergasse os meandros da vida material? Ou ainda, por ingenuidade ou por subestimar a realidade concreta, superestimou a própria sorte, ou por outras vias que não sabemos supor? A sua sensibilidade profunda associada ao martelar do sonho – “O sereno ideal dos meus sonhos” (título de um de seus poemas) – e o deparar-se contraditoriamente com a sua irrealização na vida adulta pode ter sido um dos elementos da experiência existencial que o empurrou definitivamente para a melancolia, um dos temas fortes e recorrentes na sua lírica. Não estando ligado a nenhuma condição material que lhe ancorasse o idealismo, o poeta não consegue levar adiante os seus projetos e resvala-se no ressentimento.

Essa tentativa de compreensão do percurso do poeta por uma via que vai além dos dados aparentes fundamenta-se na sua própria escrita, que nos deixou os seus indícios, e no desejo de “compreender os componentes de dor e desespero

que são inseparáveis de uma vida sem sucesso” (BUENO, 2005, p. 17). No depoimento em questão, ele faz uma espécie de autoavaliação quanto à sua condição de poeta irrealizado e coloca-se como alguém que está filosofando sobre a vida. Os textos do caderno do qual retiramos esse relato são em grande parte escritos reflexivos, quase como um diário, sobre o tempo, a matéria, Deus, Cristo e acerca dele mesmo. A partir desse relato intimista, é possível abstrair e supor sobre as condições socioafetivas nas quais o poeta estava imerso.

Lemos, então, o poeta descrevendo e lamentando a sua condição de quem se encontrou sozinho e foi incompreendido. Por um lado, podemos dizer que há uma busca de justificativa para “aquilo que poderia ter sido e que não foi”, reafirmando um destino semelhante àquele tornado poético por Manuel Bandeira; por outro, uma espécie de autocrítica, quando se refere ao “grande orgulho”, que funciona como uma couraça, uma defesa diante das adversidades as quais não pôde superar. O depoimento do poeta serve, de qualquer modo, para nos situar quanto à condição do jovem migrante, que se compara ao marinheiro de primeira viagem, cuja metáfora já nos é bastante desvelada.

João Lins Caldas foi em busca de seu sonho literário, que, no entanto, não realizou. Porém, se não o realizou de modo a publicar seus escritos, o realizou como pôde, o que significa dizer que escreveu, e escreveu compulsivamente, muitas vezes sem deter o prumo de sua própria escrita, deixando-a em rascunhos e em papéis que se perderam no tempo. Nos legou, portanto, um bom volume de poemas

para nos debruçarmos e procurarmos entender a poesia de um sujeito que se pôs na vida como um poeta orgulhoso.

É, portanto, a compreensão da constituição lírica de João Lins Caldas que os próximos capítulos abordam.

Capítulo 2

FACES DA POESIA DE JOÃO LINS CALDAS

OS POEMAS

Demonstrar como se constitui a singularidade da poética de João Lins Caldas foi o objetivo do estudo e das análises que aqui se registram. Assim sendo, os critérios, que normalmente surgem a partir de um determinado conjunto de valores e, por isso mesmo, tendem à relativização, pois que se originam da visão e do gosto de quem os elege, são arbitrários, mas seguem parâmetros que os justificam. Neste caso, os parâmetros são as características principais dos poemas, ou seja, o sentido neles identificados. Como se trata de uma poesia que apresenta várias faces, foram selecionados alguns aspectos para demonstrar a peculiaridade dessa poesia.

O nosso campo de exame, o livro *Poeira do Céu e outros poemas* (2009), pode ser dividido em duas partes. Primeiro, temos o livro *Poeira do Céu* e, em seguida, *os outros poemas* e os poemas de *Poética*. Tomados em conjunto, os poemas de *Poeira do Céu*, escritos entre 1905 e 1913, apresentam certa unidade, especialmente no campo formal. Essa parte consta de 116 poemas, os quais são, na sua imensa maioria, sonetos decassílabos e alguns alexandrinos. Há, entretanto, poemas em redondilha maior e um ou outro em oitavas. As redondilhas tratam de temas amenos, ingênuos, alguns esperançosos e pueris. O poeta usa essa forma para tratar de assuntos populares, como, por exemplo, para escrever poemas lisonjeiros, escritos em cartões postais, com os quais presenteava parentes. Essa composição que zela pela forma, sobretudo pela presença maciça do soneto, condiz com a juventude de um poeta que estava produzindo os seus primeiros poemas fortemente influenciado pelo parnasianismo-simbolismo, tendência preponderante na época.

A matéria de que trata esses poemas é diversificada: o amor, como conquista e como perda; a mulher divinizada e intangível, erotizada e sensual, condenada e redimida; o poeta maldito e o vate; os pobres; o mundo como desconcerto; o fazer poético; Deus; a solidão; a morte; a infância, a juventude e a velhice; dentre outros. Muitos desses poemas aparecem revestidos sob o tom da melancolia. O tom negativo será reiterado pelo poeta plasmando-se como visão trágica de si, isto é, o sujeito lírico passa a se representar como “o amargo pão dessa desgraça”, “derramado fruto da miséria”, “amargurado e triste”, “perseguido dos ódios”, “infeliz”, “o

herdeiro das dores soberano”, dentre outras visões impiedosas do eu. Em síntese, *Poeira do Céu* apresenta um sujeito lírico já fragmentado, em permanente autocondenação, vivendo “constantes horas de pesar”. Nesse sentido, o poeta oscila, em *Poeira do Céu*, basicamente entre três aspectos: a) a representação do sujeito lírico sob o signo da negatividade; b) a representação do idílio amoroso via idealização, que se pauta, por um lado, pelo encanto da imagem feminina idealizada e, por outro, pelo ressentimento como resposta ao abandono pelo ser amado; c) a pulverização de outros temas, como a idealização dos elementos da natureza expressos em textos como “Ao céu”, “Ao mar”; certos poemas “conceituais” como “Infância”, “Juventude”, “Velhice” e “Saudade”; ou ainda aqueles captados pelo poeta quando volve a sua atenção para a realidade externa. É o momento em que surgem “O tropeiro”, “Rosa”, “Janeiro”, “Quadro”, “Tão pobrezinha essa criança”, dentre outros.

Buscando compreender melhor a concepção de *Poeira do Céu*, a fim de circunscrever uma possível unidade, vale atentar para o seu título. A expressão parece evocar uma ideia de leveza e elevação, além de expressar poeticidade. Há nesse livro alguns poemas que poderiam sugerir essa aura, como “No alto”, “Ao céu” e “Na morada dos astros luminosos”. No entanto, se afirmamos que a forma soneto sugere certa coesão a essa parte, e isso parece fazer sentido, o título, por outro lado, não resume, necessariamente, o seu conteúdo interno, a não ser se considerarmos *poeira* como dispersão. Observando-se os termos escolhidos para nomear seus supostos livros, verifica-se que eles indicam, por um

lado, uma concepção mais geral do poeta sobre o que a poesia significaria, algo que se põe no alto, que conotaria o sentido elevado da condição não só da poesia, mas também do poeta. Senão observem-se os possíveis títulos: *Poeira do Céu*, *Águas de sono*, *Mãos para cima*, *Casa de pássaros*, *Árvore de raios*, *Caminho de estrelas*, *Deus tributário*. Por outro, há os que evocam os temas sombrios e melancólicos, como *Chão de enterro* e *Roseiras mortas*. Seja como for, eles são reveladores daquela inadaptação do sujeito lírico ao mundo, o que significa que ele não encontra espaço entre os “humanos maldizentes”, ou, em um mundo de “escolhos” e em que “Tudo é tudo, e no tudo, tudo lodo” (p. 270), o poeta deseja ser “A voz da terra que procura o céu” (p. 266).

Já a parte *Outros poemas* revela uma composição que se inter-relaciona. São ao todo 139 poemas, selecionados, em sua maior parte, pelo próprio autor, que se caracterizam pela mistura dos mais diversos dados. Intitulamos esses poemas, no conjunto do acervo manuscrito, de “Seleção do autor”, pois se tratava de um caderno que não continha título, diferentemente de *Poeira do Céu*. Do ponto de vista formal, há inúmeros sonetos e poemas em versos livres. Além desses, há alguns poemas ali incluídos que foram selecionados dos manuscritos do autor pela organizadora, seguindo os critérios de ampliar o leque de amostragem sobre a sua poesia, bem como observando a recorrência de procedimentos e temas modernistas. Com isso, não se trata de uma escolha modernista *a priori*, mas de conformar melhor o que já se havia identificado em outros textos, a fim de se manter uma unidade.

Os elementos trazidos como matéria de poesia para a cena dessa segunda parte do livro são inúmeros. Conforme já foi dito, há uma heterogeneidade, pois parece que o poeta retomava velhos poemas esquecidos, ao mesmo tempo que escrevia novos. Trata-se do caderno mais conservado de todo o acervo. Na nossa compreensão, esses *outros poemas* tornam-se um panorama rico por revelar novas facetas do poeta, especialmente quando ele une o verso livre a elementos realistas (guerra, memória biográfica, modernização social, relação cidade/campo, natureza etc.), configurando aspectos singulares do seu estilo. No entanto, a verve melancólica permanece, aguçando-se sob a forma de autopunição, de autocomiseração, da relação contrita com Deus, da evocação da morte como saída, da dor entranhada no seu ser, muitas vezes em um tom confessional intimista, tendendo à lamentação e à autocondenação.

Isso posto, diante desse espectro tão diversificado, fez-se necessária uma seleção dos poemas. Essa seleção considera o livro *Poeira do Céu e outros poemas* e foca naquilo que consideramos preponderante na lírica do autor: o tom melancólico com que reveste a forma expressiva e a presença de um conteúdo mais voltado para a realidade objetiva, como a sua relação com a natureza. Podemos assim circunscrever o recorte:

1. Poemas que abordam elementos diversos, como o amor, a vida, a morte e especialmente a representação do sujeito lírico, revestidos sob a negação, o desencanto, o pesar, a dor, enfim, sob o tom da melancolia. Trata-se de uma verve forte e recorrente

no conjunto de poemas conhecidos até agora. Esse conjunto é analisado com maior foco no capítulo 2.

2. Poemas nos quais se observa a marca de um lirismo sensível associado à presença de elementos da realidade mais objetiva e, a despeito da veia amarga espicaçando o tom de beleza com que se revestem, dão vazão a uma força lírica e expressiva que supera a tendência dos versos de dor e de pessimismo. Neles, a matéria da poesia gira em torno de temas como modernidade, biografia e memória. Esse conjunto de poemas será analisado com maior ênfase no capítulo 3.

Os poemas podem ainda ser associados à determinada classificação literária, estabelecida de acordo com os elementos neles indicados, contribuindo para esclarecer a constituição lírica do autor e as suas escolhas expressivas. Embora o livro *Poeira do Céu e outros poemas* traga muitos poemas datados e possamos identificar mudanças no aspecto expressivo-formal da composição poética, os aspectos recorrentes convivem dentro do sujeito, em um ir e vir permanente, sendo possível detectar, no entanto, certa predominância de uns sobre outros, ajudando-nos assim a categorizar e compor um quadro capaz de dar alguma ordenação ao todo, identificando semelhanças, diferenças e especificidades. Desse modo, o percurso de leitura demonstra como o poeta conserva um estilo que já nasce com ele desde os seus primeiros poemas, permanecendo nos versos ulteriores, e promovendo, todavia, uma alteração substancial na forma expressiva.

Por esse viés, é pertinente associar aos poemas de amor, por exemplo, um tom romântico tendendo para o patético, comum em alguns poetas finisseculares. Aos melancólicos, repercussões parnasianas, o que procuramos explorar, demonstrando por meio de relações com outros autores e uma contextualização literária da época. Aos poemas em que percebemos certos elementos mais relacionados à realidade circundante, é possível associar momentos da modernidade e certos influxos modernistas. Esses poemas evidenciam os traços da forma modernista, apoiados, em grande parte, nos elementos da modernização do espaço e das formas da vida social.

RESISTÊNCIA

Acerca dos conceitos que balizam a leitura dos poemas, já sinalizamos, grosso modo, na introdução, que inserimos nosso pensamento na compreensão sistêmica e formativa da literatura brasileira, nos termos em que a concebe Antonio Candido, com a qual dialogam outros autores que serão oportunamente citados no procedimento das análises. Além disso, o conceito de *resistência*, identificado por Alfredo Bosi (2000; 2002; 2003; 2007) funciona como um fio condutor de nossa leitura, procurando demonstrar como a poesia de João Lins Caldas, na mesma medida em que canta em tom melancólico, faz dessa mesma melancolia um canto de resistência às formas de configuração do mundo moderno.

Para Bosi, “Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela

para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia.”, afirma o crítico fundamentando-se na filosofia de Benedetto Croce, na sua “dialética das distinções, que reelabora os conceitos hegelianos” (BOSI, 2002, p. 118). Tal distinção se divide em potências cognitivas e potências da vida prática. Para a primeira, teríamos a *intuição* e a *razão*, sendo que para essa última se exigiria um “critério de realidade”, que seria indiferente à intuição. Para a práxis, o desejo e a vontade é que seriam as potências distintas. A vontade seria distinta do desejo por causa de um critério de coerência ética próprio das ações da vontade. Esses critérios não seriam necessários ao desejo. Segundo Bosi, no que concerne à arte, a *intuição* é, para Croce, o seu fundamento e para isso não haveria necessidade da comprovação empírica ou da vida prática. Já a *razão*, por seu defrontar-se com a realidade, fundamenta as ciências e a filosofia. No universo da práxis, o *desejo* liga-se às necessidades básicas do indivíduo, aquelas relativas à sua sobrevivência, enquanto a *vontade* conduziria o livre arbítrio, as escolhas livres e responsáveis que compõem o campo da ética e da política.

Alfredo Bosi esclarece que vistos assim, em nível abstrato, não seria recomendável misturar conceitos de esferas diferentes como arte, de um lado, e política e ética, de outro. Isso poderia sugerir certa confusão nos termos como *poesia de resistência* e *narrativa de resistência*. No entanto, ressalta o crítico, na práxis da existência pessoal, “fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e

os conceitos” (BOSI, 2002, p. 119). Essas relações não são combinações arbitrárias, elas acabam por contribuir para a vitalidade das esferas da arte e da teoria.

Bosi utiliza-se desse conceito tanto no âmbito da interpretação da poesia como no da narrativa. Buscando compreender como a ideia de resistência se realiza nesta última, ele arrisca duas formas: a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita. Interessado em saber como se originou a relação entre esse conceito e o campo da arte e da cultura, ele afirma:

O termo resistência e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte” e “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo (BOSI, 2002, p. 125).

Percebe-se, então, que o conceito, nesse momento inicial, liga-se diretamente ao aspecto da participação política. Como os intelectuais se envolveram no processo de resistência às formas de opressão que ameaçaram drasticamente a Europa culminando com a Segunda Guerra, esse movimento vai funcionar como memória no pós-guerra e coincide com o ponto de vista estético neorrealista. Surgem então diversas obras de cunho resistente. A escrita neorrealista parecia entrar em consonância com uma nova postura, para a qual a estética europeia vinculada aos ideais ultrapassados já não mais respondia aos novos anseios dos intelectuais resistentes. Isso quer dizer que a postura ético-política reclamava uma resistência também no plano estético. Na França, Bosi destaca

a obra de Albert Camus (*A peste*, 1947), que influenciará em boa dose os intelectuais brasileiros. Sartre, como filósofo, narrador e dramaturgo, será o pensador por excelência cujas produções significarão muito para mais de uma geração que sobreviveu à guerra. Assim, “o tema da resistência se universaliza na cultura existencialista”, afirma Bosi. “Trata-se, para Camus e Sartre, de fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não conformista, revolucionária, voltada para a construção do novo Homem em uma perspectiva imanente” (BOSI, 2002, p. 129). Bosi reitera, enfim: são “livros que ensinaram o valor de uma coragem que recusa a demência da guerra e se exerce tão só na construção de uma convivência sem pregas, simples, generosa: *Vol de nuit*, *Terre dès hommes*, *Le petit Prince*, de Antoine de Saint-Exupéry” (BOSI, 2002, p. 128). No Brasil, concernente com o período histórico a que Bosi vem discorrendo, ele ressalta dois autores que encarnaram essa perspectiva em suas obras: Graciliano Ramos, com *Memórias do Cárcere*, e Drummond, com seu conhecido *A Rosa do Povo*.

Tendo visto a origem do conceito de resistência e sua exteriorização como tema na narrativa, o autor alerta:

Deve-se, porém, aprofundar o campo de visão. E detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema (BOSI, 2002, p. 129).

Perseguindo esse recorte, Bosi detecta que dois processos demonstram uma interiorização do trabalho do narrador:

o ponto de vista e a estilização da linguagem. Considerando, porém, que o nosso foco é a poesia, ressaltamos a seguinte observação:

Anos depois, pensando na intersecção de poesia e resistência, procurei explorar a fenomenologia das relações entre os dois campos de significado. Ganham relevância as seguintes modalidades: a resistência da *sátira* e da *paródia*, sem dúvida as suas formas mais ostensivas; a resistência profunda, às vezes difícil de sondar, da *poesia mítica*; a resistência interiorizada da *lírica*, que entrelaça os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro (BOSI, 2002, p. 130-131, grifos do autor).

Já no livro *O ser e o tempo da poesia*, no capítulo “Poesia-resistência”, Bosi procura configurar, como o fez com a narrativa, o percurso dessa tendência na cultura:

A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser “um grito de alarme”, era a exigência de Schönberg. E os expressionistas alemães queriam ouvir no fundo do poema o “urro primitivo”, *Urschrei!* (BOSI, 2000, p. 165)

De acordo com essa perspectiva, o modo de existir da poesia tende a não se conformar aos modos de ser do mundo. Se a arte tem sido uma das formas de o homem expressar a sua relação com a vida, a natureza e os outros homens, ela

tem também, historicamente, revelado quando essa relação entre o homem e o mundo se altera. Sendo assim, desde o advento da modernidade, a poesia tem se rebelado contra as formas atomizadas das relações humanas, promovidas pela urgência com que a técnica alcançou os seus intuitos. *O Fausto*, de Goethe, apontado como simbologia da tragédia do desenvolvimento (cf. BERMAN, 1986), é uma dentre as muitas obras artísticas cujo conteúdo questiona o desejo humano de possuir e dominar a terra, sem considerar a existência do outro. Para Bosi (2000, p. 173),

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. Valéry, Montale, Drummond e João Cabral de Melo Neto são mestres nesse discurso de recusa e invenção.

Qual seria então a centelha que despertaria no poeta a intuição para produzir uma poesia que se qualifica como resistente? Com Bosi, concordamos que um “*a priori* ético” funciona como um valor ou um conjunto de valores fundamentais sem os quais o artista não se encaixa nessa categoria. Arrematando, teríamos:

A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes (BOSI, 2002, p. 130).

Esse conceito mapeado por Bosi coaduna-se com o contexto da poesia estudada, uma vez que procuramos compreender uma poética cortada quase toda pela melancolia. Do ângulo expressivo-formal, a poesia de João Lins Caldas caracteriza-se por uma sintaxe arrevesada, invertida, composta por figuras como paradoxo, oximoro, sinestésias. É nesse sentido, “enquanto escrita”, que o signo linguístico e sua arrumação difícil tornam-se resistência, “independentemente de qualquer cultura política militante”. Por sua forma invertida e jogo contraditório, a escrita acaba por gerar uma “tensão interna”, que se configura como resistência.

Nessa perspectiva, a via de acesso pela qual procuramos compreender o poeta João Lins Caldas não se pauta pelo ilhamento, antes, quer mesmo demonstrar que a sua poesia não nega a aproximação ao modo como historicamente os poetas têm se posicionado frente à ideologia. Não por um movimento consciente e intencional, mas por aquilo que é próprio da arte, “a intuição, a imaginação, a percepção e a memória” (BOSI, 2002, p. 118).

Em meio à amplitude do conceito, Bosi (2000, p. 167) propõe uma formulação capaz de circunscrever um campo de identificação, retomando aquilo que já fizera em *Literatura e Resistência*:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*Lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*).

Essa divisão menos generalizante do conceito contribui para que possamos identificar, nos elementos que são matéria da poesia de João Lins Caldas, o modo particular com que essa resistência se configura: por intermédio do *lirismo intimista*, da *poesia da natureza*, da *biografia* e da própria *melancolia*, como posição negativa diante da realidade.

MELANCOLIA

No que concerne à melancolia, escolhemos como ponto de partida vários estudos sobre o tema, os quais nos servem de referência. Assim, podemos dispor desde os textos mais antigos, como *O homem de gênio e a melancolia*, de Aristóteles (1998), passando pela didática e instrutiva análise de Walter Benjamin (1984) em seu *Origem do drama barroco alemão*, até chegarmos aos trabalhos sobre a poesia no Brasil cujo enfoque de leitura é a melancolia, como é o caso de Ginzburg (1997), ao estudar *Lira dos vinte anos*, do romântico Álvares de Azevedo. No procedimento das análises, recorreremos às diversas referências teóricas na medida em que elas possam auxiliar a esclarecer a forma como esse aspecto se apresenta na poesia estudada.

No contexto da literatura brasileira, há vários estudos que apontam para a presença da melancolia entre os temas abordados por nossos ficcionistas e poetas. Moacyr Scliar, no seu livro *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003), realiza um longo percurso avaliando a conjuntura filosófica, política e histórica, incluindo aí o componente importante que foi o aparecimento das doenças, das grandes

epidemias que se abateram sobre a Europa, a exemplo da peste negra, para entender o complexo cenário em que surgiu e ainda perdura a melancolia. Do velho mundo, o autor faz a ponte para explicar como o fenômeno chegou ao nosso país. O sentimento de inferioridade, as doenças (pois estamos nos trópicos), as tristezas – lusa, negra e indígena –, mas também seus antídotos, como o carnaval, por exemplo, são elementos que o autor rastreia para compor o quadro complexo desse fenômeno na nossa cultura.

No campo mais específico da literatura, a partir de estudos de outros autores como Franchetti (2001) e Ginzburg (1997), a quem já nos referimos, Scliar (2003, p. 212) demonstra que “Tristeza é um tema recorrente na poesia brasileira”. Entretanto, é na prosa que o autor se insere para demonstrar a tendência melancólica na nossa literatura. Demonstra, a partir de *O alienista*, de Machado, e de *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, a “alternância entre melancolia e mania” (SCLIAR, 2003, p. 215). Passando pela “Tristeza do Jeca” de Lobato, Scliar aponta ainda o “Triste fim de Macunaíma” e culmina com “A hora de Macabéa”. O autor conclui seu livro nesses termos:

Havia motivo para a tristeza. Não um motivo racial ou constitucional, como pretendia Prado, mas um motivo social, histórico: o genocídio indígena, a escravatura negra, as pestilências, a pobreza. Era uma situação que caracterizava, e caracteriza ainda, toda a América Latina (SCLIAR, 2003, p. 244).

Podemos dizer que a conclusão do autor de *Saturno nos trópicos* é também um tanto quanto melancólica, embora

acene com um lume de uma estrela morta: “Se a melancolia foi o ‘Sol negro’ nos céus da modernidade, resta saber quando chegará a hora da estrela” (SCLIAR, 2003, p. 245).

Retomando o campo específico dos estudos literários no Brasil a partir do enfoque da melancolia, ressaltamos ainda as conclusões de Ginzburg (1997, p. 265-268), uma vez que elas ajudaram a esclarecer a nossa percepção acerca do poeta em estudo, o que contribuiu para reforçar as nossas intuições inicialmente esboçadas. Em suas reiteraões finais, o autor aponta que a presença da melancolia na nossa cultura estaria ligada à nossa instabilidade, indeterminação de sentido, de perdas que estão como marcas literárias porque são, antes, “elementos pressentidos pelos escritores na matéria histórica em vários momentos de nossa formação social, marcada por uma ‘violência estrutural’⁶, e figurados de diferentes maneiras” (GINZBURG, 1997, p. 269). Para ele, “as obras suscitam a necessidade de estudos específicos, e também de uma reflexão de conjunto, que mapeasse uma possível ‘linhagem melancólica’ de representação do Brasil” (GINZBURG, 1997, p. 270). Esse autor se refere às obras de nossos melhores escritores, tais como Machado, Graciliano, Drummond, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. As percepções de Ginzburg confluem para

6 Esse é um termo citado do artigo “O nacional e suas faces”, de Alfredo Bosi (1983). Ele nos evoca a discussão de Antonio Candido (1987, p. 142) em “Literatura e subdesenvolvimento”. Nesse artigo, Candido procura compreender a visão dos escritores frente ao país. Ele desenvolve as noções de “consciência amena do atraso”, que coincidia com a ideia de “país novo” e “consciência catastrófica do atraso”, que correspondia à “consciência de país subdesenvolvido”. Tais formulações fundamentam ainda mais a compreensão de como os elementos da formação histórica brasileira acabam por ser pressentidos pelos artistas que as plasmam sob a forma literária, neste caso sob o tom da melancolia.

auxiliar a nossa compreensão do fenômeno da melancolia, tornando a perspectiva que enxergamos na poesia de João Lins Caldas não só pertinente se olhada nela mesma, mas, especialmente, por encontrar ecos na obra de vários autores de diferentes períodos da nossa literatura, ampliando, assim, o seu sentido estético e histórico. Passemos, pois, a observá-la mais de perto.

Capítulo 3

O POETA E A TRADIÇÃO

*Mestre da rima que a palavra enchias
Das unguidas belezas do Parnaso,
Que pelo verso e pelo amor vivias,
Tendo da glória o luminoso vaso;*

*Eu te bendigo, morto que fazias
No muito que fizeste sem atraso,
O monumento bom das sinfonias,
– Perene glória de elevado prazo.*

*Se, morto, um povo te lamenta e chora
Terás – ó glória de infinita glória! –
Gigante, um povo a se elevar contigo.*

*Nada teu nome, teu valor minora.
És um luzeiro para o céu da história,
Morto sublime, viverás comigo.*
Poeira do Céu e outros poemas (p. 167).

Roberto Schwarz, em *Sequências brasileiras*, ao comentar sobre a obra *Formação da literatura brasileira* no artigo “Os sete fôlegos de um livro”, afirma acerca da perspectiva de Candido: “A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, ao ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho” (SCHWARZ, 1999, p. 46). O crítico lembra ainda que Candido notou como Machado “teve a capacidade de utilizar e aprofundar a elaboração dos romancistas que o precederam, crescendo sobre os ombros de escritores que, ao menos em parte, eram bastante medíocres, mas cuja obra havia contribuído na transposição literária da experiência do país” (1999, p. 46-47). Trata-se, portanto, da continuidade que, ao retomar o que se produziu antes, traduz-se em tradição, mas dá um passo adiante, acrescentando-a ou superando-a. O gancho oportuno a partir das observações de Schwarz acerca do livro de Candido não parece incoerente, uma vez que condiz com a opção teórico-metodológica que leva em conta a história da literatura e da crítica literária nacional. O próprio texto de Schwarz destaca a importância da continuidade crítica que considere a tradição, das obras ou da crítica em si. Isso se mostra quando assinala a posição de Mário de Andrade:

O interesse pelo passado sob o signo da atualidade, quer dizer, sem passadismo, havia sido firmado duas décadas por Mário de Andrade. Para o modernista, a tarefa nacional e a nossa função ‘para com a humanidade’ consistiam em tradicionalizar o passado, ‘isto é, referi-lo ao presente’. O sentido antitradicional em que usa a palavra tradição indica as carências de país novo, denotando o ímpeto de criar juntamente a

tradição e a liberdade em relação a ela (SCHWARZ, 1999, p. 48).

Transpondo as fronteiras nacionais, é interessante verificar o conhecido, mas não menos penetrante, pensamento de T. S Eliot, em “Tradição e talento individual” (1989) e observar como o autor atribui à tradição uma importância fundamental no processo de formação dos escritores ingleses. Para ele, compreender o valor dos poetas predecessores não significa seguir a sua cartilha, aderindo cegamente os seus êxitos. Pelo contrário, a tradição reflete-se como percepção ativa. Quer dizer, em primeiro lugar, a tradição envolve o “sentido histórico”. Para Eliot (1989, p. 39),

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura do seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.

Trata-se de um sentido semelhante ao de acumulação a que se refere Schwarz, refletindo sobre o método de Candido. No entanto, com alguma diferença, pois, embora Antonio Candido arquitete a sua formulação teórica refletindo o passado e toda a importância que ele terá na passagem dos arcades para os românticos, o seu objetivo não é cultivá-lo, mas demonstrar que ele funciona como acumulação para a compreensão do processo formativo. A presença do passado está entranhada na forma do presente, mas não como um peso a ser repetido. Logo, a simultaneidade é que permite ao escritor perceber o sentido histórico da tradição, pois para que

esta possa fazer sentido em uma obra é preciso incorporar o presente, que se inclui nessa simultaneidade. Adiante, em seu artigo, Eliot compara o artista a um catalisador, aquele que funciona como o elemento que acolhe as “substâncias” a serem combinadas, mas está livre para promover as combinações, criando algo em que a sua “substância individual”, como personalidade, não se mistura às combinações, e, no entanto, ele é fundamental para que tal substância, no caso o objeto artístico renovado, surja.

Voltando ao cenário nacional, para desenrolar a linha dessa espiral formativo-literária para descobrir com qual cor João Lins Caldas pintou o seu pedaço, cabe começar, seguindo o pensamento que vínhamos desenvolvendo, por observar as filiações que perpassam a sua poesia, certa ordem de influências que o cercavam e que foram, de algum modo, marcantes nas suas composições. Começemos por destacar o diálogo com a tendência literária dominante no momento em que começou a escrever.

REPERCUSSÕES PARNASIANO-SIMBOLISTAS

Os primeiros poemas de João Lins Caldas datam do ano de 1905. Analisando os poemas desse período inicial de sua vida, observa-se o quanto o zelo pela *forma* se faz presente. O uso do soneto com versos decassílabos é preponderante. O poema colocado como epígrafe deste capítulo, além de ser um bom exemplo disso, tematiza o ser sublime do poeta que cultivava as rimas, o Parnaso e o vaso – expressões reunidas

na primeira estrofe e que resumem a vocação parnasiana. O poeta, no cume da glória, que é de “elevado prazo”, é reverenciado e amado pelo povo, demonstrando-se com isso a forte disseminação que tiveram os versos parnasianos entre o gosto médio, conforme nos indica Candido (1985, p. 118). Por outro lado, isso reforça a função da poesia parnasiana no seio de uma sociedade que ainda estava formando o seu gosto literário. Em “Artesão” (CALDAS, 2009, p. 161), o poeta João Lins Caldas expressa a sua angústia em construir um soneto bem feito, primando “pelo melhor do estilo”. O poema remete ao “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, que serve à “Serena forma” com profunda convicção, e cujo fecho, transcrito, é reiterado pelo poeta potiguar no verso final de seu poema: “Caia eu também, sem esperança, / Porém tranquilo, / Inda, ao cair, vibrando a lança, / Em prol do Estilo!”. Evidencia-se, desse modo, a sua busca pela melhor forma parnasiana, debatendo-se entre os termos, desperto do sono, como um imperativo da consciência que levanta o corpo no meio da noite para o trabalho com a palavra. Desse modo, o poeta deixa registrado o esforço consciente do fazer poético. Os termos escolhidos e o próprio soneto comprovam a filiação do autor ao rigor formal parnasiano.

Partindo dessas observações preliminares, supomos que adentrar a trajetória desse sujeito lírico, a fim de compreender a dinâmica e as tendências de seus poemas, obriga-nos a percorrer o período da literatura finissecular no Brasil. Como sugere Antonio Candido, é preciso visitar o período imediatamente anterior ao que se está estudando,

para entender melhor os processos que possam ter interferido e circundado o fenômeno que se quer compreender.

Candido (1985), no seu instrutivo artigo “Literatura e cultura: de 1900 a 1945”, define os dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam a inteligência na história literária brasileira, quais sejam, o romantismo e o modernismo. A partir dessa distinção e classificação, o autor demonstra como se inter-relacionam e se tangenciam os demais movimentos que estiveram pouco depois ou pouco antes destes, respectivamente. Para ele, a literatura brasileira do século XX se divide em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922; a segunda de 1922 a 1945; e a terceira começando em 1945, sem data de término indicada, visto que Candido estava escrevendo em 1950 e, portanto, vivenciando de perto a terceira fase. A produção lírica de João Lins Caldas distribuiu-se entre 1905 e 1967, embora os manuscritos indiquem que a densidade dessa produção se dá até os anos 1920, espaçando-se consideravelmente a partir de 1930, quando se podem identificar, de modo esporádico, alguns poemas, como é o caso de “A ponte”, escrito no final da década de 1940. Para efeito de compreensão de um período global de sua poesia, consideramos até 1967, o ano de sua morte.

Para o autor do livro *Formação*, o século XX se inicia literariamente com o Modernismo. Para entender esse movimento, é preciso observar o que ocorreu no período imediatamente anterior a ele. A esse período, o crítico chama pós-romântico e este iria de 1880 até 1922. Dentro desse período, a fase que vai de 1880 a 1900 teria sido, contrapondo-se ao Romantismo, mais de equilíbrio que de ruptura.

A etapa que perdura de 1900 a 1922 seria ainda mais sem vigor, pois ela “conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos” (CANDIDO, 1986, p. 113). A essa fase, Candido chama especificamente de literatura de *permanência* e lhe confere algumas caracterizações.

Compreender como se configurava literariamente esse período é importante, já que João Lins era leitor de expoentes dessa época, como Augusto dos Anjos, Cruz e Souza e ainda um Antonio Nobre, português da fase anterior, mas como bem disse Candido (1985, p. 117), “o último português de acentuada influência em nossa literatura, antes da voga atual de Fernando Pessoa entre os jovens”.

Com relação à poesia, que aqui nos interessa mais de perto, Candido afirma que, a despeito do talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correa ou Vicente de Carvalho, possivelmente o melhor dos parnasianos tenha sido o seu romantismo, mas até isso se suprimiu no período da *permanência*. O Simbolismo, conservando ainda aspectos do Romantismo, com nesgas de originalidade, resume-se basicamente a Alphonsus de Guimarães e Cruz e Sousa, os seus melhores representantes.

O autor de “Literatura e cultura” afirma que, na etapa precedente ao Modernismo, duas tendências estéticas esboçaram alguma renovação literária: o idealismo simbolista e o naturalismo convencional. No entanto, elas, por não se desvincularem da tradição, não sustentaram a renovação que propunham. O idealismo simbolista “se amparava sobretudo na pesquisa lírica de intenção psicológica” (CANDIDO, 1985,

p. 118). Como representantes, destaca Ribeiro Couto em *O jardim das confidências* e o Manuel Bandeira de *Cinza das horas e Carnaval*. Já o naturalismo se “dissolvia no diletantismo acadêmico” CANDIDO, 1985, p. 118). Para o crítico, esse academismo conservava formas vazias de conteúdo, repetia-se em soluções plásticas superficiais e, por isso mesmo, conquistou o gosto médio. Entretanto, o advento do Modernismo rompeu com tais tendências, mas, no referido gosto médio, a velha norma perdurará ainda por um bom tempo, mantendo-se entre alguns amantes da forma e do academismo até nossos dias.

Em seu estudo *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919*, Fernando Gil (2006, p. 28) defende a ideia de que “o poeta parnasiano-simbolista, por sua vez, se distancia dos homens e da realidade concreta e cotidiana por fazer profissão de fé de que não há lugar para si num mundo que é percebido como, nas palavras de Cruz e Souza, em *Condenação Fatal*, ‘o exílio dos exílios/um monturo de fezes putrefato’”. Já para Alfredo Bosi (2000, p. 165), que observaria o fenômeno sob o ângulo da poesia-resistência, “Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”.

Nesse sentido, a referida poesia que se distancia do mundo simboliza a recusa às formas de vida social tais quais estavam postas. Por outro lado, a ideia expressa por Gil parece fazer coro com aquilo que Antonio Candido chama de academismo, em que as formas são vazias de conteúdo.

Por distanciar-se da realidade concreta, o poeta passaria a representar a experiência vital a partir de outros elementos que não os da própria realidade: a linguagem em si, como símbolo de devoção, objetos, astros etc.

Relacionando a posição do poeta João Lins Caldas a esse sentimento de isolamento dos escritores parnasiano-simbolistas, podemos dizer que ele se sentia deslocado em um universo carente de expansão das *coisas do espírito*, para usar uma expressão de Antonio Candido. As palavras de João Lins parecem corroborar também com esse deslocamento:

A arte é o meu vinho azul de cada dia.
E bebê-la é morrer por toda a parte...
Arde meu vinho azul nesta terra sem arte!

(*Manuscritos do autor*)

Tal expressividade sugere que verifiquemos o contexto sócio-histórico em que o poeta se inseria. Segundo dados do IBGE, no início do século XX, o índice de analfabetismo no Brasil chegava aos 70%. Afunilando esse percentual para o interior do Nordeste, pode-se deduzir que esse número era ainda mais alarmante. O dado é importante no contexto para compreendermos a posição do sujeito escritor, no interior de um país periférico, às voltas com a instabilidade do sistema republicano, em meio às oligarquias agrárias regionais, entre outros fatores, como a fragilidade de um possível subsistema literário local.

Todavia, o fundamental a ser destacado nesse cenário é que, coerentemente com esse isolamento, o poeta reflete em sua escrita o mesmo sentimento dos demais autores do

período, o que nos auxilia na compreensão da sua inserção nesse conjunto. Como sabemos, toda arte revela o seu tempo, sendo o artista o ser que expressa as ideias desse tempo por meio da linguagem, embora muitas vezes o faça de forma velada. Ao ter a sua obra lida, no caso específico da literatura, o autor pode encontrar receptividade ou não. Seja como for, tal recepção lhe dará algum sinal acerca daquilo que produziu. É no olhar do outro que o sujeito criador se reconhece, legitimando a sua obra como expressão capaz de traduzir não só a sua visão do mundo, mas a de muitos que o cercam. É-lhe uma necessidade natural o reconhecimento, como forma de sentir-se autêntico. Desse modo, é, pois, no compartilhamento da sua arte com o público que o artista se sente validado. É notável, nos poemas de João Lins Caldas, o desejo de reconhecimento, o desejo da glória inestimável, conforme se lê em “Dentro d’alma”, do qual transcrevemos o primeiro quarteto:

Não creiam ser no mundo a morte o que eu
mais temo.
A dor não me intimida, o mal não me apavora.
Eu só temo no fim é o fim daquela aurora
Que fez grande Camões e que é meu bem
supremo.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 59).

De maneira muito semelhante, no poema “Ao sereno ideal dos meus sonhos”, escrito em 1909, esse aspecto é aguçado, rivalizando com um entorno que não o compreendia:

AO SERENO IDEAL DOS MEUS SONHARES

Por ti, velho ideal dos meus sonhos,
Muitos me maldizem e me desprezam.
Olham-me louco e as coisas que mais prezam
São outras coisas que não são seus lares...

Que importa a mim o mal desses olhares,
A praga dessas bocas que não rezam?
Cruz ou consolo, os sonhos que me pesam
Serão meus companheiros seculares...

Malgrado as tempestades que conheço,
O meu prazer não revelado e pouco,
As injúrias que sofro nessa lida,

És tu o sonho por quem vivo e cresço...
Que eu seja eternamente eterno louco
E nunca deixe de sonhar na vida!

Assu, 08/08/1909

Poeira do Céu e outros poemas (p. 335).

Nesse poema, consolida-se a ideia de isolamento que o poeta sofria e traduzem-se a angústia e a rejeição à condição de ser julgado como louco e, portanto, de sujeito deslocado do meio em que vivia. Um *eu* se expressa olhando para fora e para dentro. Quer dizer, o seu sonho, dentro, rivaliza com o mundo onde vive, fora. Por essa relação representada – interior do sujeito lírico e os “muitos” externos –, podemos deduzir uma crítica desse *eu* ao mundo que o rodeia. Tal

forma crítica lembra o também isolado, por outro motivo, o *Boca do Inferno*, nosso poeta crítico-satírico, Gregório de Matos. Em um de seus sonetos mais conhecidos em que “Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia” (1986, p. 27), lemos nas duas primeiras estrofes:

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana, e vinha;
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um frequentado olheiro
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha
Para levar à Praça e ao Terreiro.

No poema de João Lins, os últimos versos da 1ª estrofe e os dois primeiros da 2ª parecem tratar do mesmo comportamento do universo provinciano em que viviam:

Muitos me maldizem e me desprezam.
Olham-me louco e as coisas que mais prezam
São outras coisas que não são seus lares...

Que importa a mim o mal desses olhares,
A praga dessas bocas que não rezam?

Sob o aspecto formal, a representação da cidade da Bahia feita por Gregório conserva o sujeito lírico distanciado, compondo uma unidade bem acabada. Já em João Lins, o tema representado é o valor da poesia em sua vida, mas em meio a ele se mistura a representação de como o sujeito lírico é visto pelos demais. Assim sendo, o que era para tratar do

sentimento íntimo do poeta, acaba por revelar também o comportamento das pessoas que compartilham da realidade empírica dele. Logo, o problema de que tratam os dois poetas é diferente. No entanto, no fim, o poema de João Lins resulta por incorporar o viés da realidade circundante. Assim, o que perdura de Gregório até João Lins é o tom crítico-irônico com que observam a cena brasileira, mais agudo e preciso em Gregório e mais ressentido e disforme em João Lins.

Para se contrapor ao desprezo e superar o ressentimento, o que sustenta o poeta, o que o mantém firme, é o sonho, a capacidade de sonhar com um reconhecimento literário, o que o torna desigual, dessemelhante aos que o circundam. O poeta situa-se, então, em um *locus* onde é considerado diferente. Na concepção do senso comum, ele seria um ser deslocado e, nessa medida, não se importaria com “o mal dos olhares” que a ele se dirigem. Entretanto, sua postura é contraditória, pois esse “não se importar” não parece assim tão isento, na proporção em que demonstra o seu desprezo pelos que lhe não compreendem, tecendo críticas sobre eles. Maldizem-lhe; rogam-lhe pragas, enquanto deviam rezar; importam-se com a vida alheia, mas não cuidam dos seus lares. Logo, há um sentimento de superioridade em relação aos demais, aguçando ainda mais o distanciamento. Nesse sentido, o poeta é o sujeito isolado do mundo e para si traça somente o sonho, o desejo de immortalizar-se na arte, na esperança de que um dia a sua aurora brilhe.

Se no mundo material não há lugar para o poeta parnasiano-simbolista, ele se expressa de duas formas: de um lado, sofre por não ser aceito na sociedade em que vive, conforme

vimos no poema “Ao sereno ideal dos meus sonhos”; de outro, busca criar imagens que o situam entre os astros, seres inatingíveis, associado ao que há de mais belo, mais sublime e, mesmo descendo à terra (lugar que não lhe cabe), é o amor das donzelas que o espera e o premia, conforme se vê em “Na morada dos astros luminosos” (p. 148), poema de 1909. É o diletantismo acadêmico a que Candido se refere, por meio do qual se sobressai a euforia verbal, “as formas vazias de conteúdo”. Entretanto, conforme assinala Gil (2006, p. 35), “o poeta joga suas fichas compensatórias ao se ver apartado de um mundo degradado e pouco afeito ao refinamento que se exige do universo da poesia”. Dessa forma, não se pode negar que esse isolamento representa uma forma de resistência. Quer dizer, tal poesia que parece inatingível para o gosto comum, tornando-se um símbolo fechado e distanciado da realidade concreta, simboliza, antes, uma forma de negação aos desacertos do mundo, aos quais o poeta não se adapta. Portanto, é somente no lugar imaginário que o poeta se sente superior, sendo invejado pelos demais:

NA MORADA DOS ASTROS LUMINOSOS

Fui astro. Namorado das estrelas,
Desci, cheguei à terra. Entre as donzelas
Estava o meu amor. Ébrio de gozos,

Olhei-te. Amei-te então. Os teus formosos,
Olhos meigos, lembrando estrelas belas,
Eram graça, eram luz. Pelas procelas
cantava o nome teu. Os amorosos

que à terra moram, invejosos, graves,

me invejavam também. Quantos felizes
que o mundo guarda nos seus longos lastros...

Mas, ó! Deixando a terra e seus entraves,
Diferente de mim, que já maldizes,
Me deixaste buscando o céu dos astros.

Assu, 26/05/1909

Poeira do Céu e outros poemas (p. 148).

Desse modo, no mundo percebido como “um monturo de fezes putrefato” não cabe o sujeito lírico. Ele se situa numa região em que não é compreendido. No limite, o que se detecta é a recusa ao mundo tal qual ele se apresentava. O que se deseja é outro mundo, que pudesse ser equiparado ao brilho das estrelas, pois a terra é vista como um lugar de pesares e de tormentas. Essa vertente afeita ao isolamento aguça-se no poeta João Lins, permitindo-nos caracterizar em sua produção um tom melancólico que prepondera em vários de seus poemas, e tal melancolia permeará não somente o seu período parnasiano, mas o decorrer de sua produção. Os próximos passos da análise dessa produção tratam do entrelaçamento da representação do sujeito lírico com a tradição da melancolia.

A TRADIÇÃO DA MELANCOLIA E AS REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO LÍRICO

Até aqui, procuramos situar o poeta no tempo, demonstrando como ele se relaciona com a tendência estética

predominante da época, ao estabelecer traços similares do seu estilo com aquilo que era cultivado por outros autores do período. A partir de agora, a leitura far-se-á procurando detalhar os aspectos que singularizam o poeta. Demonstramos como o autor apropria-se da tradição poética ocidental, isto é, incorpora temas e procedimentos de poetas, nacionais ou não, anteriores a ele, a fim de se afirmar como autor e ser inserido entre os mais destacados. Por um lado, fica evidente que o seu processo criativo reitera esses modos já estabelecidos do fazer poético, mas, por outro, e é isto que se quer esclarecer, ele parece apresentar algo que lhe é peculiar no processo da composição poética. Nesse sentido, a análise dos poemas procura demonstrar quais são os elementos da linguagem e como eles foram explorados pelo autor, entrelaçando-os aos mais diversos temas, ora sob o tom melancólico, ora resistente. Como resultado, obtém-se uma poesia cujo efeito provoca o *estranhamento* no leitor, forçando-o a permanecer por mais tempo diante da forma estranha, a fim de compreendê-la.

Muitos poemas de João Lins Caldas são representações do sujeito lírico, revelando uma poesia, em boa dose, voltada para o seu universo subjetivista, no qual ele se retrata por meio de várias imagens, a maioria sob o teor fortemente melancólico. Esse teor entra em cena na poética ora como elemento que aparece de forma abrangente e determinante, ora de forma transversal. Quando a ocorrência se dá desse último modo, o teor melancólico continua presente, embora sob um tom mais ameno. A leitura do conjunto dos textos poéticos selecionados levou-nos a concluir que a tendência melancólica que o acompanha é mais recorrente do que

inicialmente supúnhamos ser. As contradições do homem no mundo moderno, o desencanto com esse mundo, a perda, a ambivalência, o confronto com Deus, a morte, a nostalgia e a saudade são temas pelos quais a melancolia se expressa na poesia de João Lins.

Retomando a tradição, não é necessário ir longe para supor nomes que o influenciaram, uma vez que o próprio poeta nos dá o norte de sua linhagem, no poema cujo título já traz em si o emblema de uma de suas temáticas preferidas e a que vínhamos nos referindo, a morte:

O CORTEJO

Mais que com os vivos, vivo com os mortos.
Convivo Anthero
Convivo Augusto
E Cruz e Souza
Que soube um justo...
Convivo Anthero, convivo Augusto.
Rumando os portos
Do que além quero,
Vejo dos mortos
Sobre uma lousa
Auta de Souza.
– Vejo dos mortos?
E lá ao longe
Cesário Verde...
Será um monge
Que alveja ao verde?...
Não é o verde que vejo ao longe
Mas cor de treva.
Treva sangrando,
Antônio Nobre

Que vem rezando...
Crença de pobre?
Não, que é chorando...
O vulto leva
Na cor da treva
Todas as dores caracolando...
É Cruz e Souza da cor da treva,
Antônio Nobre que vem rezando...
E Anthero Augusto mergulha a treva...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 345).

A plêiade de poetas que acompanham o poeta potiguar em “O cortejo” é muito significativa como ponto de partida para estabelecer relações a partir da própria consciência do autor. Nesse sentido, vale trazer novamente as palavras do poeta inglês T.S. Eliot (1989, p. 39):

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.

Nesse sentido, a consciência do autor, mergulhada em atmosfera de morte, elege aqueles com os quais encontra afinidade, todos mortos. São nomes significativos de nossa formação literária. Não se trata de asseverar que o poeta estava refletindo deliberadamente sobre as suas influências, mas de como a “convivência” com os mortos se revela por meio do poema, funcionando como uma espécie de “corrente subterrânea” a interagir com o autor. Não fazemos relações

caso a caso com os poetas elencados, pois o propósito não é desenvolver uma tese comparativa a fim de provar quem mais possa tê-lo influenciado. O nosso objetivo é observar, no conjunto, como o poeta dialogou com eles, ou como “simultaneamente” todos operaram na (in) consciência criativa do poeta.

Ainda no sentido de modalizar aquilo que normalmente consideramos como influência, é Candido (2006a, p. 38) quem nos ensina, no *Formação*, o quanto pode ser perigosa a adoção dessa “técnica”, “pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a dificuldade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente”. A observação do crítico é tenaz, pertinente, e nos esclarece o modo como devemos estar atentos quando da leitura do texto, a fim de perceber como cada forma literária pode conter, embutida na sua organicidade, elementos que são filtrados pelo inconsciente do autor, de modo sutil e por intermédio do universo a que ele está exposto. É claro que esta discussão parece ultrapassada se pensarmos em todo aquele debate no interior da crítica literária, sobre *fontes e influências versus apropriação*, conceito caro ao modernismo e que relativizou a noção de *débito* de um autor em relação a outro, que punha em xeque, não raro, a originalidade do autor influenciado.

Logo, a ideia é compreender, conforme os argumentos expostos acima, que a categoria *influência* é importante, uma vez que sabemos que nenhum autor se forma de maneira insular nem deve ser lido isoladamente. Nesse sentido é que tomar como ponto de partida as sinalizações do próprio

autor é o primeiro passo na busca de construir a coerência interna de sua poética. Por outro lado, se o poeta põe em relevo os grandes vultos do passado que o acompanham, se verá, no entanto, que existem também outras vozes, contemporâneas suas, às quais ele não faz menção, mas que entram no diálogo compondo um quadro de relações muito ricas, o que é feito a partir do que a lírica deixa como sugestivo em sua composição, conforme demonstraremos mais adiante.

Por ora, é necessário destacar alguns aspectos que de certo modo unificam e, por outra ordem de coisas, diferenciam os poetas que acompanham a procissão. O que os une, e de imediato chama a atenção, é que são poetas cujas vidas foram marcadas pela dor, pelo sofrimento físico, pelo fantasma da morte muito cedo ameaçando suas vidas e mais cedo ainda as ceifando. O de mais longa vida, o poeta português Anthero de Quental (1842-1891), morreu aos 49 anos, decidindo pela recusa mais radical, o suicídio, depois de agonísticos sofrimentos causados por problemas de ordem emocional. Os demais, com exceção de Augusto dos Anjos, que perdeu a vida por causa da pneumonia, morreram de tuberculose, não mais do que com 36 anos de idade. Sendo a morte ameaça constante, será também tema forte nos escritos de cada um. Por outro lado, outra vez com exceção de Anthero de Quental, que participou da última fase romântica portuguesa, logo aderindo à escola realista, esses autores se situam em torno da estética parnasiano-simbolista/decadentista. No sentido das diferenças, podemos dizer que o poeta circunscreve bem a sua ramificação. Se buscava referência nos grandes poetas portugueses e nos mais destacados da literatura nacional,

não esqueceu, no entanto, a sua província, colocando Auta de Souza, poetisa potiguar, no mesmo conjunto. A partir dessas referências, podemos estabelecer relações que dão uma dimensão mais coerente de sua formação enquanto poeta. Assim, ao circunscrever os grandes nomes a quem reverenciou, o poeta pode nos estar indicando um bom começo de leitura de sua poesia. No entanto, não se pode esquecer, pensando com Bosi (2007, p. 45), que

A porta que abre para a tradição literária, por mais pistas de intertextos que faculte ao crítico, não deverá esquecer que cada poema novo, forte e belo é um ato diferenciado de elocução, ato de conhecimento, e não mero re-conhecimento do que já foi sentido, imaginado e dito.

Com isso, reitera-se a liberdade em relação à tradição, bem como seu aspecto ativo e dinâmico, fugindo à repetição não criativa. A seguir, vejamos como as “pistas” se entrelaçam nos poemas de João Lins Caldas, procurando demonstrar como ele captou o que simultaneamente a tradição difundiu e como demonstrou a sua diferente elocução. Os poemas selecionados a seguir foram relacionados a fim de se demonstrar um aprofundamento do teor melancólico – do desencanto à morte.

PERDA E DESENCANTO

Este que vês aqui, pelas estradas,
Fronte curvada e pensativa fronte,
Já teve n’alma as ilusões buscadas,
Erguida a face como erguido monte.

O olhar perdido às vezes no horizonte
Eu, por sob as mangueiras sombreadas,
Feliz, ouvia o murmurar da fonte,
Terno, o gemer das pombas sossegadas.

Hoje há mudança a palpitar nos cantos:
Nem mais os juncos, como outrora, n'água,
Nem mais encantos nesses mil encantos...

Foi-se a alegria dos primeiros anos:
Trocou-se o riso pelo fel da mágoa
E o meu engano pelos desenganos...

Sacramento, 1907.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 103).

Esse soneto é composto em versos decassílabos, com rimas e assonâncias que contribuem para a música nasalizada que soa no poema. O segmento *on/om* (fronte, monte, como, horizonte, sombreadas, fonte, pombas) aparece nove vezes; o segmento *an* (mangueiras, mudança, encantos, anos, engano, desengano) surge sete vezes, além da anáfora “nem mais” (terceira estrofe). Esses recursos sonoros reforçam o tom fechado do poema, denunciando a atmosfera melancólica condizente com o tema de desencanto com que o poeta representa a sua subjetividade. Mesmo na segunda estrofe, em que a felicidade parecia impregnar-se do sujeito, quando observamos mais de perto, os termos revelam contradições de fundo, que reforçam o tom dolente do poema:

- Mangueiras “sombreadas” podem significar conforto, guardando-nos do sol, mas no contexto do poema, o adjetivo acaba por ter um efeito ambíguo, uma vez que deriva de sombra, o que contribui com o sentido geral, conotando o valor de obscuridade, ausência de luz solar;
- “Murmurar”, além de significar falar baixo, sussurrar, também tem o sentido de lamentar-se, lamuriar-se;
- “Gemer” significa expressar-se com gemidos, lamentar-se, mas também quer dizer “cantar em tom melancólico”.

Desse modo, as imagens que remetem à felicidade passada acabam por reafirmar o desencanto presente.

As inversões sintáticas são uma das marcas do estilo verbal de João Lins Caldas, bem como as elipses. Por um lado, esses artifícios qualificam o forte lirismo, uma vez que esses procedimentos estilísticos caracterizam a linguagem poética. Por outro, cabe-nos perguntar como essas inversões operam especificamente na poesia de João Lins Caldas. Ora elas dão o tom de surpresa na estrutura poética, pelo inusitado das inversões, ora elas aparecem de forma menos surpreendente. Observando os seus poemas em geral, tudo leva a crer que elas retratam, em nível verbal, a angústia experimentada pelo sujeito lírico, cujo contorcionismo mental sublima-se na expressão lírica, por meio da qual busca resolver-se e superar-se.

O soneto acima estabelece uma relação entre um tempo feliz e um tempo de desenganos. O poema pode ser dividido

em duas partes: o presente e o passado. Em relação ao passado: a alma cheia de ilusões; a face erguida; feliz; unificado à natureza; encantos; alegria da infância; riso; engano (sonho). Em relação ao presente: fronte curvada e pensativa fronte; mudanças; desencantos; ausência de alegria; fel da mágoa.

Como podemos observar, é clara a distinção entre o passado e o presente e como o poeta concebe a ambos. As imagens poéticas do passado, reconstruído liricamente, expressam a vida em um mundo inocente e primitivo, sem angústias. Nota-se a saudade de uma vida idealizada, como nos “Meus oito anos”, do romântico Casimiro de Abreu, já assinalado como um poeta que revelou tristeza nos seus versos. Segundo Scliar (2003, p. 212), “Tristeza é um tema recorrente na poesia brasileira. ‘Minh’alma é triste como o grito agudo/ das arapongas no sertão deserto/ e como o nauta sobre o mar sanhudo/ longe da praia que julgou tão perto’, suspira Casimiro de Abreu”. Há uma perda de um tempo de felicidade, de alegrias juvenis, e a convicção de que isso não mais retornará provoca a melancolia. No poema em questão, o sujeito lírico lamenta-se por haver a “mudança”, a que ele resiste, já que no agora tudo é desengano. Nesse sentido, o verso “Foi-se a alegria dos primeiros anos” pode sugerir uma idealização da infância, como o paraíso perdido, período no qual o sujeito poético não precisava enfrentar os conflitos da vida adulta. Podemos dizer que se trata de um “passado irrecuperável”. Ginzburg (1997, p. 59), discorrendo sobre o conceito de melancolia a partir dos estudos de Olivier Pot, conclui que “A teoria de Pot se sustenta na ideia, trabalhada por Freud e Schaller, de que a irrecuperabilidade do passado

consiste em motivação para constituição da melancolia.” Essa noção permite estabelecer uma conexão entre esses aspectos da poesia do autor, tornando-os mais compreensíveis.

Outro aspecto forte na teoria da melancolia é a noção de perda. Esta, apreendida como momento capaz de desencadear a postura melancólica, percorre a teoria da melancolia desde Hipócrates e Constantinus Africanus. De acordo com Ginzburg (1997), Constantinus Africanus ou Constantino El Africano foi um autor árabe medieval que escreveu o livro *De melancholia*, desdobrando a noção hipocrática de melancolia. Ele foi estudado por Klibansky, Panofsky e Saxl e Walter Benjamin. “A noção de *tristeza* em Constantinus é desenvolvida como uma teoria da perda. Melancólicos são, entre outros, os ‘que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar.’” (-GINZBURG, 1997, p. 47-48). O ponto de vista psicanalítico que Freud (1996) desenvolve em “Luto e Melancolia” tem origem nesse autor medieval. Nesse artigo, Freud não chega a conclusões definitivas, mas aponta relações que caracterizariam o comportamento do melancólico. Em uma visão clínica, ele parte do estudo sobre o luto para entender a melancolia, considerando que os mesmos sintomas de que sofrem os enlutados parecem afetar os melancólicos. Entretanto, aquele que vive o luto, passada a vivência da perda, retoma à vida normal. Já a tristeza melancólica insiste em permanecer no sujeito. Essa perda tanto pode ser de algo objetivo, como a morte de um ente querido, ou de abstrações, como a saudade da pátria ou de uma situação que não se identifica claramente. Susana Lages (2007, p. 59), em *Walter Benjamin: tradução e*

melancolia, discute a visão psicanalítica exposta por Freud. Assim ela expõe as conclusões dele:

O objeto perdido do melancólico é um objeto recalçado e, ainda, o próprio fato de ter existido alguma perda parece ter sido recalçado pelo melancólico. Todo o drama do relacionamento do melancólico com o objeto perdido é um drama que se dá no ambíguo cenário inconsciente, estando sujeito, portanto, a suas leis arbitrárias e ambivalentes.

Retomando o poema, reiteramos a função da perda, a qual ele experimenta e sofre por ainda querer viver conforme os dias felizes da infância. O sofrimento surge porque o sujeito lírico resiste à mudança, causadora dos desenganos. Trata-se da frustração diante do “passado irrecuperável”, do recalque da perda. Ampliando essa noção, Ginzburg (1997, p. 58-59), ainda com base em Olivier Pot, afirma que para esse autor a melancolia se caracteriza como um estado “de passagem”. Ela se constituiria em “passagem” de um estado a outro, o que dificultaria conceber o conceito de forma unívoca e bem definida, por sua característica de transição: “O reconhecimento por parte da consciência, por exemplo, do mover-se de uma faixa etária à outra, da maturidade à velhice, é melancólico. Nesse sentido, a melancolia é dual por se manifestar em um processo de passagem entre dois estados.”

Nos poemas de João Lins Caldas é muito expressiva essa relação da passagem de um estágio da vida para outro. Em alguns poemas de *Poeira do Céu* (2009, p. 134-136), como “Infância”, “Juventude” e “Velhice”, não parece ser outro o sentimento expresso nas representações desses estágios da

existência. O transcorrer de uma etapa para outra se opera sob o mesmo tom melancólico. Os poemas, encadeados entre si, devem ser vistos em bloco, pois o ponto de coesão entre eles é a melancolia, com a diferença de que esse sentimento se instaura definitivamente na velhice. Em “Infância” o poeta fecha o soneto com o seguinte verso: “Sem trajar risos de melancolia”. Em “Juventude”, o desfecho é: “Primeira terra onde a ventura toca”. Já em “Velhice”, a conclusão é “Cheio dos males da melancolia”. Trata-se de enxergar na velhice a perda de um passado de alegrias e enxergar as outras fases de modo idealizado.

Outro poema que evoca o mesmo sentimento de passagem é “Moço que assim vais de frente erguida”. O sujeito lírico, jovem, é assim abordado por um ancião. Este sinaliza para o moço que a subida, simbolizando a juventude, é suave, mas a descida, como signo da velhice, é “peso, n’alma, dos sarçais profanos”, “sem paixão”. Ao que o sujeito lírico, em perspectiva negativa, enxergando-se sob o emblema da velhice, se solidariza com o velho: “Na descida/ como ele via, eu vejo os desenganos”.

Outro aspecto a ser destacado no poema “Este que vê aqui, pelas estradas” são os elementos verbais com os quais o poeta monta a sua teia de desencanto. Sem marcas biográficas, geográficas ou históricas, o poema, no entanto, é permeado por termos que nos remetem ao universo natural. As evocações pertinentes a esse universo coincidem com os momentos de felicidade passada. São esses os elementos: monte, mangueiras, fonte, pombas, juncos n’água. Estabelecendo uma linha de sentido entre esse poema e outros

de *Poeira do Céu e outros poemas*, como “Frutilândia”, “A chuva”, “A várzea”, “O rio” e “A serra”, temos a presença recorrente de elementos da natureza sendo reiterados e evocados pelo poeta. Há diferenças que podem sinalizar alguma conclusão. Em “Frutilândia”, o sujeito lírico encontra-se melancólico por evocar o passado e ver o quanto perdeu ou deixou de conquistar. A despeito disso, é evidente a sua busca por unificação com o espaço, ao mesmo tempo que, ao evocar o passado, procura se reconciliar com ele. Nos outros poemas citados, o poeta descreve esses espaços sem o tom da melancolia; antes, eles despertam no sujeito lírico a capacidade de transformar a paisagem do mundo real em imagem poética, revelando um universo em perfeita harmonia e em estado primitivo, sem a presença de humanos. A natureza impera por sua força própria, cujos quadros o poeta transfigura em lirismo. A presença desses mesmos elementos da natureza é reiterada como signo de coesão.

Nesse sentido, podemos concluir, com relação ao poema em análise, que dois elementos importantes entram no diálogo, fazendo contraponto com a melancolia: a infância e a natureza, ambos como passado perdido. Esses elementos funcionam como símbolos na geografia afetiva do poeta, cuja função parece ser a de unificar, devolvendo ao sujeito alguma sensação de conforto e unidade diante da fragmentação em que se encontra. Para corroborar, os outros poemas citados reforçam a ideia de como essa relação com a natureza pode ser constitutiva do sujeito lírico e talvez a responsável por uma de suas referências identitárias. A sua evocação pode ser tomada como resistência ao presente representado, que

é de desenganos. Tal relação pode ter sido determinante na vida do poeta e pode explicar em parte os conteúdos de sua lírica, significando um elo unificador de sua poesia.

Todavia, a tendência ao desengano se aguçava em outros poemas, a ponto de não restar lastros de uma lembrança alentadora, levando o sujeito lírico por uma via de autoenvilecimento própria do melancólico.

VISÃO TRÁGICA DE SI

Complementando a perspectiva que vimos desenvolvendo, há outros poemas cuja autoimagem que o sujeito lírico faz de si segue o tom apontado acima, com algumas variações. Em “Dia de angústias”, o sujeito poético traduz o dia em que nasceu como um dia de angústias, como o próprio título sugere. “No dia em que eu nasci como um vulcão se abria”. A partir dessa imagem avassaladora, devoradora de tudo, outras se seguem, como: garganta do mal, lágrimas cobertas, corpo do pesar, sol sem brilho, a lua amarga e incerta, negro rumor, sombras multicores, dentre tantos outros termos que se situam na mesma esfera semântica. Logo, a origem do sentimento melancólico parece perfazer-se como uma condenação que o sujeito constrói desde o instante em que nasce:

DIA DE ANGÚSTIAS

No dia em que eu nasci como um vulcão se
abria

A garganta do mal, em lágrimas coberta...

A estrada da ventura era sem flor, deserta,

O corpo do pesar por tudo se estendia.

O sol não quis brilhar... e a lua, que tremia,
Errando pelo céu, amargamente incerta,
Procurava subir, subir em linha certa,
Para mais se afastar do mundo, que gemia.

Houve negro rumor pelos ramos floridos...
A dor tinha de riso o quanto tem de males
A sombra da saudade em sombras multicores...

Foi preciso florir a terra dos gemidos...
Floriu o desprazer brilhando em todos vales
E a terra cresceu mais para conter mais dores...

Assu, 2 de junho de 1909.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 71).

Como em muitos poemas de João Lins, nesse também se realça a forma invertida da linguagem. Tal forma configura os extremos, que é uma das vias de exteriorização do sentimento melancólico. Segundo Ginzburg (1997, p. 51-52), na teoria da melancolia, a ideia de extremos resulta de vários vetores que surgiram em torno do conceito, desde a antiguidade. O extremo elevado que o planeta Saturno representa; a relação dos extremos quente e frio provocada pela bile negra (ARISTÓTELES, 1998, p. 97); e ainda as atitudes de Cronos (criar e matar) configuram essa noção. Nessa mesma medida, o uso do referido recurso revela uma linguagem lírica que aguça a intensidade do drama interior vivido pelo sujeito.

A terceira estrofe é construída com base na figura oxímoro, senão vejamos:

Houve *negro rumor pelos ramos floridos...*
A *dor tinha de riso o quanto tem de males*
A sombra da saudade em *sombras multicores...*

Ainda na última estrofe, a expressão “desprazer brilhando” complementa o quadro intensificado do “Dia de angústias”. Pelas imagens paradoxais, podemos perceber o tom dissonante com que o sujeito lírico se pauta, deixando entrever as ambiguidades. Dois elementos arrefecem o tom de dureza: o tempo passado e a escolha dos elementos para representar o dia de angústias. Por se tratar de um passado, a expressividade lírica parece arrefecer o tom de dureza, tendo em vista a distância a que o leitor se mantém por causa do pretérito. Por tratar da imagem como o universo reagiu ao dia do seu nascimento, o sujeito lírico explana sobre o mundo exterior e não exclusivamente sobre si mesmo. Ao associar o dia do seu nascimento a um “Dia de angústias” nota-se, desde já, uma espécie de vaticínio, condenando-se a uma vida de negatividade.

Outro aspecto interessante que nos chama a atenção é que a maioria das imagens do poema é composta a partir dos elementos naturais: vulcão, flor, sol, lua, céu, ramos floridos, terra, vales. A despeito da atmosfera terrível com que se reveste o universo, as imagens dissonantes exteriorizam as contradições do sujeito lírico, que deixa entrever, por meio dos paradoxos, as ambiguidades próprias do sujeito fraturado. Essas imagens da natureza parecem representar

um dos lados da dualidade, caracterizando a instabilidade do sentimento melancólico.

Ressoando em um tom mais denso na perspectiva melancólica, o soneto transcrito abaixo intensifica o teor do desencanto. Comparado com o poema “Este que vês aqui, pelas estradas” e com “Dia de angústias”, a autoimagem que o sujeito lírico faz de si neste poema é de completa negação e ausência de qualquer sentido benevolente:

SOU DERRAMADO FRUTO DA MISÉRIA

Pela vida sangrando maldizente.
Sou talvez satanás que sofre e sente
Pelos antros sem lume da matéria.

Dentro do peito o frio da Sibéria
E o fogo do infinito mais ardente,
É como a negra, tétrica semente
Cavada às ruínas da mansão funérea.

Nunca verei a porta imaculada
Da alegria maior, da mais sonhada
Aurora positiva da ventura.

Sou um ente esquisito, desgraçado.
Sou como um deus que se tivesse odiado
De mãos abertas para a sepultura.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 92).

Nesse soneto, o corpo verbal é todo composto por termos que orquestram uma imagem compactamente revestida de negatividade, de forma mais intensificada quando

comparado aos dois poemas anteriores. Trata-se de uma introspecção pelo *eu*. Observando o poema mais atentamente, é possível separar as imagens pelas quais o sujeito se desqualifica: fruto da miséria; satanás; um ente esquisito; um desgraçado; um deus que se tivesse odiado. Tal desqualificação só pode ser associada ao sentimento extremado com que o melancólico se expressa. As imagens graves com as quais se compara, percorrendo de satanás a um deus odiado, faz do poema um conjunto forte, por meio do qual a caracterização demonizada do eu lírico se compõe como um todo bastante coeso, pois as imagens líricas reforçam a ideia autopunitiva com que o sujeito se plasma. Satanás e deus (mas é um deus que se odeia) são as simbologias mais extremadas que se pode conceber, pois não há no mundo, na nossa concepção ocidental, nada que seja maior que deus, nem que satanás, que é o seu oposto. Logo, o poema impressiona a partir desses dois componentes, pois são díspares, mas “deus”, ao se associar ao ódio, iguala-se ao seu opositor, satanás.

Coerente com essa atmosfera, os espaços de dentro e de fora do sujeito são também corrompidos pela angústia e inconstância:

QUADRO 3 – DUALISMO MELANCÓLICO

DENTRO DO SUJEITO	FORA DO SUJEITO
Frio da Sibéria x Fogo ardente	Antros sem lume
Negra e tétrica semente	Sepultura
Esquisito, desgraçado, um deus odiado	Mansão funérea

Fonte: elaboração da autora (2010).

A relação de dualidade que se expressa por meio de frio e fogo no interior do sujeito lírico compara-se à “tétrica semente” que se acha nas ruínas da mansão funérea. Logo, há um adensamento violento no modo como o sujeito vê a si mesmo, vaticinando que “nunca” verá a “aurora positiva da ventura”. Nesse sentido, com exceção do “frio da Sibéria” e do “fogo do infinito mais ardente”, dissonância que acentua o contraste no interior do sujeito lírico, as demais imagens do poema soam em uníssono, corroborando por formar um quadro fechado, um signo endurecido e enfurecido, cujos termos extremos demonstram os ângulos pontiagudos com que o sujeito lírico se fere.

Se partíssemos para explicar essa página do poeta por meio dos argumentos da melancolia desde os antigos, certamente que encontraríamos elementos suficientes, como a relação quente e frio, a inconstância que se conota por meio dessa oscilação, o tom odioso com que se retrata, dentre outros. No entanto, basta que pensemos no que Freud (1996, p. 250) afirma em “Luto e melancolia”:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima, a ponto de encontrar expressão em autorrecreinação e autoenvilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.

E complementa:

O melancólico exhibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto – uma diminuição extraordinária de

sua autoestima, um empobrecimento do seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna vazio; na melancolia, é o próprio ego. [...] O paciente representa seu ego para nós desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido (FREUD, 1996, p. 251-252).

A composição que o sujeito lírico faz de si encontra eco nas reflexões freudianas. Expõe-se uma autoimagem de total envilecimento, em que já não mais se identifica o elemento da perda, caracterizado como o desencadeador do sentimento de melancolia. Entretanto, é preciso ler o poema em conjunto com os demais, pois, na análise do poema “Este que vês aqui, pelas estradas”, demonstrou-se a importância da perda como elemento capaz de desencadear o sentimento melancólico no sujeito lírico.

Logo, sob essa descrição negativa e autopunitiva, o sujeito lírico se encaminha para a morte, por meio do verso: “De mãos abertas para a sepultura”, já que não há compensações em viver como um desgraçado, como alguém desprovido de graças. Nesse sentido, as expressões “antros sem lume da matéria”, “mansão funérea” e “sepultura” compõem o cenário ao qual o sujeito lírico se destina. A morte é a consciência de nossa finitude. Schaller *apud* Ginzburg (1997, p. 58) vincula melancolia e dualismo propondo que, entre as expectativas do melancólico e sua realidade frágil, existe uma oposição que o frustra. No caso do nosso poeta, tal frustração é levada ao paroxismo, fazendo-o optar, simbolicamente, pela morte.

Já no poema “A minha vida acabou”, composto em versos livres, o poeta altera o tom, mudando-o de autocondenação

para o de autocomiseração e autolamentação. No entanto, é ainda a melancolia em seus acordes mais diretos, sem as figurações imagéticas da linguagem, conforme se vê nos poemas anteriores. Observa-se, neste caso, uma reflexão mais aguçada do sujeito lírico, como a deparar-se com uma identidade em crise, num processo de despersonalização:

A MINHA VIDA ACABOU. ESTOU AQUI
E ESTOU SEM ALMA.

Estou sem aqueles que amei e amado que já
não sou.
Estou aqui e estou sem alma. Estou
Como Deus me deixou, depois de eu próprio
Me ter abandonado...
Senhor, depois de me ter deixado...
E agora, acordado, que é que em verdade
Eu em verdade sou?

Poeira do Céu e outros poemas (p. 207).

Nesse poema, a forma moderna dos versos depõe, em linguagem mais referencial, uma reflexão que difere daquela dos sonetos. Com os tempos verbais no presente, não há uma autocondenação somente, mas a representação de uma identidade marcada pela constatação de um “passado irrecuperável”, que também se pode dizer perda irrecuperável. São irrecuperáveis a sua alma, aqueles a quem amou, o amor que lhe era dedicado; enfim, abandonado por Deus e por ele mesmo, o sujeito lírico acordado, quer dizer, consciente, se questiona por meio de uma percepção tardia:

E agora, acordado, que é que em verdade

Eu em verdade sou?

Esse é um questionamento que permeia outros momentos da lírica do autor e que também acompanha a poesia de outros líricos da modernidade. É o caso dos autores lembrados em “O Cortejo”, para ficarmos somente com o escopo definido explicitamente por ele mesmo. Lembremos alguns poemas, a título de ilustração: “Poeta do Hediondo” e “Natureza íntima”, Augusto dos Anjos; “A morte” e “Só”, de Cruz e Souza; “Tormento do ideal” e “Palácio da ventura”, de Antero de Quental.

LUTA E FRUSTRAÇÃO

QUIS NA LUTA VENCER, NA LUTA
INGLÓRIA

De ter, para vencer, por alma, um'alma.
Não tive, lutador, da glória a palma,
Sangrou-me o sonho a placidez marmórea...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 254).

O quarteto acima é o primeiro de um soneto no qual o sujeito lírico expressa a frustração diante das negativas da vida. A frustração, conforme discutido no texto, parte da dualidade: as altas expectativas criadas pelo melancólico e a sua incompatível realidade. Dessa oposição, o resultado é que as suas expectativas não se consolidam, resultando em

frustração e desengano. A partir desse complexo de difícil aceitação e solução, o sujeito tomba para a melancolia.

O último poema desse conjunto que elegemos para pensar a representação do sujeito lírico segue, em geral, o tom dos demais escolhidos. No entanto, a atmosfera lírica nele se realça. O leitor se embala nessa melancolia, irmanando-se na dor de alguém cujo sonho “quis colher flores” e, malgrado, chegou “ao ponto de não ser feliz”.

O CÉU, QUE ME FALTOU, É-ME
ABANDONO,

O céu, sombra da morte, me faltou...
Final de mim, meu derradeiro sono,
Alguém esse caminho me levou...

Não és tu nunca mais... sei eu que vou...
Raiz de bruma... e folha desse outono...
Houve um cativo em mim que eu mesmo
sou...
Nessa agonia de seu próprio dono...

Pomar de beijos florescendo dores...
Não sou mais vivo nem mais morto... quis
Meu sonho apenas que eu colhesse flores...

E eu quebrei ramos – pensamentos vis –
Para depois de tanto, de esplendores,
Chegar ao ponto de não ser feliz...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 249).

O tom lírico nesse poema destoa, em parte, dos outros, como se estivesse posicionado um grau acima ou abaixo na

densidade lírica. Isso pode ser demonstrado por meio da seleção dos termos e do posicionamento do sujeito lírico em relação às suas escolhas existenciais. O poema trata de relatar “a luta inglória”, a que, por fim, o *eu* parece se render, com a consciência de não ter tido “da glória a palma”. Ele pode ser lido como uma autocrítica do poeta, quase como uma rendição, um lirismo triste que “se dilui no que sente” (STAIGER, 1972, p. 63). A contradição, todavia, é a tônica que provoca a tensão lírica. A primeira estrofe organiza-se sob o tom da negatividade e da dissonância: ausência do céu; abandono; sombra da morte; final de mim; derradeiro sono; sem caminho. A dissonância revela-se na relação de oposição que se estabelece entre o termo “céu”, geralmente concebido como elemento protetor e carregado de beleza, que no poema encontra seus contrários nos termos “abandono” e “sombra da morte”. Por outro lado, somem-se a esses elementos da primeira estrofe os da segunda, como “Raiz de bruma” e “folha desse outono” que instauram a atmosfera melancólica.

No final da primeira estrofe, entra em cena um “alguém” que, se não estamos forçando a relação, no verso seguinte parece ser retomado com um “tu”. Esse “alguém”, pronome indefinido, e esse “tu” sem referente explícito provocam uma indefinição e instabilidade de sentido, pela própria ausência de referentes. As reticências intercalando as orações do primeiro verso e as frases nominais do segundo acentuam o clima de indefinição. Entretanto, vista sob outro ângulo, tal indefinição acaba por ser muito significativa, especialmente se tomada em contraposição ao terceiro verso: “Houve um cativo em mim que eu mesmo sou...”. O sujeito

lítico fica interposto entre responsabilizar alguém pelo seu final melancólico e assumir a responsabilidade sobre seu destino infeliz. A assunção fica em suspenso por uns instantes no poema, decidindo-se o sujeito lírico por ver-se, enfim, como o cativo que martirizou a si próprio.

O eixo do poema constrói-se por uma perspectiva de um *eu* que se autoavalia, se autocritica. Todavia, o tom lírico deixa entrever que esse *eu* não consegue compreender por qual motivo seu sonho não resultou em “colher flores”, como se predestinou. O termo “cativo” situa-se naquela faixa de sentido que tende para o autoenvilecimento. No entanto, o poema não se reduz a essa perspectiva, como vimos naquele “Sou derramado fruto da miséria”. Aqui, há certa condescendência do sujeito lírico para com a sua própria história. A imagem dissonante reflete esse tom: pomar de beijos *versus* florescer de dores. A estranheza da imagem se dá porque a estrutura sintática inclui as figurações sinestésicas e paradoxais, as quais acentuam o lirismo. O drama existencial se instaura por meio de uma poética dolorosa, que se ameniza em lirismo por causa dos elementos selecionados pelo poeta. Trata-se de explicitar uma “luta inglória”, difícilíssima, cuja metáfora, logo explicada, denuncia: “E eu quebrei ramos – pensamentos vis”. A imagem, aparentemente frágil, já que trata de ramos, é, na verdade, cruel, e traduz uma profunda amargura, pois revela a constatação de uma frustração sem saída. Trata-se da “matéria fina” da vida, em seus meandros mais sutis, cujo percurso interior é por vezes tortuoso. Os últimos versos, por si só, calam fundo naquele que, junto com o sujeito lírico, no lirismo se dilui.

Perda, passado irrecuperável, luta, frustração, infelicidade. Os elementos próprios do sujeito melancólico confluem nesse poema por um viés absolutamente lírico. O poema parece um apanhado essencial de uma vida em desalinho, de tentativas infrutíferas, culminando com um triste epílogo.

A MORTE: “O VELHO TEMA SEMPRE NOVO”

A MORTE É O VELHO TEMA SEMPRE NOVO.

Deus, Natureza e a Lágrima são um.
É a trindade das lágrimas do povo...
O Mal na vida é o grande bem comum.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 340).

O interesse pelo tema da morte é reiterado diversas vezes no conjunto de poemas de João Lins Caldas conhecidos até o presente. “Antecipar, prever ou desejar a própria morte”(GINZBURG, 1997, p.140), refletir sobre a morte como espectro que assombra tudo quanto é vivo, associar-se àqueles que sofrem a angústia da morte, conceber a morte como libertação das dores da vida, lamentar a morte de alguém escrevendo o seu “necrológio” (“Necrológio de um amigo”, p. 336-338), dentre outros, são maneiras que o poeta encontra de circunscrever o tema.

O primeiro verso do quarteto em decassílabos demonstra a familiaridade com que o poeta trata do assunto. Do mesmo modo, o outro pequeno poema, a seguir, encerra

uma espécie de naturalidade com que o poeta se defronta com a ideia da morte. Em ambos, há o contraponto com a vida, demarcando-a como o extremo oposto e expondo, não raro, a fragilidade humana frente ao fim indomesticável. No primeiro poema, o último verso une todos os seres por meio da morte: “o Mal da vida” é, no limite, o que nos iguala, “o grande bem comum”. Já nesse outro poema, abaixo, não tendo recebido o beijo da vida, naturaliza a sua finitude, como quem não se importa, “– Ora, morrer!...” e a concebe como um paradoxo: “Morrer é a vida de que se nasce...”.

À VIDA PEDI, COMO QUEM PEDE UM
BEIJO NA FACE,

Que ela, a vida, não me negasse...

Passou a vida, não me quis ver...

– Ora, morrer!...

Morrer é a vida de que se nasce...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 296).

A morte é um elemento que reúne em torno de si várias características que confluem para a condição melancólica: limite, extremo, dualidade (não se concebe a morte sem a vida, pois uma implica a perda da outra), perda, luto, consciência da finitude. Na poesia de João Lins Caldas, ela é vista ora como “monstro sorvedoiro” (“A morte”), ora como “o grande bem comum” que nos assola, conforme a quadra acima, ora como promessa da “paz divina do conforto” (“Ó vida! – nebulosa da matéria”). Neste último, a opção pela morte somente se dá porque a vida tem se traduzido como um “vale de pesar”:

Ó vida! – nebulosa da matéria –

Quando o meu sangue se gelar nas veias
E morto e solitário e sem cadeias,
Eu não sentir esta paixão tão séria;

Trapo de agonia e de miséria,
Meu coração deserto, nas areias,
Sem mais sentir as fantasias cheias,
Será feliz na região funérea.

Feliz, porque a desgraça eu vejo em tudo
E só na morte – o promontório mudo –
Existe a paz divina do conforto.

Viver é ter o amor longe dos males.
E ante o que vive do pesar nos vales
Vale melhor um coração que é morto.

Natal, 18/04/1909.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 126).

É preciso observar que o primeiro verso desse poema é uma exclamação: “Ó vida! –nebulosa da matéria”, e o que vem em seguida é um lamentar, no 4º verso, que se expressa como uma ausência da vida: “Eu não sentir esta paixão tão séria”. A paixão pela vida rivaliza, por um lado, com a miséria dessa mesma vida, e cansado de viver, deseja a morte, mas não sem lamentação:

E ante o que vive do pesar nos vales
Vale melhor um coração que é morto.

Logo, trata-se de uma tensão permanente expressa na ambivalência do desejo de vida e de morte.

Esse é também um tema presente na poesia dos poetas elencados em “O cortejo”, conforme se demonstrou no início deste item. Dentre os poetas citados, é da poesia de Augusto dos Anjos que a “negatividade poética” de João Lins mais se aproxima. Fernando Gil, analisando a poesia do poeta paraibano, refere-se à noção de “formação supressiva do sujeito” defendida por José Antônio Pasta Júnior. Afirma Gil (2006, p. 82): “A noção de sujeito que se constitui na morte tem consequências para a reflexão na lírica brasileira em geral e para a poesia de Augusto dos Anjos em particular que merecem aprofundamento”. A poesia de João Lins Caldas em vários momentos dialoga com a do poeta paraibano: a “negatividade poética” expressa nos temas como a morte, o sujeito vencido, a sombra, a solidão, as perdas, enfim, são aspectos da melancolia e assemelham-se ao percurso empreendido pelo poeta potiguar, o que nos permite fazer algumas aproximações. Há uma identificação inclusive nos títulos dos poemas, a exemplo destes (Augusto dos Anjos/João Lins Caldas, respectivamente): “Monólogo de uma sombra”/“O sombra”; “Vozes de um túmulo”/“Marcha fúnebre”; “A um carneiro morto”/“Um touro”; “Martírio do artista”/“Artesão”; “Vozes da morte”/“Aquela árvore despida”; cujas temáticas abordadas são as mesmas.

Os poemas “A um carneiro morto” e “Vozes da morte”, de Augusto dos Anjos, e “Um touro” e “Aquela árvore despida”, de João Lins Caldas, correspondem ao modo de trazer o tema para a cena poética por intermédio de uma reflexão em torno da morte dos outros seres. Esses poemas podem ser associados entre si e computados no universo de uma

poesia-resistência que se caracteriza por inverter os polos, conferindo humanidade aos seres que não possuem consciência – os bichos e as plantas. Nesse sentido, o lirismo se expressa por meio de uma “consciência que se volta respeitosa e atenta para o que ainda não é consciência – a pedra, a planta, o bicho, a infância” (BOSI, 2000, p. 179). Não pretendemos aqui fazer uma análise detida dos poemas, mas trazê-los como forma de ilustrar o tema e enriquecer a discussão em torno do poeta em questão. Vejamos os dois primeiros:

UM TOURO

Vais morrer, vais morrer... o cepo do
marchante
Breve te pesará sobre a cabeça rude...
E tu, pobre animal, sem crime e sem virtude,
Nunca mais hás de ver o teu curral distante.

Jamais hás de provar, num mourejar
constante,
Entre vacas e bois, a revelar saúde
Das águas de cristal do mais sereno açude
Ou do verde capim do campo mais fartante.

A tua pobre carne há de servir de pasto...
E quando fores nada, quando fores gasto,
Te resta esse consolo, o consolo dos mortos:

Morreste por servir, alimentando vidas,
Muito franco pesar, muitas dores compridas,
Muitos cegos que vão pelos caminhos tortos...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 355).

A UM CARNEIRO MORTO

Misericordiosíssimo carneiro
Esquartejado, a maldição de Pio
Décimo caia em teu algoz sombrio
E em todo aquele que for seu herdeiro!

Maldito seja o mercador vadio
Que te vender as carnes por dinheiro,
Pois, tua lâ aquece o mundo inteiro
E guarda as carnes dos que estão com frio!

Quando a faca rangeu no teu pescoço,
Ao monstro que espremeu teu sangue grosso
Teus olhos – fontes de perdão – perdoaram!

Oh! tu que no Perdão eu simbolizo,
Se fosses Deus, no Dia de Juízo,
Talvez perdoasses os que te mataram!

(ANJOS, 2001, p. 45).

Nos poemas “Um touro” e “A um carneiro morto”, os animais são humanizados, passando a ter características como a consolação, no primeiro, e a capacidade de perdão, no segundo. Em ambos, o sujeito lírico se irmana com os bichos, observando-os com compaixão e voltando-se contra o seu opressor, sendo que em Augusto dos Anjos essa perspectiva revela-se de forma mais veemente, expressando a sua ira por meio de termos como “maldição”, “algoz sombrio”, “maldito o mercador vadio” e “monstro”. Já no poema “Um touro”, a voz do sujeito lírico ressoa de forma mais amena para com o opressor do bicho. Há uma empatia com o touro que

consiste no reconhecimento do seu valor: “Morreste por servir, alimentando vidas”, que coincide com a visão de Augusto dos Anjos, sobre o carneiro, na 2ª estrofe:

Pois, tua lã aquece o mundo inteiro
E guarda as carnes dos que estão com frio!

No poema de Augusto dos Anjos, a relação entre homem e bicho é posta de tal modo que evidencia a postura crítica do sujeito poético. Trata-se não somente de lamentar a sorte cruel do animal e ser empático a ele, mas também de compreender o que, em última instância, determina seu fim trágico: a transformação do animal em mercadoria. No poema “Um touro”, embora esteja presente a ideia de que o bicho vai morrer para alimentar os homens, o que significa que foi transformado em mercadoria, a consciência do sujeito lírico não chega a pôr os elementos em tensão, de modo a evidenciá-la por meio da linguagem e não apenas de forma implícita. Já no poema de Augusto, essa tensão fica evidenciada não só porque o poeta põe em campos opostos vítima e algoz, mas sobretudo porque os termos escolhidos, conforme sinalizamos no parágrafo anterior, realçam a maldição estendida até os herdeiros do algoz do carneiro, intensificando o ódio do sujeito lírico, o que torna a tensão mais expressiva. Ao mesmo tempo, há a contraposição dos versos que ressaltam a função mais nobre do animal, que é a de aquecer o homem com a sua lã, enquanto que este, ao matá-lo, dissipa esse valor, revelando a sua ingratidão condenável.

“Um touro”, por sua vez, evidencia a posição empática do sujeito lírico ao objeto, demonstrando, no entanto, que não há saída para a condição do animal e lamentando o quanto ele perde com a morte, além de que a vida do bicho não passou de objeto de utilidade para o usufruto humano: “a tua pobre carne há de servir de pasto... / Morreste por servir, alimentando vidas” (3ª e 4ª estrofes). A leitura global do poema resulta por reafirmar a posição melancólica do sujeito: a perda da condição de vivente para a de morto, em que mais nada restará.

Observando os dois poemas, ao fazer dos animais e da relação dos homens com eles matéria de poesia, os poetas obrigam-nos a pensar sobre qual é o sentido dessa representação. Em que pese a diferença de cada um, observa-se uma postura de recusa a esse tipo de interação, em que o animal acaba por ser um “artigo destinado à venda”, objeto transformado em mercadoria na mão humana.

Com relação aos poemas “Vozes da morte” e “Aquelela árvore despida”, homem e árvore encontram-se irmanados, há o “um-no-outro” lírico (STAIGER, 1972, p. 79). “Vencidos”, poeta e árvore se encontram na morte:

Aquelela árvore despida,
Verde irmã de minha vida,
Foi minha vida...
Deu-me seus frutos,
Deu-me seus galhos;
Eu, entre brutos,
Tive agasalhos,
Tive seus frutos...

Não para mim que a ingratidão brilhasse,
Não para mim que a ingratidão nascesse...
Eu falaria amor, se ela falasse,
Eu morreria amor, se ela morresse...

Árvore desajeitada,
Desconjuntada,
Irmã ou mãe como eu nasci no mundo...

Quando um dia tocarem a finados,
Sejamos igualados,
Eu mergulhado no teu cerne fundo...
Sejamos como bons dois irmãos enterrados.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 295).

VOZES DA MORTE

Agora, sim! Vamos morrer, reunidos,
Tamarindo de minha desventura,
Tu, com o envelhecimento da nervura,
Eu, com o envelhecimento dos tecidos!

Ah! Esta noite é a noite dos Vencidos!
E a podridão, meu velho! E essa futura
Ultrafatalidade de ossatura,
A que nos acharemos reduzidos!

Não morrerão, porém, tuas sementes!
E assim, para o Futuro, em diferentes
Florestas, vales, selvas, glebas, trilhos,

Na multiplicidade dos teus ramos,

Pelo muito que em vida nos amamos,
Depois da morte, inda teremos filhos!

(ANJOS, 2001, p. 46).

No poema de Augusto dos Anjos, há um campo verbal bem definido em que sujeito lírico e tamarindo se circunscvem, sem a presença de outros seres, perfazendo uma inter-relação entre os dois, em que “envelhecimento da nervura” – a árvore – e “envelhecimento dos tecidos” – o eu – terminam reduzidos à podridão. A conformação do poema nesses dois elementos confere unidade ao texto poético. Assim como em “Vozes da morte”, no poema de João Lins, para a árvore e o eu lírico, o destino também é a morte. No entanto, a unidade formal do poema parece ser quebrada, pois entre o eu lírico e a árvore há “os brutos” – “Eu, entre brutos, tive agasalhos” (1ª estrofe). Essa quebra de unidade pode ser vista como parte do estilo do autor, e se assim o for, indica uma autoconsciência de seu processo criativo; por outro lado, pode sinalizar uma fragmentação interior do sujeito lírico que não escapa à forma. Ainda, a inserção desse elemento (os outros, os brutos) reforça a postura melancólica do sujeito lírico, que pode ser compreendida por dois ângulos. De um lado, significa uma resistência em situar-se em um mundo onde não é compreendido, pois a ignorância e a força bruta fazem com que ele se irmane com a árvore, e não com os seres iguais a ele, os homens. Por outro, pode também revelar um ressentimento, que lembra outros poemas já analisados. Voltando à preferência pela árvore, no caso do poema de João Lins, trata-se de uma “árvore desajeitada,

desconjuntada”, o que intensifica a condição de autoenvilecimento do sujeito melancólico, discutida no poema “Sou derramado fruto da miséria”. Observando os dois poemas, se em João Lins a árvore desconjuntada é metáfora do sujeito lírico, em Augusto dos Anjos, o tamarindo, contiguamente, acompanha a desventura do sujeito.

A perspectiva apontada pelos poetas diverge de um para o outro. O poema de Augusto dos Anjos reitera uma postura resistente, que se realiza no mais fundo da vida da árvore – as sementes. Logo, há uma abertura para a emancipação, reforçada pelo amor nutrido enquanto vivos e que perdurará depois da morte, pelas muitas vidas que brotarão das sementes. As duas últimas estrofes do poema revelam esses aspectos. A poesia refaz essa “zona sagrada”, que é a relação afetiva entre ser consciente e ser inconsciente, e foi profanada pelo sistema, pois o homem mata a árvore e mata o bicho. A poesia “resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2000, p. 169). Nesse sentido, a poesia “contradiz o ser dos discursos correntes” e por isso se revela como resistência.

Essa resistência ocorre de modo diferente no poema de João Lins Caldas. A poesia se configura como resistente por evocar o elemento da natureza, e por meio dele a saudade de um passado vivido, conforme lemos nos cinco primeiros versos. Pensando com Bosi (2000, p. 178), trata-se de

Re (*cor*) dar a natureza, socializando-a no mesmo passo em que o homem se naturaliza. A poesia que busca dizer a idade de ouro e o paraíso perdido acaba exercendo um papel humanizador das carências primárias do corpo: a comida, o calor, o sono, o amor.

Por meio desse papel humanizador, a poesia faz vir à tona aquilo que a vida instrumentalizada e automatizada encobre. Na percepção dos formalistas russos, a linguagem poética provoca estranhamento porque o escritor usa a singularização para desautomatizá-la e assim desautomatiza a vida. Nesse sentido, a escolha de seres como bichos e plantas para serem tema da poesia funciona como elemento de resistência e também resulta por funcionar como motivo desestabilizador e incômodo, provocando similar estranhamento. Tal efeito se realiza de modo ainda mais especial quando se observa que não se trata de uma relação distanciada, antes, opta por considerá-los como elos estruturantes dos sujeitos.

Em suma, os poemas acabam por reunir os dois conceitos básicos discutidos neste livro. Por um lado, eleger a morte como tema é uma das faces da postura melancólica, por outro, circunscrever essa temática a elementos fora do homem (os animais e as árvores), mas fundamentais para a relação homem-natureza, é um dos modos pelo qual a poesia se realiza como resistência. Sem percorrer passo a passo os versos do poema, foi possível demonstrar como essa realização se opera de modo diferente em João Lins Caldas e em Augusto dos Anjos, apontando uma perspectiva crítica mais aguçada deste último. Ao relacionar a poesia dos dois autores, não se quer, contudo, estabelecer uma equivalência entre eles, mas demonstrar, por meio das aproximações, em que as suas perspectivas se aproximam e em que se distanciam, expondo o que há de específico no poeta potiguar, já que o nosso objetivo é esclarecer a sua peculiaridade.

Isso posto, a leitura revela que não basta a parecença dos temas e dos títulos. É importante verificar até onde os autores dialogam, aparando as arestas das generalidades. Feito isso, é importante realçar que a reiteração dos temas em autores diferentes, em que pese a diferença no nível de consciência de cada um, é fato relevante que não pode deixar de ser levado em conta no campo literário. Tal reiteração parece confluir para aquilo que Fernando Gil (2006, p. 82) observa acerca das consequências da reiteração dessa “negatividade poética” para a compreensão da lírica de determinados autores. Ginzburg identifica a questão e aponta que a recorrência da melancolia na nossa literatura é talvez resultado de os escritores terem pressentido elementos como perda e instabilidade, por exemplo, inscritos “na matéria histórica em vários momentos de nossa formação social” (2007, p. 269).

Para concluir, e buscando reforçar esse ponto, encontramos eco dessa questão no interessante estudo de Villaça (2006, p. 80), *Passos de Drummond*, em que analisa o poema “Um boi vê os homens”, sobre o qual ele assevera:

Na perspectiva do boi sereno e contemplativo, os homens são seres estranhos e agitados, tristes e cruéis, perdulários e carentes, que já “não escutam/ nem o canto do ar nem os segredos do feno”, perdidos de todo da natureza. Dotados de um “translúcido vazio interior”, os homens “correm e correm de um lado para outro, sempre esquecidos/ de alguma coisa”.

Esses homens “estranhos e agitados, tristes e cruéis, perdulários e carentes, que já ‘não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno’, perdidos de todo da natureza”

a que Villaça se refere ao ler a poesia de Drummond nos remetem aos mesmos “brutos” do poema de João Lins Caldas e ao mesmo “monstro que espremeu o sangue grosso” do “Misericordiosíssimo carneiro” de Augusto dos Anjos. Há, portanto, diálogos implícitos que captam uma realidade comum, reforçando a matéria histórica que a poesia plasma.

Capítulo 4

MATÉRIA BRASILEIRA, MODERNIDADE E BIOGRAFIA

*Estes sonetos parnasianos
passaram por mim e como que se emboscaram.
Há um velho ressentimento
vendo a gente passar e não querer ver para trás.*

24/10/1924

Poeira do Céu e outros poemas (p. 298).

No capítulo anterior, partimos de sonetos de João Lins Caldas para demonstrar as repercussões parnasiano-simbolistas em sua poesia. Dando um passo adiante no entendimento de sua constituição lírica, é importante mostrar, por intermédio dos curtos versos que aqui figuram como epígrafe, como o poeta tinha consciência da mudança na estética literária da época. Ele demonstra a sua ligação com o parnasianismo, da qual

pretende se afastar, pois não quer mais conservar o passado, olhando para trás. Personificando os versos parnasianos, o poeta concede-lhes vontade, demonstrando que eles se escondem, com ressentimento, mas, no entanto, queriam ser conservados. Nesse movimento entre o velho procedimento ressentido e o novo não explicitado no poema, o poeta opta pelo novo, já que o poeminha é escrito em versos livres. Além disso, a data em que foi escrito reitera essa conclusão. Nesse sentido, os poemas selecionados para leitura neste capítulo são aqueles em que o poeta incorpora os procedimentos da estética modernista, salvo quando se pretender realçar o tema da melancolia, reiterado por ele desde os seus primeiros escritos.

Assim sendo, se no capítulo anterior identificamos e analisamos a representação do sujeito lírico sob o signo da melancolia e o poeta integrante da tradição, a perspectiva adotada aqui procura demonstrar outra face dessa poesia, ainda que esta, em boa dose, se relacione com aquela, pois não abandona nem a tradição nem a melancolia. Entretanto, há que se realçar a mudança no emprego desses mesmos elementos, variando pela inserção de novos, como aqueles que nos falam mais de perto da realidade concreta, como a modernidade e as suas contradições; o sentimento resistente do sujeito lírico frente às transformações; a relação com a natureza buscando unificação; e a memória biográfica.

A RELAÇÃO CIDADE-CAMPO E A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE

Alfredo Bosi (2003), em seu ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira”, escreve acerca da posição dos modernistas da chamada fase heroica e dos que vieram logo após. Os primeiros viram o país, por um lado, como elemento de tematização das conquistas da técnica moderna, a partir da visão futurista que a cidade de São Paulo inspirava ou, por outro, pela entoação dos ritos de um Brasil selvagem, que os antropófagos e nacionalistas buscavam nos mitos indígenas. O crítico afirma que, para além daqueles protagonistas audaciosos, existia o “resto”. O crítico fala da fase imediatamente posterior, que, como se sabe, foi a conhecida fase construtiva, em que se destaca o romance de 1930, com todos os expoentes da rica prosa vinda das diversas regiões do país, com destaque para a profusão de obras de peso de autores nordestinos, tematizando o homem dos confins, das regiões áridas e inóspitas do país. Aí se mostrava outro Brasil, em que a técnica e as vantagens da máquina ainda estavam por se apresentar. Para Bosi (2003, p. 222-223), aos autores dessa segunda fase, também se podem chamar modernos, sem, no entanto, o serem naquele sentido estreito. “Para eles, o caminho era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente, isto é, [...] aquele denso intervalo físico e social que se estende entre os extremos do mundo indígena e do mundo industrial”.

O pensamento de Bosi nos auxilia a refletir de forma mais eficaz sobre o autor que ora pesquisamos. Seguindo essa

reflexão, a pergunta a se fazer é: o que significa pensar a partir de um autor desconhecido e situado na periferia econômica e cultural do país? Parece-nos muito apropriado pensar esse poeta desconhecido como parte desse “resto”. Esse corpo social, ou seja, a “cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente” fazendo-se nos mais diversos pontos do país, mesmo que não aparecendo, mesmo que não sendo inserida no semanário de ponta do centro de cultura mais atualizado do Brasil. Não se trata de assumir posição subalterna, mas apenas de reconhecer condições próprias de uma presença no mundo, neste caso, estar em um país cujas diferenças desse “resto” são por vezes ainda maiores do que a ficção, refinadamente, demonstrou. Inserir a reflexão sobre a poética de um autor que está fora do contexto mais emergente de produção cultural e literária é um desafio que se coloca para um estudioso que busca relacionar as pontas mais distantes desse universo. Essa, nos parece, também era a preocupação de Alfredo Bosi, pois ele conclui o seu ensaio convidando-nos à seguinte reflexão:

Mas a vida cotidiana dos vários grupos que, no seu embate, constituem a sociedade brasileira de hoje, continua encontrando modos de escrever atentos à perplexidade e à opressão que a todos envolve. Saber descobrir o sentido ora especular, ora resistente dessa literatura moderna sem modernismo é uma das tarefas prioritárias da crítica brasileira (BOSI, 2003, p. 226).

Assim, para o que nos interessa de perto, perseguindo essa visão ora especular ora resistente, conforme a perspectiva

apontada por Bosi, destacamos os seguintes poemas para a reflexão deste item: “A ponte” e “Tu não foste a cidade...”.

A PONTE ENTRE O ARCAICO E O MODERNO

A PONTE

A ponte vai transpor o rio para o trem de ferro
passar carreando

[as mercadorias,
Passarão os carros de bois
Os automóveis lotados.
Os mendigos que vão, dois a dois, os grandes
chapéus de abas
longas
esburacados

Mata a uma, mata a outra margem do rio
Adivinho os veados, as jacutingas enguruja-
das, pesadas de gordas.
E a irara, o símio, o coelho, a raposa matreira
sob as moitas
injariabadas.

O chão está toldado de verde.
A prata das águas carrega nas balsas
líquens e algas, de par com peixes de escamas
frias.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 187).

Para Antonio Candido (2006a, p. 39), “O eixo do trabalho interpretativo é descobrir a coerência das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo”. Nesse sentido, tomando o poema “A ponte”, parece coerente aproximá-lo do caminho dos modernistas, especialmente no que se refere à forma, tendo em vista a sua composição em versos livres. Já no que concerne aos temas, o poema, se bem observado, indica certo tom melancólico, mas bem diferente de outros poemas do poeta potiguar cujas temáticas da dor e da desilusão são imediatamente denunciadas na superfície expressiva do texto.

Por outro lado, considerando o poema como uma expressão condensada da realidade, e que por isso mesmo pode exprimir uma realidade inteira, ousamos por vê-lo em miniatura, ainda na perspectiva em que aponta Bosi. Em outras palavras, fazendo as devidas modalizações, também o poema de João Lins Caldas contém elementos de um país semisselvagem e de um país em processo de modernização. Natureza intacta e elemento modernizador apresentam-se nele. A forma poética é simples, sem maiores refinamentos de estilo, todavia, é o poema, em sua simplicidade formal, que nos revela, hoje, o olhar representativo de um autor sobre um fato histórico e geográfico que foi marco de um momento de desenvolvimento de toda uma região: a construção da

ponte⁷. Quer dizer, não são componentes propriamente do mundo selvagem, no sentido estreito, embora possamos aproximá-los, tampouco do mundo modernizado, no sentido das grandes cidades, mas estão nesse intervalo tão necessário de ser pensado, tanto em termos de estrutura social, como de sistema literário.

O poema é formado por três estrofes. A primeira delas expõe os elementos da realidade objetiva: a ponte, o rio, o trem de ferro, as mercadorias, os carros de bois, os mendigos; na segunda, o eu lírico volta-se para o rio e imagina, adivinha, aquilo que era comum antes de a ponte “transpor o rio”: os veados, as jacutingas engurujadas e gordas, a irara, o símio, o coelho, a raposa, isto é, animais que faziam parte do habitat natural da região; na terceira, ainda ligado aos aspectos do ambiente natural, o poeta descreve a paisagem como se já não existisse ponte, deslocando-se assim do objeto inicial de sua intenção para focar no rio e descrever a cena que se desenrola. Nessa terceira estrofe, ele se distancia da realidade exposta na primeira, focalizando apenas o rio e as suas margens, o chão todo verde, a prata das águas e seu escorrer tranquilo rio abaixo.



7 De acordo com Bezerra (2010), a cidade de Assu, em meados do século XX, desenvolvia-se em larga escala, mas a falta de estradas na região dificultava muito a vida das pessoas, de modo que se levavam dias para ir de Açu a Natal ou a Fortaleza. Em 1947, houve uma grande inundação por causa da enchente do rio Açu-Piranhas, chegando a comunidade de Rosário a desaparecer completamente. A cidade de Açu foi atingida em suas partes baixas, destruindo as plantações, expulsando a população e afetando o rebanho bovino. Em 1948, a construção da ponte Felipe Guerra foi autorizada pelo então presidente Dutra. Associamos o fato histórico à possível inspiração para “A ponte” de João Lins Caldas.

Ao observamos a face expressiva do poema, no seu aspecto sonoro, que normalmente é desenhado pelas rimas, aliterações, assonâncias, dentre outros recursos, no caso de “A ponte”, ele não é tão evidente. Entretanto, podemos assinalar três termos cuja extensão é praticamente a mesma: “esburacadas” e “engurujadas”, que contêm cinco sílabas, e “injariabadas”, com seis. As três palavras pertencem à mesma classe gramatical, qual seja, adjetivo. Notamos aí certo paralelismo, o que imprime um ritmo ao poema. Esse ritmo é lento, transcorre devagar. Parece revelar um estado anterior à ponte, em que os bichos, pesados de gordos, percorriam o espaço tranquilamente, em contraposição à velocidade dos automóveis que virão depois.

Um verso mais rico, fônica e semanticamente, é o primeiro da segunda estrofe, pois a duplicidade dos termos tanto produz um efeito sonoro interessante, como explora os sentidos antevistos pelo eu lírico. Sendo o verso central do poema, ele o divide em dois momentos e cria uma imagem perfeitamente ambígua, cujo sentido altera-se por completo com a mudança da classe gramatical do termo “mata”. Vejamos: “Mata a uma, mata a outra margem do rio”: “mata” funciona como substantivo e verbo. Ou seja, o rio, sem a ponte, conserva em suas margens, de um lado e de outro, a mata (substantivo); por outro lado, a chegada da ponte mata (verbo), no presente, as duas margens do rio, na medida em que ela se constrói entre uma e outra margem. A partir dessa constatação, o eu poético descreve a cena do que presente, sem incluir nessa imaginação as consequências advindas da presença da ponte. Na terceira estrofe, o

poeta abandona a ideia da futura ponte e volta-se para o rio, irmanando-se com a paisagem. Ele é um observador atento e está contemplando. Há um desvio do artificial para o natural, na medida em que o olhar do poeta foca a natureza, entenece-se com ela e esquece a ponte futura.

O eu lírico descreve os elementos que compõem o universo por ele observado. O título do poema dá a evidência do tema em questão, mas, a partir dele, podemos notar o sentimento do sujeito poético acerca das consequências acarretadas pelo processo de modernização simbolizado sobremaneira pela ponte. Na primeira estrofe, é pertinente notar como esses elementos se distribuem: “A ponte vai transpor o rio para o trem de ferro passar carregando as mercadorias”. Vista assim, a natureza se colocava como inconveniente para o desenvolvimento da região, para tanto, a ponte surge para resolver o impasse que atravancava esse desenvolvimento. As mercadorias agora poderiam mais rapidamente chegar aos seus destinos, o comércio enfim poderia se expandir, os automóveis passariam a se locomover carregados de gente e de objetos. Temos, de um lado, os elementos: a ponte, o trem de ferro, as mercadorias, os automóveis lotados, como exemplos do moderno; por outro, passam também, e ainda, os carros de bois e os mendigos, denunciando o perfil arcaico convivendo com o avanço da modernização – todos passam pelo mesmo espaço.

Aqui há que se refletir mais atentamente sobre essas figuras: o olhar do poeta capta o processo social em suas contradições e então podemos ver sua sensibilidade para inserir no poema os mendigos e os carros de bois. Um ponto de vista

que quisesse acentuar o desenvolvimento, exaltar o feito de um elemento tão importante ao progresso de uma região, como era a construção de uma ponte naquele momento, poderia não ter incluído na cena os mendigos, metonimicamente, tão bem descritos, pois tal cena não combina com o avanço. Assim, “os mendigos que vão, dois a dois, os grandes chapéus de longas abas esburacadas” estão no plural e até os chapéus precisariam ser substituídos, visto que, com os buracos, não cumpririam seu papel de proteger do sol. É preciso ressaltar a imagem poética que se constrói tendo em vista a economia metonímica com que os mendigos são descritos: por meio dos chapéus de abas esburacadas. A supressão de uma conjunção (com os chapéus...) dá consistência à imagem poética e valoriza a capacidade de síntese do autor. A ausência de qualificações e de pormenores descritivos não diminui a força imagética da construção poética, demonstrando, pois, outra perspectiva modernista adotada pelo poeta.

Roberto Schwarz, em seu artigo “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, analisa o poema “Pobre alimária”, de Oswald de Andrade. A conclusão do crítico é que o poeta encontrou “uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil”, que pode ser traduzida como “um ufanismo crítico” (SCHWARZ, 1987, p. 11-12). Essa fórmula, fica evidente, não pode ser associada ao poeta que estamos estudando, uma vez que o seu senso de peculiaridade está mais para “deprimido” do que para a “feição otimista e até eufórica” de Oswald detectada por Schwarz. Logo, “Sem desconhecer a diferença política e estética” e outras como a biográfica, a de formação, entre os dois poetas, arriscamos dizer que

a matéria transfigurada pelo poeta potiguar evoca aquela plasmada por Oswald de Andrade em “Pobre alimária”. E ainda guardando-se as devidas proporções tanto em relação à forma composta por Oswald, quanto à análise proposta por Schwarz, é possível remeter semelhanças e sugerir que a matéria brasileira é a mesma, seja na moderna São Paulo do poeta da Antropofagia e das primeiras décadas do século, como na atrasada cidadezinha do interior do Brasil dos anos 1940-50. Analisando o poema de Oswald, o crítico afirma que “A cidade em questão é adiantada, pois tem bondes, e atrasada, pois há uma carroça e um cavalo atravessados nos seus trilhos” (SCHWARZ, 1987, p. 15). Há, portanto, uma luta desempataada pelo motorneiro, que faz o bonde andar.

Na bucólica paisagem descrita em “A ponte”, ao contrário da cena citadina, parece não haver pressa em alcançar o progresso: carros de bois, trem e automóveis e até os mendigos, todos passam sem maiores atropelos pela ponte. Todavia, há que se perceber aquilo que representa o referido progresso e aquilo que destoa do cenário de avanço. Isso é o que nos interessa, e o poeta não suprimiu essa chave do seu mapa. Uma leitura como esta parte da compreensão de que, como afirma Schwarz ao pensar o método de Antonio Candido, “os elementos da realidade externa se tornam forças ordenadoras internas à obra artística, aí revelando dimensões que escapam ou divergem da ideologia e das intenções deliberadas de seu criador” (SCHWARZ, 1999, p. 12). Se for possível estabelecer pontos de contato entre os dois poemas a fim de colocá-los como signos representativos de uma realidade nacional em desenvolvimento, esses pontos

parecem evidenciar-se nessa convivência dos aspectos da modernização e os seus desníveis, denunciando, assim, lá como cá, que o nosso desenvolvimento tem sido desigual. Para tornar essa noção mais clara, valemo-nos de Santos (2008, p. 333), que explica:

Como o espaço não é homogêneo, evoluindo de modo desigual, a difusão dos objetos modernos e a incidência das ações modernas não é a mesma em toda parte. Alguns subespaços, dotados com as modernizações atuais, podem acolher as ações de interesse dos atores hegemônicos.

Logo, a lembrança entre os poemas “A ponte” e “Pobre alimária” nos é evocada por ressaltar o elemento comum, que é a “matéria brasileira”. Esta, adaptando de Schwarz (1999) é, além dos elementos em si, a forma como o arcaico e o moderno se relacionam nas duas situações brasileiras, em Oswald e em Lins Caldas. O fato de serem longínquas no tempo e no espaço, como representações de eventos diferentes, cujos tons também são bem distintos, não torna incoerente a aproximação, pois esta não tem o intuito de assemelhar os modos, mas esclarecer como cada um percebe a matéria social transposta para o poema. Oswald acaba englobando de forma simpática, tudo junto, aquela realidade incongruente. Como um sujeito altamente impregnado das ideias modernizantes, mas ao mesmo tempo com um senso hilário, seu poema não busca romper com o passado, antes, engloba tudo e foge ao saudosismo. Nesse ponto, a posição avançada e desopilada de Oswald ajuda a esclarecer a de João Lins, pelo seu reverso, pois, conforme já assinalamos, assume, em vários poemas,

uma feição deprimida e melancólica. No entanto, o mesmo não ocorre em “A ponte”, cuja postura, não sendo eufórica, tampouco é expressamente melancólica. Segundo Schwarz (1987, p. 22), “a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente”. Já a de João Lins Caldas demonstra a sua perspicácia em perceber as mudanças no espaço, ocasionadas pela chegada do elemento novo, cujo registro faz pensar. Logo, não se trata de uma apatia ao progresso, mas um posicionamento meio desconfiado frente a ele.

O verso “Mata a uma, mata a outra margem do rio” tanto canta a paisagem natural presente às margens do rio como denuncia a sua derrubada para a construção da ponte. Esse verso parece isolado, já que não é desenvolvido pelo poeta, complementando a estrofe não com a continuidade desse olhar crítico, mas desviando-o para adivinhar como poderia estar aquele espaço, por intermédio do “Adivinho os veados...”. Esse verso encerra um pressentir, um saber por meio da imaginação como se encontram os seres da fauna da região. O olhar focado no presente, além de apreciá-lo, quer fazê-lo perdurar. No presente também se encontram os dois verbos da terceira estrofe: “está” e “carreia”. Nessa terceira estrofe, não há retomada da ideia inicial do poema. Ao eu poético, parece não interessar tanto a ponte, mas muito mais o rio. É a natureza que se sobressai:

O chão está toldado de verde.
A prata das águas carreia nas balsas
líquens e algas, de par com peixes de escamas
frias.

Trata-se de refazer uma “zona sagrada que o sistema profana” (BOSI, 2000, p. 169), uma vez que o rio se liga à infância feliz do sujeito lírico – é como o “rio da minha aldeia” – cuja imagem por si só explica a importância dos ritos que ele significou para quem teve uma infância às suas margens. Essa opção pela natureza nos indica que não há deslumbramento do sujeito lírico pelo elemento novo, simbolizado pela ponte. Se pensarmos em termos de disposição das estrofes na página, duas são as estrofes que descrevem mais precisamente o ambiente natural, e uma expõe a ponte em si. Parece ser a contemplação o que busca o eu lírico. Trata-se de procurar deduzir, a partir da forma do poema e da proporção das informações nele dispostas, o que significa, para o sujeito lírico, a chegada desse elemento modernizador na cidade. Pelo que indicam os elementos do texto poético, ao poeta mais interessava um deter-se na apreciação, um demorar-se na experiência de olhar. Nesse sentido, podemos dizer que há uma espécie de recusa ao novo que chega.

No poema “A ponte”, a visão do artista flagra um momento histórico que viria transformar não só a vida das pessoas do lugar, mas a vida natural na qual estamos todos diretamente inseridos. O poeta potiguar, em sua visão especular e resistente, plasmou a realidade que lhe era imediata para a página poética, não com um olhar explicitamente crítico, mas com uma capacidade de captar do real as suas contradições implícitas.

Adentrando o sentido, a presença dos elementos arcaicos e modernos gera uma tensão que fortalece a composição lírica. Essa tensão se dá pela recusa implícita do sujeito lírico.

A chegada da ponte e de certa modernização local, como símbolos de progresso, poderia supor uma vida melhor. Para uns, os mendigos, com efeito, não há ponte para o usufruto das mercadorias ou dos meios de transporte que deveriam lhes proporcionar melhores condições de ir e vir. Eles vão a pé, enquanto as mercadorias seguem carreadas no trem, denunciando que o efeito da modernização não moderniza a vida de todos.

Comparado ao poema “Tão pobrezinha essa criança”, que também tematiza os pobres, em “A ponte” a imagem que insere os mendigos na cena poética resulta de maior elaboração da linguagem, tornando-a, portanto, mais intensa, pois os elementos são inseridos em um conjunto mais rico, o que lhe confere mais autenticidade. A imaginação poética trabalhada sob os versos modernos amplia o enfoque do tema, que, por tornar-se mais humano, torna-se também mais complexo.

No próximo item, vejamos como o poeta se insere na cidade e a torna objeto de sua representação.

ATRAÇÃO E REPULSA

Em *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*, Michael Hamburger (2007) discute, no capítulo “A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos”, como as representações da cidade e da natureza feitas pelos poetas modernos configuram-se não raro em tensões. O autor inicia por Baudelaire, confirmando o dizer corrente de que este foi o poeta que desencadeou a poesia da cidade moderna. O

crítico traça um percurso longo, desde apontar as influências sofridas por Baudelaire a partir de Edgar Allan Poe até os mais expressivos sucessores do poeta francês, como Rimbaud, Mallarmé, Wilde, Stefan George, Yeats dos poemas de Bizâncio e tantos outros. Nesse diálogo, ele vai estabelecendo diferenças e demonstrando a força ambivalente da poesia de Baudelaire, que influenciou inúmeros poetas depois dele. Hamburger assinala que, se assim o foi, ele também deu início a uma reação a ela. Reação marcada pela ambivalência. O autor argumenta que o poeta francês, ao mesmo tempo que proclamava Paris, cantava igualmente seus bêbedos, prostitutas, mendigos, oprimidos e criminosos. O poeta ambíguo fez uma legião de sucessores, que raramente se diferenciaram do modo como ele se utilizou de tal matéria-prima.

O esforço de Hamburger tem a intenção de demonstrar que mesmo diante do encantamento dos poetas pelo fascínio que as cidades exerciam sobre eles, houve uma “incapacidade para marchar ‘fraternalmente’ ao lado de uma ciência utilizada para proporcionar novos meios de exploração econômica” (HAMBURGER, 2007, p. 375). O termo “fraternalmente” origina-se do próprio Baudelaire citado por Hamburger: “Se uma poesia humana e humanista é a que ‘caminha fraternalmente entre a ciência e a filosofia’ [...]” (HAMBURGER, 2007, p. 373). O autor parte dessa afirmação para demonstrar as tensões surgidas na poesia moderna pela incompatibilidade entre a proclamação da técnica e a aceitação do seu utilitarismo. Assim ele explicita: “Baudelaire e seus sucessores podiam aprovar a engenhosidade das

invenções científicas e suas potencialidades utópicas; o que não podiam aceitar eram as funções e os fins utilitários da tecnologia moderna” (HAMBURGER, 2007, p. 375). Nesse sentido, a recusa em caminhar ao lado dessa ciência que proporciona novos modos de exploração econômica pode ser ocasionada pelo fato de, como disse Hofmannsthal, lembra Hamburger, “a imaginação é conservadora”, “embora, a palavra ‘conservadora’ não deva ser entendida em sentido estritamente político” (p. 375). Para Hamburger, a imaginação, mesmo sendo politicamente radical ou revolucionária, ou, no limite, utópica ou apocalíptica, se torna conservadora quando retorna a “normas e arquétipos”. Nesse ponto é interessante ressaltar a base do pensamento do autor para desenvolver a sua tese em torno das tensões na poesia moderna. As normas e os arquétipos são evocados pelos poetas como uma forma de se contraporem ao acachapante poder da técnica, a qual, apesar de cantada como solução para os problemas humanos, provou não ser possível conciliar os mundos aspirados por eles. Logo, para Hamburger (2007, p. 375),

A Cidade Boa é uma dessas normas e arquétipos; mas, uma vez que poucas cidades modernas, ou nenhuma delas, foram consideradas boas o bastante por seus poetas, a natureza é a norma a que a poesia voltou repetidas vezes, com uma persistência não diminuída, e sim intensificada, pela invasão urbana e industrial no campo.

A partir desses pressupostos, o autor faz um percurso literário desde Baudelaire, passando pelos poetas imediatamente sucessores a este, mas seguindo adiante até chegar àquilo que ele nomeia de nova poesia europeia e nova poesia

americana⁸. Ele afirma que seu estudo se iniciou com uma contradição e terminou com um paradoxo e uma ironia. A contradição consiste basicamente na resistência da poesia em conviver com uma ordem urbana e tecnológica, delineada pelo autor desde Baudelaire. Passado tanto tempo depois do poeta francês, ela persiste e, para Hamburger (2007, p. 438), “A relação mútua entre beleza e verdade na poesia continua a ser paradoxal de um modo fascinante, quando não misterioso;”.

Para o estudo ora em questão, importa o princípio apontado por Hamburger como gerador da tensão própria da poesia moderna, conforme se delineou acima, a partir da relação ambivalente entre cidade-campo ou poesia citadina e poesia da natureza, expressa por inúmeros autores conforme bem demonstra o seu minucioso estudo. A perspectiva de Hamburger possui a dimensão longitudinal e por isso nos dá uma visão atualizada do problema que ele levanta, apontando a retomada do arquétipo “natureza” como aquele que está sempre sendo recuperado pelos poetas, e mesmo quando estes tentam se especializar por meio das palavras, como os concretistas, o autor aponta uma série de argumentos, que acabam por convencer que a “verdade” apontada paradoxalmente por Baudelaire ainda continua em vigor.

Por esse viés, é possível associar o poeta João Lins Caldas a essa linhagem da poesia ocidental, por intermédio de alguns de seus poemas. O salto pode parecer grande, mas a biografia do poeta potiguar pode ajudar a reforçar um

8

Cf. Michael Hamburger (2007, p. 424-437).

argumento pertinente. O poeta viveu, entre 1912 e 1933, em uma das maiores e mais agitadas cidades brasileiras, o Rio de Janeiro, período que coincide com o momento mesmo do início de um dos ciclos de modernização. Posteriormente, ele se afasta dela para viver em um lugar remoto, no qual o contato com a natureza será palco de alguns de seus versos mais líricos. Conforme se viu na leitura de “A ponte”, o poeta sinaliza as contradições da modernização, situando-se entre o universo arcaico persistente no ambiente ainda rural e a chegada de elementos modernizantes. No poema lido a seguir, o espaço no qual arrolam as percepções e sensações do poeta é a cidade. A sua representação intercala-se entre atração e repulsa pelas experiências e paisagens urbanas, alternando-se com a lembrança de uma infância em uma terra distante e as oscilações de uma subjetividade que também se representa:

Tu não foste a cidade...
Naquela que sonhei e daquela distância,
Não, não foste tu a que eu vi lá da infância...

É verdade que acercavas em verdade...
Que os teus braços se abriam, pelo mundo...
Mas quando eu quis chegar, vinha-me no
fundo
Muito de amargo pela imensidade...

Ó cidade de risos e de beijos
E de cores lascivas pelas ruas...
Tu tens as mãos benditamente tuas
Acordando-te todos os desejos...

Eu passo solitário, sem palavras...
E lembrança não há na minha boca
Que te desperte – minha linda louca! –
Por lindos beijos que da boca lavras...

Amo-te mais assim, talvez por isto...
Somos bem dois estranhos conhecidos...
... Um bom Pilatos que mal via Cristo,
Um sorriso sem sombra de gemidos...

Somos dois – e que dois tão diferentes! –
A minha velha, a perenal cidade,
Fica-te em muito longe e em muitas frentes.
Conheci-a somente na saudade...

A saudade que vê, mesmo sem olhos...
A terra que se foi, sem já ser vista...
Ah! Não me digas que de léguas dista,
Quanto de urtigas e também de escolhos...

Não me digas por fim, demos por findo.
Fica tu com teus filhos, eu nesses passos...
E se, pungido, te cair nos braços
Não digas nada deste filho lindo...

Teu filho... e não teu filho, nunca, nunca...
Dá-me a esponja de fel, como me hás dado...
Olha, um que passa, e o vesgo olhar parado...
Este também que a minha estrada junca...

Não, nem mesmo me vê, nada me sabe...
É teu filho tão só, esse é teu filho...
Queres-me à frente um lucilar de brilho?...

Mata a ideia no pó, mata, e que acabe...

Mata a fraca emoção consoladora...
Não dispenses de ti, dá-te vontade...
Esse o teu povo pela imensidade...
Não te acerques da leva pecadora...

Ah, mas tão só, eu que me via tudo...
Fica-te para os teus, nesta distância...
Eu vou à terra que já vi da infância
E concentrado no meu cerne mudo...

Às tontas que andarei, não verei terras...
Aquela que esperou, sem meu roteiro,
Deu-me por morto, e pelo mundo inteiro,
Onde agora me for, acharei guerras...

15/01/1924

Poeira do Céu e outros poemas (p. 305).

Tomada a imagem global do poema, não é difícil inseri-lo no contexto discutido por Hamburger, conforme introduzimos acima. A linguagem paradoxal de alguns versos, as inversões e a representação simbiótica, mas contraditória, entre cidade e sujeito lírico, ancoram a dissonância (FRIEDRICH, 1978), reforçando o caráter moderno do poema de João Lins. Como um poema que expõe a relação do sujeito lírico com o espaço urbano, ele pode dialogar com vários outros, de diferentes autores, nacionais ou estrangeiros. Ele nos lembra, por exemplo, Baudelaire, que, por um lado, celebrou “O pintor da vida moderna” (BAUDELAIRE, 1996;

BENJAMIN, 1989), e, por outro, criou uma poesia que se traduziu como aquela que simboliza os antagonismos causados pela inadequação do sujeito lírico às transformações e imposições do mundo moderno. Hamburger (2007) parte do poema “Epilogue”, de Baudelaire, para demonstrar que, mesmo cantando a cidade, o poeta instaura a tensão em sua forma lírica, pois, simultaneamente, decanta-lhe os horrores. Os elementos com que o poeta francês canta a cidade de Paris assemelham-se, em parte, àqueles com os quais o poeta potiguar também celebra a sua atração e repulsa pela cidade onde vivia. Lembra a atmosfera convidativa e encantadora e ao mesmo tempo de desolação com que a cidade é representada pelo poeta francês no seu “Epilogue”. Já no “Projeto para um epílogo” de *As flores do mal*, as contradições tensionam o poema de Baudelaire (1964, p. 213-214), construído sob forte dissonância:

E teus fogos de artifício, erupções de alegria,
Que fazem o céu rir, mudo e tenebroso,
Teu vício venerável exposto sobre a seda,
A tua risível virtude, com olhar infeliz

O verso de João Lins (“Amo-te mais assim, talvez por isto...”) e o do poeta francês (“Eu te amo, oh! minha muito bela, oh! minha encantadora...”) (BAUDELAIRE, 1964, p. 213-214) traduzem a atração dos sujeitos pela cidade e a ideia da cidade feminina e sedutora. Nesse passo de expor os mais contraditórios aspectos da cidade, posicionando-se de forma ambivalente frente a ela, Baudelaire conclui o seu “Projeto para um epílogo”, de *As flores do mal*, com o verso “Tu me deste a tua lama e eu a transformei em ouro”. Já o poeta potiguar,

ao finalizar o seu poema sobre a cidade, segue uma direção completamente adversa, “às tontas”, dando-lhe às costas e buscando o caminho que logo discutiremos. Por enquanto, comecemos por evocar os poetas nacionais.

Ancorando-se na tradição das representações poéticas sobre cidade na literatura brasileira, vale consultar o artigo de João Luís Lafetá (2007), “A representação do sujeito lírico na *Pauliceia Desvairada*”. Reconhecendo as contribuições de outros leitores para a poesia de Mário de Andrade, dentre eles, Ronald de Carvalho e Carlos Alberto de Araújo, Lafetá destaca que “os próprios contemporâneos sentiam a tensão significativa que há no livro, entre a representação do eu e a representação da cidade” (LAFETÁ, 2006, p. 60). Ele recorre igualmente à crítica contemporânea: Roberto Schwarz “referiu-se a ‘polaridades irredutíveis’, que dilacerariam o pensamento estético do autor”, enquanto Luís Costa Lima acredita que “Mário, levado pelo desejo de ‘continuar a exploração do seu eu’, resquício de um subjetivismo romântico, é incapaz de representar a cidade, pois toma-a apenas para logo mergulhá-la ‘no anonimato da subjetividade poética’” (LAFETÁ, 2007, p. 60-61).

Para Lafetá, “a tensa oscilação entre subjetividade e objetividade” ou, noutros termos, entre “impressionismo e expressionismo”, “aponta para as duas grandes linhas que dividiram as vanguardas”. Desse movimento, Lafetá (2007, p. 61) conclui:

No meu entendimento, esse ponto de irresolução – que traz consequências graves para o acabamento formal dos poemas – é de muita

relevância para se discutirem os modos de representação do sujeito lírico na poesia da modernidade.

Essa conclusão geral para o entendimento da poesia da modernidade a que chega Lafetá, ao estudar os primeiros poemas de Mário de Andrade, parece ser muito útil para a compreensão da poesia de João Lins Caldas, quando o autor faz da cidade objeto de representação em sua lírica. O ponto principal que se destaca é exatamente a relação quase simbiótica entre o sujeito lírico e a cidade. Logo, nesse poema sem título, não parece ser a intenção específica do autor representar a cidade, como o fez Mário, nomeando e definindo o objeto representado: *Pauliceia desvairada*. No caso de João Lins, mais parece a representação do sujeito lírico confrontando-se com a cidade. Disso decorrem, necessariamente, configurações citadinas. A interferência constante do eu lírico, sendo também representado, desencadeia a tensão, que nesse caso se expõe por meio de vários conflitos. É o caso da presença, introjetada no sujeito lírico, de um eu que ainda conserva em si um passado remoto de vivência junto à natureza. Hamburger (2007, p. 394), argumentando sobre a permanência dos elementos da natureza na poesia moderna, afirma:

A mente inconsciente ou a imaginação anima aquilo a que se sente relacionada; e ainda que as máquinas e engenhocas nos possam ocupar a mente consciente, seja porque delas fazemos uso, seja porque fuçamos nelas ou somos usados por elas, a poesia moderna prova definitivamente que nosso parentesco com

a natureza orgânica só pode ser reprimido, nunca erradicado.

Não sendo erradicado, mantém-se no sujeito e, no caso da poesia, aflora na linguagem, buscando ser equacionado. A experiência urbana vivida pelo eu poético no poema em questão inicia-se com uma negação: “Tu não foste a cidade...”. Tal negação estabelece, desde já, o tom de resistência em que se dará todo o poema, permeado por conflitos, demonstrando um problema não resolvido internamente pelo sujeito lírico, seguindo o movimento de atração e de repulsão do que seja para ele a experiência urbana. Esse problema parece parte da filiação espacial do poeta. Expliquemo-nos: origem e destino – a condição daquele que migra. “Naquela que sonhei e daquela distância” – esse é o segundo verso do poema, e ele contém as duas pontas da realidade vivencial do sujeito: a origem e o destino. A origem do poeta está distante (trata-se do mundo rural) e foi dessa distância que ele sonhou com aquela cidade que seria o seu destino, onde ele se encontra agora. A infância do poeta, distante tanto no tempo como no espaço, possibilitou o sonho com o espaço desejado: a cidade. No entanto, ela tornou-se só negação, gerando angústia e contradição.

Vejamos a segunda estrofe:

É verdade que acercavas em verdade...
Que os teus braços se abriam, pelo mundo...
Mas quando eu quis chegar, vinha-me no
fundo
Muito de amargo pela imensidade...

A relação metonímica sugerida a partir do cartão postal conhecido mundialmente nos evoca a cidade do Rio de Janeiro, onde o poeta viveu. A representação da cidade aí atinge uma boa formulação imagética: “os teus braços se abriam pelo mundo...”. O leitor pode ir longe, pois se trata de uma parte de um todo – os braços dentro do corpo, que se encontra dentro de outro todo, a cidade, o que impressiona em termos de construção figurativa. Entretanto, a inserção do “eu” resulta em momento de tensão, na medida em que a imagem da cidade acolhedora desfaz-se logo com um “gosto amargo” em meio à grandiosidade dela, aguçando, no eu, a resistência.

Reforçando o argumento, vale trazer mais uma vez Lafetá (2007, p. 62), ao analisar a poesia de Mário: “Talvez seja este o grande problema da linguagem da *Pauliceia desvairada*: equilibrar a notação objetiva dos aspectos da cidade moderna com o tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão”.

Essa é uma chave que, fazendo as devidas mediações, pode-se aplicar a esse poema de João Lins e outros cuja temática é a mesma. Há uma inadequação do sujeito lírico à cidade tal qual ela se constitui, com seus elementos fascinantes e ao mesmo tempo adversos. Essa incongruência entre sentir-se atraído por ela e ao mesmo tempo rejeitado provoca a tensão. A forma de realização dessa tensão, desse choque, pode se efetivar de várias maneiras, como, por exemplo, por intermédio da dissonância. Essa categoria é também sinalizada como elemento estruturante da *Pauliceia*, conforme Lafetá (2007, p. 70):

Na *Pauliceia desvairada*, aliás, as dissonâncias parecem ser de dois tipos: ou desejadas, procuradas (como as antíteses luz x bruma, forno x inverno morno), e que se integram ao tom do poema, ou involuntárias, que escapam ao domínio do sujeito lírico [...], rompendo a unidade de tom, por causa da dureza prosaica que resulta da explicitação de sentido, produzindo um efeito penoso de coisa não resolvida.

A dissonância no poema de João Lins Caldas se realiza por meio dos paradoxos, que tanto se expressam de forma direta (“Somos bem dois estranhos conhecidos... /... Um bom Pilatos que mal via Cristo”), como na ideia geral que o todo do poema instaura, por estabelecer contrastes mais amplos, como entre a imagem da cidade sedutora e fascinante e a solidão dos homens (4^a, 9^a e 12^a estrofes); entre a vida na cidade e o desejo implícito de retorno à terra da infância (1^a e 12^a estrofes); entre a atração pela imagem da cidade “erotizada” e “mãe” e a repulsa por não ser por ela considerado (3^a a 10^a estrofes). Nesse poema, uma das formas que o poeta encontra de adensar a linguagem em sua função poética é o procedimento da singularização. Por meio desse procedimento, alcança-se a desautomatização da linguagem, provocando o estranhamento. Essa conceituação é cara aos formalistas russos e se tornou um dos modos de se fundamentar a leitura da literatura moderna. Chklovski (1978), ao explicar a singularização em seu clássico texto “A arte como procedimento”, procurando delimitar a sua aplicação, afirma: “Pessoalmente, penso que quase sempre que há imagem, há singularização” (p. 50).

Uma das imagens que se destacam nesse poema é a da cidade erotizada (3ª estrofe), feminina, despertando os desejos. Trata-se de um diálogo em que o espaço urbano é personificado em um “tu”, realçando a proximidade, a intimidade entre o ser que com ela se encanta e ao mesmo tempo se amargura. Essa amargura origina-se do sentir-se só, que neste caso também significa solidão: “E passo solitário, sem palavras...” (4ª estrofe). O encanto, por sua vez, reafirma-se na condição feminina que o poeta elege para a cidade:

Que te desperte – minha linda louca! –
Por lindos beijos que da boca lavras...

E por ser assim, ao mesmo tempo desejada e inacessível, ele ainda a ama mais: “Amo-te mais assim, talvez por isto... / somos bem dois estranhos conhecidos...” (5ª estrofe). Estranhos conhecidos e “tão diferentes”, dissonância que adensa a distância entre ambos.

“A minha velha, a perenal cidade” (6ª estrofe) situa-se no universo imaginário da saudade – onde o poeta a idealizou e a conheceu, como forma de resistir ao que de fato vê. “A saudade que vê, mesmo sem olhos... / a terra que se foi, sem já ser vista...” (7ª estrofe): a saudade e a terra, possivelmente aquela da infância, com a qual se irmanava, se integrava. Diante da solidão muda, da saudade da cidade imaginária e distante, do sonho irrealizado, aquele de ser aceito nos braços abertos da cidade, só resta o rompimento: “Não me digas por fim, demos por findo. / Fica tu com teus filhos, eu nesses passos...” (8ª estrofe). A singularização aqui se adensa por meio da transformação da figura feminina desejada em

figura feminina maternal. Vejamos o que essa imagem que passa de mulher desejada à mãe pode ocasionar em termos de dissonância e desagregação formal.

A atração é forte e o eu, que se decide por findar a relação com a cidade-mãe, coloca ainda uma condicional: “E se, pungido te cair nos braços / não digas nada deste filho lindo...” (8ª estrofe). Evidencia-se nesse verso o movimento de atração e repulsa, pois ao sentir que pode fraquejar, solicita que seja compreendido: “não digas nada deste filho lindo...”. Na estrofe seguinte, no entanto, o verso “Teu filho... e não teu filho, nunca, nunca...” indica a reflexão de um eu que nega a filiação, como se reconhecesse: filho? Eu nunca fui teu filho, já que um filho não deveria sentir-se só ao lado da “mãe”. Tal movimento contraditório adensa a resistência em relação à cidade.

A metáfora cidade-mãe/cidade-mulher é talvez o que provoca maior tensão no poema. O eu que busca amparo não encontra senão a solidão. A contradição se instaura à medida que o eu reconhece os desejos que ela desperta e, no entanto, não o abraça. E, apesar disso, ele, contraditoriamente, a ama talvez ainda mais por isso. Temos aí uma ausência de clareza, pois a representação do sujeito lírico quase que encobre a cidade. Como afirma Lafetá (2007, p. 63) em relação a Mário, “De fato, a subjetividade ali está submetida a grande pressão, que estoura tudo – o eu, a cidade, a linguagem –, tudo submetendo à fragmentação”.

Nessa busca de filiação ao espaço em que se encontra, o eu poético almeja um laço fraterno – “Olha, um que passa, e o vesgo olhar parado... / este também que a minha estrada

junca...” (9ª estrofe) –, mas não encontra aí senão o olhar desviado, estrábico, oblíquo, que não o enxerga, e nada sabe sobre ele (10ª estrofe). Ambos são solitários e estranhos que se veem, mas não se comunicam. E, tendo dito: “e não teu filho, nunca, nunca”, ainda assim, na estrofe que segue, afirma: “É teu filho tão só, esse é teu filho...”, colocando-se na posição do filho abandonado (10ª estrofe). Observa-se aí como a singularização provoca um forte estranhamento, uma vez que a alternância da representação da cidade e do sujeito lírico retrata a simbiose entre os dois, provocando um efeito de irregularidade muito forte no poema. Tal irregularidade formal revela a inadequação do sujeito lírico. Mais adiante, no terceiro verso, com um brilho opaco que poderia indicar alguma ideia de encontro, o sujeito lírico dissipa-a: “Mata a ideia no pó, mata e que acabe...”.

Adensando o teor negativo da relação do eu lírico e cidade/mãe desejada, o lamento diante da impossibilidade de realizar-se persiste no discurso poético como o tom final que define a posição do sujeito. Diante da ambivalência, que neste caso reside entre querer e não querer, atração e repulsão, resta a solidão e o desencanto:

Ah, mas tão só, eu que me via tudo...

[...]

E concentrado no meu cerne mudo...

Para Freud (1996, p. 263), em “Luto e melancolia”, a ambivalência “constitui a força motora do conflito”. Há uma oscilação entre as duas valências, o que provoca o sentimento conflituoso, que tanto mais se aguça na medida em que o sujeito não as integra. O conflito revela a partição do sujeito

entre os dois aspectos aos quais se apegava, tendendo para ambos. Em outro poema, intitulado “Todo o pomo de luz, como cidade” (*Manuscritos do autor*), em que representa a cidade do Rio de Janeiro sem tanta interferência da subjetividade, o sujeito lírico demonstra o afeto com que a ela se ligava:

És o corpo sagrado da beleza...
És verde, és acre, caprichosa, és quente...
Há muito, nos teus lábios, de aguardente
E muito ainda de infantil pobreza...

(*Manuscritos do autor*).

Tal relação de afetividade com o espaço contrapõe-se ao forte desencanto com que teve de lidar, provocando a desagregação e o conflito. Ao sentimento de desengano ocasionado pela solidão e pelo que não se realizou, expresso no primeiro verso da penúltima estrofe, segue a decisão: “Fica-te para os teus, nesta distância... / Eu vou à terra que já vi da infância”. Desse modo, retomamos os termos iniciais do poema: distância, que significa o aqui, o espaço urbano ao qual o sujeito lírico não se integra; e infância, que simboliza o lá, o espaço rural – a terra – visto também a distância, mas possivelmente de mais próximo. O lugar remoto da infância atrai de volta o migrante, que se separa daquela com quem sonhou e cuja experiência foi conflituosa, marcada pela percepção do quanto se sentia em solidão, embora cercado de atrações e de desejos. O retorno ao lugar da infância, todavia, não significa, nesse caso, reconciliação. Lendo a última estrofe, percebe-se que o sujeito poético encontra-se

desajustado, desagregado, ou seja, o conflito é aguçado ao paroxismo, levando-o a deparar-se com guerras por onde for. Quer dizer, não há lugar no mundo para o poeta. Essas guerras são, na verdade, internas, como o autor afirma em seu texto manuscrito, já citado: “eu perdi ser, *ser* é o que mais se perde” (grifo do autor). O sentimento de dilaceramento, tão próprio do sujeito moderno, parece ser o que demonstra o longo poema de João Lins.

Sendo assim, temos em questão um problema: a experiência do sujeito lírico no espaço em modernização, representada no poema pela relação entre ele e a cidade, aponta para a dificuldade de convivência nesse espaço, sendo, a um só tempo, paixão atrativa e recusa. O regional, a relação com a natureza, via lembrança do lugar de nascença, aí se expressam como memória escondida, se é que assim podemos dizer. A busca de identificação com o lugar de origem parece uma imposição interna do sujeito – “reprimido, mas nunca erradicado” – demonstrando uma necessidade de vinculação. O mundo instrumentalizado, o espaço racionalizado, demonstra que aquilo que se apresenta “ao alcance das mãos” pode ao mesmo tempo esvair-se, tornando a experiência vital desagregadora ao invés de enriquecedora, empurrando o sujeito para a solidão, mesmo em meio ao universo povoado de pessoas (BERMAN, 1986). O grau aguçado de ambivalência – atração e recusa – em relação à cidade aponta para a dissonância da forma, que nem sempre é resolvida a favor desta. Retomando mais uma vez Lafetá (2007) referindo-se ao poema de Mário, cremos que a assertiva também se adapta ao que aqui se discute: “O lirismo difícil

e incompleto representa as dificuldades e incompletudes do sujeito lírico na modernidade incipiente” (p. 62).

Todavia, é muito interessante destacar como a força lírica expressa as contradições da cidade que se moderniza, sob a ótica do sujeito lírico que não pode falar dela sem falar de si e talvez não possa falar de si sem falar dela. Essa simbiose complexa revela a percepção do autor para os desacertos com os quais a modernidade veio empacotada. Lembra o Drummond (1987) de “A máquina do mundo”, caminhando em sentido inverso, avesso ao moderno, como se “palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa” (p. 300). Depois de percorrer todo o trajeto sob a tentação da máquina, o poema culmina com uma máquina que se vai, “repelida”, “miudamente recompondo, / enquanto eu, avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de mãos pensas”. Da rica interpretação que Alcides Villaça (2006, p. 77-106) desenvolve desse poema, destacamos a negativa de Drummond à modernidade, que coincide com o desenvolvimentismo dos anos 1950 no Brasil. Tal recusa soa paradoxal ao poeta modernista. “As mãos pensas”, como os últimos termos do poema, indicam o fim melancólico e desencantado com que o poeta segue pelo caminho “pedregoso”. É importante destacar esse desencanto com o moderno, pois algo similar ocorre com o poema de João Lins Caldas. Nesse caso, trata-se também do retorno ao lugar de origem. Em Drummond, há uma desistência, que não se dá sem desencanto, mas de forma irredutível. No poema de João Lins, o andar é “às tontas” e, por onde o eu lírico for, achará “guerras”. O drama existencial parece aguçar-se nesse sujeito, uma vez que, perdido o lugar no

mundo moderno, não haverá mais lugar para ele que não seja sob a via da inadequação e do sofrimento. Logo, se a lírica do poeta potiguar nos lembra a lírica drummondiana, é que os dois poetas falavam da mesma matéria⁹ e, ao que tudo indica, o tom com que a enfocam parece muito próximo.

POESIA-BIOGRAFIA: A MEMÓRIA TEMATIZADA

Segundo Alfredo Bosi (2002, p. 130-131), uma das formas de expressão da poesia-resistência é aquela que surge “interiorizada da *lírica*, que entrelaça os fios da memória com os da imaginação”. Um dos fortes veios da poesia de João Lins Caldas é a evocação da memória, em que se pode observar um lirismo de tom humanizador, com estrutura poética mais coesa e que envolve o leitor na atmosfera anímica própria da lírica (STAIGER, 1972). “A evocação é um movimento da alma que vai do presente do eu lírico para o pretérito, e daí retorna, presentificado, ao tempo de quem enuncia” (BOSI, 2000, p. 185). Para discutir esses aspectos, selecionamos os poemas “O irmão”, “A tia”, “A casa nos conta a sua história”, “Matolengo” e “Frutilândia”.

9 É importante destacar como estudiosos que tratam da obra poética de Drummond, por exemplo, apontam o quanto a sua poesia, em certa fase, se pauta pelo elemento da tensão, da ironia e do desencanto com o mundo. Cf. a respeito Bosi (1994), Lima (1995), Arrigucci (2002) e Villaça (2006). O poeta faz da poesia a sua resistência, seu *modus vivendi*, dentro de certa tradição que talvez seja interessante analisar. Nesse sentido, sua poesia também oscila entre melancolia e resistência.

O IRMÃO: O OUTRO

O IRMÃO

Éramos dois, os filhos de meu pai, os filhos de
minha mãe.

Percorridas escolas, caminhos andados.

As varas cortadas para o quintal.

Os frutos colhidos, alpestres e tenros.

Gaiolas e laços, armadilhas suspensas.

Anzóis para as águas no que era meu só.

O irmão sou.

O irmão era.

Um, outro.

O outro – ele dorme.

Não sei, talvez me lembrará.

A casa velará hoje os seus passos de sombra.

Assombro. Espectro? Fantasma?

Quem então para me falar?

Mas eu estou.

Certo, ele está.

Será outra sombra.

A sombra diferente nunca me assombrará.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 329).

“O irmão” revela a afinidade e o afeto do poeta em relação ao seu único irmão¹⁰. O poema, de métrica irregular, composto de 18 versos, pode ser dividido em duas partes, estabelecendo-se os 7º, 8º e 9º versos como o divisor delas.



10 João Lins Caldas teve um único irmão, falecido em 1933. Pelos elementos expostos no texto, supomos que o poema se refere a esse fato.

Na primeira parte, o sujeito lírico rememora lembranças da infância, que se estende desde a ida à escola e os diversos caminhos percorridos, às atividades e diversões da vida de meninos-irmãos vivendo juntos em um espaço possivelmente rural. O primeiro verso é definidor e apresenta a família: “Éramos dois, os filhos de meu pai, os filhos de minha mãe”, sinalizando a identidade e o tamanho do núcleo familiar. Nos versos “O irmão sou. / O irmão era. / Um, outro.” se estabelecem o presente do sujeito lírico e o passado do irmão morto. Separados pela vírgula, no verso, e pelo tempo, na vida, o outro que se foi serve de referência para a reflexão do eu que permanece vivo. A segunda parte desenvolve-se como um pensar sobre a morte: ele dorme; talvez me lembrará; passos de sombra; assombro, espectro, fantasma.

A tonalidade e o andamento do poema correspondem à certa melancolia e mistério do tema abordado mas também à atmosfera fluida da infância, recordada na primeira parte. Assim, os seis primeiros versos são dotados de longa extensão se comparados à maioria dos demais. Essa disposição evoca o tom narrativo que talvez exija o conteúdo lembrado. Entretanto, o lirismo é evidente, e a suposta narração é construída pelo leitor, uma vez que a vida pulsa no conteúdo poeticamente condensado. Do ponto de vista semântico, o sentido desses versos situa-se no universo da realidade objetiva:

Percorridas escolas, caminhos andados.
As varas cortadas para o quintal.
Os frutos colhidos, alpestres e tenros.
Gaiolas e laços, armadilhas suspensas.

Anzóis para as águas no que era meu só.

Ainda nesse sentido, ausentes, como o irmão, encontram-se esses elementos que, trazidos para a cena poética, evidenciam uma memória cultural representada pelo tempo da infância, que pode ser compreendida pelos momentos de brincadeira e lazer mas também de trabalho (“As varas cortadas para o quintal”). Araújo (1997, p. 118), analisando a poesia de Jorge Fernandes, em especial o poema “Arapucas”, afirma que a arapuca e os passarinhos evocados pelo poeta são “elementos de uma cultura regional e primitiva que dão vida, com suas cores e sons motivados, à língua tornada poética”. Esse parece ser o mesmo efeito obtido por João Lins no poema dedicado ao irmão.

Inversões, elipses, substantivos, versos nominais deixam em suspensão a ordem direta, dando, por isso mesmo, a tonalidade lírica mais acentuada. A clareza das imagens surge pelo sentido próprio dos termos do poema, entretanto, a ausência de figuras não elimina o teor lírico dos versos, tendo em vista a forma como eles se encontram dispostos.

O teor lírico é reforçado pela recordação. Emil Staiger (1972, p. 51) afirma que na poesia lírica não há distanciamento. Ela é marcada pela

unidade entre a música das palavras e de sua significação; atuação imediata do lírico sem necessidade de compreensão; perigo de derramar-se, retido pelo refrão e repetição de outro tipo; renúncia à coerência gramatical, lógica e formal; poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma “disposição anímica”.

Por essa ausência de distanciamento entre o eu lírico e o objeto, eles se tornam “um-no-outro” lírico (STAIGER, 1972, p. 79). “Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto”, destaca Staiger (1972, p. 59). No poema, os três curtíssimos versos “O irmão sou. / O irmão era. / Um, outro.” demonstram, em nível verbal, o que a teoria do poema lírico indica. Nesse caso, esse “um-no-outro”, cujo clima lírico torna um todo coeso e musical, simboliza a fraternidade entre os irmãos. A unidade e a coesão do clima lírico são fundamentais, afirma Staiger (1972, p. 39), pois a ausência de lógica gramatical é outra característica da composição lírica.

Os três pequeninos versos também funcionam para estabelecer uma espécie de divisão entre as partes, conforme já indicamos. Tal divisão, no entanto, reforça a unidade do poema. A primeira, a relação um-outro vivida na infância e rememorada no poema; a segunda, iniciada a partir do 10^o verso: “O outro, ele dorme.”, indica o momento pós-morte do irmão. Ao contrário da primeira, essa segunda parte é composta de metáforas, todas refletindo a morte. O efeito metafórico a sublima, traduzindo-se em outra figura: o eufemismo. Primeiro, a morte é equiparada ao sono: “O outro, ele dorme”; depois, à sombra; em seguida, ao espectro, ao fantasma. A gradação das imagens, da mais amena para a mais densa, resulta em interrogação, apontando um andamento duvidoso:

Assombro. Espectro? Fantasma?
Quem então para me falar?

Tal dúvida se esvai no retorno ao “um-outro”. O um sendo o eu; e o outro sendo ele, levando o sujeito lírico a se expressar sem medo e sem assombro: “Mas eu estou. / Certo, ele está.” Os versos expostos no tempo presente reforçam a convicção desse sujeito, sendo esse tempo também uma das marcas da poesia lírica. Logo, a recordação é trazida ao presente a fim de fazer o sujeito lírico despertar a “disposição anímica”, que é uma das suas características do lirismo, conforme nos ensina Staiger (1972).

O verso “Mas eu estou”, iniciado com a conjunção adversativa, responde afirmativamente a uma pergunta que ninguém responde senão o próprio eu lírico em seu devaneio consciente. O verso seguinte, iniciado pelo advérbio “certo” (certamente), deixa soar qualquer dúvida, que não se esclarece somente pelo aspecto semântico mas também pela atmosfera de inquietação instaurada no poema, revelada, sobretudo, pela elipse dos elementos coesivos. Trata-se de um poema que vai se condensando e eclipsando até chegar aos dois versos finais, expressos no futuro:

Será outra sombra.

A sombra diferente nunca me assombrará.

Nesses versos, a sombra diferente não amedronta. O advérbio “nunca” determina a relação pacificada do sujeito poético com esse outro, “sombra” que o acompanha desde sempre.

Tendo visto as partes, cabe agora buscar unificar e ver o todo do poema, procurando sintetizar qual a chave que explica a atração e a comoção que sentimos ao lê-lo. Em que

consiste a força lírica desses versos? No poema “O irmão”, os diversos níveis, fônico, sintático, semântico e figurativo, se coadunam em uma cadência equilibrada. Entramos no clima lírico instaurado pela musicalidade dos versos e pelo sentimento do sujeito poético. “O poeta lírico dilui-se no que sente”, realça Staiger (1972, p. 63). Tendo vivido uma infância feliz com o irmão, ela é agora transfigurada em poesia. A doçura com que a vida feliz na infância é descrita revela força, frescor, vigor, saúde, enfim, harmonia. A aproximação com a realidade experienciada, com seres de carne e osso, com atividades tipicamente humanas, normalmente desenvolvidas por crianças do universo rural e muito comuns na época da infância do poeta, torna a poesia viva e vibrante. Trata-se da experiência (BENJAMIN, 1985), enquanto condição contrária às exigências apressadas do mundo moderno. As reminiscências afloram a partir do que a memória guardou como experiência vivida. Comprova-se, portanto, a validade da experiência, pois, ao modo poético, o sujeito conta o seu passado, mas não como mera lembrança saudosista, antes, como elemento vivificador do seu presente, pois se trata de uma experiência cumulativa, que em um grau significativo importou na constituição do sujeito lírico.

Por outro lado, a elaboração emocional diante da perda do irmão, desenvolvida pelo sujeito lírico, resulta sensível e denota a aceitação da morte, revelando o lugar afetivo e insubstituível ocupado pelo irmão. Desse modo, o tema da morte e da perda não resulta em lamentação. Antes, vê-se nele a reafirmação da vida: “Mas eu estou. / Certo, ele está”. Elemento reflexivo, o poema revela-se como uma unidade

coesa, em que passado – a relação dos irmãos na infância – torna-se presente por meio da recordação, a essência da lírica; o presente – o defrontar-se com a morte e, portanto, com a perda do irmão; e o futuro – a certeza da ausência, mas também da presença que se perpetua pela extensão do afeto e da memória, se eternizam na representação lírica condensada. Assim, o aparentemente disperso em versos livres resulta em função estruturante. A forma do poema organiza a emoção do sujeito poético e traduz a realidade biográfica em lirismo sensível.

“A TIA”: CERZINDO LEMBRANÇA

A TIA

A tia velhinha,
Se eu tenho essa tia,
Se viva ela mora,
Se canta baixinho;

Rezando cantiga,
Cerzindo lembrança,
As mãos enrugadas,
A pele sem brilho;

A tia distante,
Seu ar de bondade,
Carícia na boca,
Carícia nos olhos;

A tia lembrada
Terá na memória,

Lembrando comigo,
Que eu lembro com ela,
O passo, o conselho
Da irmã recordada.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 191).

O poema “A tia”, composto de quatro estrofes em redondilha menor, ou seja, versos de cinco sílabas poéticas, apresenta-se como mais uma composição a somar-se no quadro da poesia-biografia. A forma redondilha (maior e menor) é também conhecida como “medidas velhas” e foi utilizada em grande monta pelos repentistas e cantadores, bem como em cantigas de roda. No poema sobre a tia, o ritmo cadenciado dos versos metricamente iguais dá o tom de canção, a despeito da ausência das rimas, elemento sonoro essencial à ideia musical que perpassa o poema. Essa ideia se define explicitamente a partir do último verso da 1ª e do 2º verso da 2ª estrofe: “Se canta baixinho; / rezando cantiga” e logo sentimos os sons se repetindo, realçando a sonoridade traduzida em afetos com que se organiza o poema. Segundo Staiger (1972, p. 30), “Somente a repetição impede a poesia lírica de desfazer-se”. Essa é uma das formas de reiteração do lirismo e que auxilia na construção do sentido, na maioria das vezes não explicitado por ordens gramaticais lógicas.

Nesse sentido, na 1ª estrofe destaca-se a repetição da condicional “se” nos três últimos versos, e os verbos no presente:

Se eu tenho essa tia,
Se viva ela mora,
Se canta baixinho;

O fonema /s/ é lembrado ainda pelos termos “essa” e “baixinho”, sendo este último outro som, mas que ajuda a realçar a sonoridade. Os dois versos “Rezando cantiga, / cerzindo lembrança,” na estrofe seguinte, acentuam a continuidade do tempo presente pelo uso do gerúndio, mas a associação rezar cantiga e cerzir lembrança provoca o deslocamento do sentido próprio para o metafórico, causando estranhamento e realçando o aspecto lírico. Ainda, os segmentos sonoros dos dois verbos dão continuidade ao mesmo som dos três versos anteriores, realçando o clima musical em que se apoia o poema. Os dois versos seguintes, “As mãos enrugadas, / a pele sem brilho” focalizam o corpo da tia, mudando, com isso, o enfoque da ação para detalhes do corpo que realçam a velhice. Tal alteração, no entanto, não quebra a coesão do clima lírico, pois sujeito e objeto continuam absolutamente próximos.

A 3ª estrofe identifica a distância física entre o eu lírico e a tia, mas, paradoxalmente, intensifica a descrição desse ser, como se próximo dele estivesse, sobrelevando as características psicológicas de amor e bondade, tornando a estrofe leve, pois composta basicamente de substantivos e adjetivos, o que a faz mais poética, na medida em que nos força a realizar as operações de coesão entre os nomes, seja subentendendo verbos, seja inserindo preposições, a fim de construir o sentido:

A tia distante,
Seu ar de bondade,
Carícia na boca,
Carícia nos olhos;

Por outro lado, a presença de partes do corpo como “boca” e “olhos” nos ajuda a desenhar mais nitidamente a imagem construída. Não é demais afirmar que a repetição do termo “carícia” intensifica o sentimento de apreço representado. Partindo da forma prosaica com que normalmente lidamos com o termo – quer dizer, fazemos carícia em alguém, permitimos que alguém nos acaricie, ou, ainda, acariciamos algo –, a forma como a palavra está disposta nos versos, associada aos adjuntos adverbiais, sem sujeito ou predicado, deixa em suspenso a expressão nominal, cujas elipses criam a força poética da imagem.

Por fim, a última estrofe evoca a memória da tia, para, por intermédio dela, recordar a mãe, de forma indireta. Nesse caso, o conselho da mãe, o passo indicado, possivelmente reforçado pela tia, é lembrado pelo sujeito lírico que com ela se lembra das advertências daquela:

A tia lembrada
Terá na memória,
Lembrando comigo,
Que eu lembro com ela,
O passo, o conselho
Da irmã recordada.

O poema “A tia”, cuja forma poética evoca uma canção, compõe o repositório afetivo do poeta, reforçando a função estruturante da família em sua constituição psíquico-emotiva. Se o poema pode ser considerado como um fruto do longo período em que o poeta viveu longe de sua terra natal (1912-1933), chama a atenção o fato de que os seus versos não contêm melancolia. Por outro lado, o tom melódico, o

ritmo cantante e a sequência alternada entre descrição física e psicológica se sobressaem. Todos esses elementos proporcionam um resultado harmônico na composição poética, em que o entrelaçamento dos seus diversos níveis expressivos define a força lírica que faz a imagem perdurar. Neste ponto, reafirma-se uma noção de memória como uma categoria que não implica necessariamente a recordação nostálgica de um passado irrecuperável. A última estrofe do poema fornece-nos essa noção de memória: presentificar resíduos com função ativa na construção da experiência.

NA CONFLUÊNCIA DA CASA: MEMÓRIA E LIRISMO

A CASA NOS CONTA A SUA HISTÓRIA

Fechai a casa toda vós todos que estais dentro
de casa.

A casa nos vai dar o seu segredo, a casa nos
vai dizer o que é ela a nossa casa.

Aqui cresceram choros de crianças
Os nascidos choraram
Embalaram-se da rede adolescentes
Velhos saíram nos seus caixões, esticados os
pés, hirtos e mudos como tijolos levados.
Escrevi dos meus versos
Pensei dos meus pensamentos amargurados.
O cabelo comprido
A barba pontiaguda, mal alinhada,

E das mesas sobre as toalhas velhas os pratos
fumegantes
A incidência da luz sobre os armários.

Vamos, irmãos, tudo é entre sombras.
O medo
O cuidado
As mãos mortas
O pavio do candeeiro
Tudo é recordado

...E ao comprido da rede que se balouça
esticada,
Uma cabeça, uma cabeleira preta,
Pés que se estiram, mãos alongadas...
Vamos, irmãos, eu que estou reparando, de
retrato, esse quadro
Que se alonga ao longo da parede.

Poeira do Céu e outros poemas (p. 214)

O poema “A casa nos conta a sua história”, como os dois anteriores, pode ser considerado um texto escrito na fase em que as transformações formais propostas pelo modernismo já tinham sido incorporadas pelo poeta. Não se sabe precisamente a data em que foi escrito, mas a observar pela forma e comparando-o com outros poemas, pode-se chegar a essa conclusão. Composto de cinco estrofes, com versos de métrica irregular, o poema põe mais em destaque certa desordem na ordem dos acontecimentos do que propriamente uma sequência organizada do tema abordado. O poema de João Lins ressalta mais as experiências vividas do que os

aspectos físicos da casa, e o faz por meio de fragmentos do passado que aportam na memória do poeta e saltam para a página. Somente em alguns versos é possível ler passagens em que os elementos da realidade física aparecem, a exemplo dos dois últimos da terceira estrofe. O tom poético se mostra por meio de inversões felizes, de elipses, de figuras de estilo e de certos cortes de sentido.

É importante destacar, contudo, como o poema revela o poder que a casa possui, compreendida como espaço histórico das experiências da família, como espaço de sedimentação de valores representativos daquela vivência coletiva. “A casa nos conta a sua história” é um poema em que a memória e as reminiscências do poeta se expressam por meio do relato da passagem das gerações que viveram na casa, da experiência do poeta e da saudade que ele sente. Esses elementos nos possibilitam pensar a casa como um espaço complexo das relações humanas e, além disso – mas também por isso – sentir a nossa própria casa. Em *A poética do espaço*, Bachelard (2008, p. 23) afirma que “Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade”. Vejamos, pois, os valores de intimidade revelados no poema de João Lins, considerando-o em sua unidade e em sua complexidade.

O título “A casa nos conta a sua história” encerra uma oração de sentido completo, no tempo presente e de forma direta, por meio da qual se convida a ouvir uma história, que é na verdade um poema. Já a partir do título, o poeta

personaliza a casa, causando-nos certo impacto, pois, no sentido referencial, a casa não tem o poder de nos contar nada, as pessoas que nela moraram é que contam.

Por intermédio dos dois versos da primeira estrofe, “Fechai a casa toda vós todos que estais dentro de casa. / A casa nos vai dar o seu segredo, a casa nos vai dizer o que é ela a nossa casa”, criamos a imagem de uma casa fechada, para que segredos sejam revelados dentro desse espaço reservado. Esses versos postos de forma direta possibilitam-nos imaginar uma casa real, e ficamos esperando a revelação. Cremos que o poeta aí estabelece a unidade do poema. Ao fechar a casa, ele cria, no universo simbólico, uma unidade capaz de não dispersar o sentido e conduz o leitor a construir uma imagem ordenada da história da casa. Para Bachelard (2008, p. 25-26), “Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa”. Então, contraditoriamente, aquela primeira impressão que se tem de fragmentação, sugerida ao leitor pela forma elíptica e invertida da linguagem, é substituída por uma coesão. Com isso, o que se apresenta de forma fragmentária e aparentemente sem sentido nas estrofes seguintes, segue uma ordem de lembranças evocadas nessa casa fechada, conforme lemos nos versos abaixo, nos quais se inserem “os valores de sonhos”:

Aqui cresceram choros de crianças
Os nascidos choraram
Embalaram-se da rede adolescentes

Velhos saíram nos seus caixões, esticados os
pés, hirtos e mudos como tijolos levados.

Nessa segunda estrofe, os verbos encontram-se na terceira pessoa do plural. O poeta conta sobre os recém-nascidos, as crianças, os adolescentes e os velhos. Há, portanto, uma ausência dos adultos. O recurso da metonímia em “choros de crianças”, cujo artifício opta pelo termo “os choros” em vez de as próprias crianças que choraram, e a inversão da ordem direta da frase explicam a força poética do verso. O verso seguinte provoca estranhamento na medida em que substitui o termo crianças ou recém-nascidos por “nascidos”. A construção “Embalaram-se da rede adolescentes”, também na ordem indireta, a exemplo do primeiro verso da estrofe, usa a preposição de modo incomum, substituindo a ideia convencional de “na” por “da”. Assim, os adolescentes embalaram-se na rede e dela sentiram o seu embalo. Esse uso resulta na desautomatização da linguagem (CHKLOVSKI, 1978), provocando, por conseguinte, o estranhamento no leitor. Por fim, no último verso, o recurso de usar um verbo de ação (saíram) para referir-se aos mortos e, em seguida, associar essa imagem de movimento à imagem endurecida que surge da comparação de “pés esticados, hirtos e mudos” com “tijolos levados”, termos que nos remetem à passividade, provoca uma contradição que explica a tensão no verso, só percebida quando vista de perto. Essas incongruências de sentido provocam no leitor uma instabilidade, quase um incômodo. No entanto, esse resultado é obtido exatamente pela seleção dos elementos da língua e a sua forma de arrumação, o que causa não só incômodo, mas também

a permanência do leitor ante o poema. Do todo da estrofe, é possível destacar como, de maneira bastante condensada, o poeta conseguiu um forte efeito poético.

Afastando-se do todo familiar, na estrofe seguinte, o sujeito lírico volta-se para si mesmo, tratando de sua condição de poeta e de sua inquietação. Com isso, destaca para si, no espaço poético, a estrofe central:

Escrevi dos meus versos
Pensei dos meus pensamentos amargurados.
O cabelo comprido
A barba pontiaguda, mal alinhada,
E das mesas sobre as toalhas velhas os pratos
fumegantes
A incidência da luz sobre os armários.

Nessa terceira estrofe, um eu se pronuncia em primeira pessoa e aí há revelações do poeta (“escrevi dos meus versos”), com um olhar que recorda, por meio de objetos da casa, aspectos de uma rotina talvez marcante. Para dar uma sequência mais coerente à leitura do poema, é conveniente retomar o “aqui” da estrofe anterior. Nos dois primeiros versos, os verbos encontram-se em primeira pessoa do pretérito perfeito, indicando ação realizada, e os objetos diretos estão preposicionados. Esse artifício tem efeito forte na desautomatização da linguagem, a exemplo do que vimos na estrofe anterior, e nos lembra que o poeta se utiliza de um recurso estilístico bastante antigo. Diríamos que se trata de uma forma culta que de certo modo destoa da realidade representada, que é simples. Em seguida, os versos são todos nominais, o que indica uma espécie de “fluxo de consciência”

em que os fragmentos da memória se misturam em um jato de descrição psicológica (dois primeiros versos) e física (os dois seguintes) do sujeito e descrição do ambiente (os dois últimos). Tomando o verso “Pensei dos meus pensamentos amargurados”, verifica-se que, desde o princípio, a inquietação e o desassossego irão marcar a escrita do autor. Assim, ele já sinalizava para um dos tons de sua poesia: uma tendência à melancolia e à negatividade. Os dois últimos versos parecem deslocados dos demais. Os elementos físicos da casa se interpenetram nas lembranças do eu que pensa sobre si mesmo. Retomando a ideia de unidade, percebemos que no início, fechada a casa, surge a história familiar para, em seguida, o sujeito poético aparecer, saindo do universo familiar mais amplo e criando para si um lugar específico no conjunto das estrofes.

Na quarta estrofe, a unidade é retomada, na medida em que convida os irmãos, retornando, assim, ao todo familiar que vai além de si mesmo, conforme lemos à frente:

Vamos irmãos, tudo é entre sombras.
O medo
O cuidado
As mãos mortas
O pavio do candeieiro
Tudo é recordado

A construção da penúltima estrofe remete também, como os versos iniciais, a uma ideia de fechamento: “Tudo é entre sombras” e “Tudo é recordado”. Entre essas orações, lemos frases nominais em que palavras que evocam aspectos da realidade psicológica misturam-se a elementos

físicos. Trata-se do mesmo procedimento já antes referido, de imagens fragmentadas que fluem na memória do poeta. O termo “Sombras” pode, nesse contexto, nos remeter não só ao passado, mas também ao que ficou sem explicação e submerso no inconsciente. O que está entre sombras é o medo, a apreensão. O que causa certo desconforto no leitor é talvez uma ausência de mediação entre os termos, pulando de uma esfera semântica para outra: medo/cuidado/mãos mortas/pavio de candeeiro. Por outro lado, talvez a força poética consista exatamente na utilização desse recurso, o que nos remete também à noção do “fluxo de consciência”, apesar de esta ser uma categoria da narrativa. Contudo, o procedimento é poético, pois prevalece a simultaneidade: tudo é recordado, e para isso não há necessidade de organizar a ordem em que esses termos aparecem na mente, tendo em vista que o que vem à memória é aquilo que tem significado para o poeta.

...E ao comprido da rede que se balouça
esticada,
Uma cabeça, uma cabeleira preta,
Pés que se estiram, mãos alongadas...
Vamos, irmãos, eu que estou reparando, de
retrato, esse quadro
Que se alonga ao longo da parede.

Por último, a estrofe final nos mostra a captação de um instante registrado na memória do poeta. É a continuidade da recordação. Agora já não nos parece mais um eu que conta a história ali transcorrida, mas a descrição de um momento que se engravou na memória de quem a registra, já de forma

esmaecida; como um quadro, o poeta traduz uma visão de saudade, que a memória traz em forma de fragmentos. As reticências que iniciam o primeiro verso sinalizam que o pensamento recordado vem de antes. Igualmente, ao encerrar o terceiro verso, indicam que a recordação continua, mas sofre um corte no verso seguinte, na medida em que convoca os irmãos a prosseguir: “Vamos, irmãos, eu que estou reparando, de retrato, esse quadro / Que se alonga ao longo da parede.”

Na sequência, no restante dos versos, o poeta prossegue no universo da recordação, visto que observa, “de retrato”, um quadro alongando-se na parede. Quer dizer, talvez seja um conjunto de retratos que mostre as faces da família em forma de fotografia.

Essa imagem lembra o poeta Drummond quando se refere à sua cidade natal: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!” (ANDRADE, 1987, p. 65). Também nesse caso o que permaneceu foi um retrato, um quadro na parede que se alonga na memória do poeta, possivelmente como marca indelével. A temática da casa é também evocada em Drummond por meio de outros poemas, dentre eles, lembramos de “Casa” (*Boitempo*) e “A casa sem raiz” (*Esquecer para lembrar*), em que os espaços físicos destacam-se na feitura do texto. É por meio da rememoração e do apego a eles que a imaginação poética se constrói. Por dentro dos cômodos da casa encontra-se o lamento do poeta por ter de abrir mão do passado e se adaptar a outra realidade, bem diversa daquela em que vivia antes. É a recorrente relação entre o antigo e o moderno; entre o passado e o presente; entre o rural (ou uma cidadezinha quase rural) e o urbano.

O momento presente é marcado por uma tensão permanente entre o que já foi e o que virá. “Fim de casa paterna” é outro poema de Drummond em que essa temática vem à tona. É a despedida do mundo protegido em direção à saída para o mundo moderno, em que a proteção paterna já não sustenta mais os sonhos do menino que migra para a cidade.

Os poemas de Carlos Drummond de Andrade são extensos e demandam que o leitor se demore sobre eles. O objetivo aqui não é analisá-los, mas trazê-los para enriquecer a leitura do poema de João Lins. Trata-se de relacionar a profusão de elementos expostos por Drummond que possam dialogar com a escassez material do poema do autor potiguar. No poema “Casa”, o poeta mineiro vai cadastrando os espaços de sua intimidade: “Sacadas e sacadas[...] há de ter dez quartos[...] quintal terminando/ em pasto infinito [...] Há de ter tudo isso/ mais o quarto de lenha/ mais o quarto de arreios/ mais a estrebaria/ [...] do contrário não é casa” (ANDRADE, 1987, p. 572). Em meio às descrições do espaço físico há, porém, os devaneios do poeta. Para Bachelard (2008, p. 31), “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha”:

Quintal erguido
Em rampa suave, flores
Convertidas em hortaliça
E chão ofertado ao corpo
que adore conviver
com formigas, desenterrar minhocas,
ler revistas e nuvem.

Esses versos evidenciam a relação entre os espaços da casa e a imaginação do poeta. Ele se imagina no espaço anterior, que agora é apenas recordação, desejando e até exigindo que a nova casa seja igual àquela onde as melhores experiências foram vividas, as quais, no presente, possibilitam o devaneio, que, conforme Bachelard (2008, p. 26), é o princípio de ligação, de “integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens”.

O outro poema, “A casa sem raiz”, refere-se à nova residência da família do poeta, quando se mudaram para Belo Horizonte. Esse poema é marcado pelo incômodo do sujeito lírico por estar vivendo “em diverso planeta onde somos, o quê? Numerais moradores” (ANDRADE, 1987, p. 817). A casa do passado apresentava um universo de riqueza, de muitos cômodos e espaços ilimitados, e difere da casa da cidade que se iguala a tantas outras. O grande sobrado com seus vastos espaços possibilitando os assombros do menino fincou-se no poeta e por isso ele reluta em aceitar a nova casa que não tem história. “A casa não é mais a casa itabirana. / Tenho que me adaptar? Tenho que viver a casa / ao jeito da outra casa, a que era eterna” (ANDRADE, 1987, p. 817). Desse modo, o poeta sente-se atraído para a casa antiga e resiste em aceitar a mudança. Resiste ao moderno à medida que este lhe rouba a casa onde a imaginação dispunha de inúmeros elementos para a criação e a identificação com eles. Há, portanto, um ser que se mistura com a casa. Um eu que construiu, com os objetos da casa, o seu devaneio: “E o que era sigilo nos armários./ E o que era romance no sigilo./ Falta.../ falta, menino eu, peça da casa” (ANDRADE, 1987, p.

818). Nessa relutância, marca forte do texto, um vaivém de contrários se estabelece e dá o tom do poema. Aquilo que não se equipara ao já conhecido e específico daquele universo íntimo, onde se sentia seguro e apreciava ver o seu pai ser o chefe, passa a ser negado como um novo que não convence, pois há um processo de coisificação que o agride: “numerais moradores”, “a campainha emite um timbre sem história”. A crítica mordaz ao processo de coisificação do homem na sociedade moderna é outro tema bem caro a Drummond, que aqui só sinalizamos.

Em Drummond, a memória e o presente se coadunam de maneira complexa e problemática. Os conflitos por que passa o poeta diante das mudanças ocasionadas pela perda da casa itabirana são sinais dessa questão. Parece-nos que em Drummond a estrutura histórico-social de uma sociedade patriarcal abastada mas também decadente perpassa a forma do poema. Esse processo social evidencia o tom saudoso e resistente do poeta ao abrir mão do passado. Por outro lado, a expressão lírica de João Lins Caldas evoca a memória para revelar a história da casa. A recordação, como em Drummond, também é o tom da composição poética. Por meio dela se recompõe o cenário do passado. Desse modo, o elemento subjetivo central que converge para que nos poemas identifiquemos uma atmosfera lírica semelhante é a recordação. Tal categoria pode ser associada a uma perda que não se recupera, noção já observada em outros poemas de João Lins Caldas e que remete à melancolia.

Pelo lado da casa do poeta potiguar, podemos pensar que a forma de vida simples em cujo ambiente ele viveu

sugere a forma concisa com que o poema é construído, embora sofisticada em recursos estilísticos. Assim visto, os poetas olham de posições sociais diferentes. Um imagina a realidade partindo de um universo familiar materialmente escasso; o outro, de um ambiente farto, mas já em processo de mudanças, provocando alterações no modo de vida familiar e resultando na inadequação do sujeito lírico às transformações.

Nos poemas de Drummond, a recordação e a imaginação poética são enriquecidas pelos amplos espaços que a casa grande proporcionava e pelos inúmeros objetos dentro dela. E mesmo “A casa sem raiz”, de Belo Horizonte, que era menor se comparada ao solar itabirano, é rica em seus detalhes físicos. Seguindo o devaneio do poeta, suas resistências, sua negação ao que vê como novo, diferente e até agressivo se comparado ao passado, podemos, desse universo íntimo revelado, identificar não somente a posição social do sujeito lírico, mas ainda a sua condição conflituosa, entre apego ao passado e aceitação do novo, em meio a uma realidade material de instabilidade:

A casa não é mais a casa itabirana.
Tenho que me adaptar? Tenho que viver a casa
ao jeito da outra casa, a que era eterna.
Mobiliá-la de lembranças, de cheiros, de
sabores,
De esconderijos, de pecados, de signos,
Só de mim sabidos. E de José, de mais
ninguém.

Seguindo o lirismo do poeta de sete faces, por meio de suas casas chega-se a uma rota de conhecimento humanizador.

Com Bachelard, pensamos que por intermédio da imaginação do poeta de Itabira, o leitor, além de conhecer o sobrado de dez quartos, reconhece ainda a sua casa alpendrada ou mesmo a sua simples choupana, entregando-se igualmente ao seu devaneio de habitante, e com isso produz também a sua imaginação poética.

A casa “fechada” de João Lins revela-nos uma casa pobre no sentido material, especialmente se a compararmos aos desenhos poéticos das casas drummondianas. A complexidade aqui se dá se adentrarmos no que não existe; há que se buscar a complexidade no mínimo. Trata-se de uma casa limpa, varrida de excessos, mas cheia de calor que agrega os seres que nela conviveram. Esse calor emana dos “pratos fumegantes” postos à mesa, da rede em que se embalam adolescentes e velhos. A rede é um elemento físico evocado duas vezes no poema. Considerando a escassez física ao recordar os espaços de intimidade, a rede torna-se, nesse ensejo, bastante representativa. Também outro poeta potiguar, Jorge Fernandes, tematizou a rede em poema homônimo, como elemento de nossa cultura, desenhando-a na palavra “suspenso” (FERNANDES, 1997, p. 65). Ainda nesse universo de representações, destaca-se o estudo Rede de dormir, de Luís da Câmara Cascudo (1983). Bachelard (2008, p. 66) afirma que “Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha a minha imaginação de habitante”. O estudioso ainda complementa: “A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho” (2008, p. 75). Não seria equivocada afirmar que a rede simboliza, por esse viés, esse ninho envolvente que povoa o universo recordado.

No aspecto formal, a unidade com que se organiza o poema de João Lins revelaria uma coesão familiar que se construiu ao longo da existência da casa enquanto lar. Pensando na complexidade implícita, é importante destacar como esse poema simples nos indica os valores que ali se desenvolveram. De agregação, de nutrição (“E das mesas sobre as toalhas velhas os pratos fumegantes”), de encontros, de cuidado e, por fim, de saudade. Desse modo, o leitor, ao “ouvir” a história da casa contada pelo poeta, sente-se atraído por ela e vê-se em sua própria casa, devaneando sobre a sua infância, lembrando os nascidos, imaginando quantos ali já morreram, quantos ainda morrerão.

Os poemas de Drummond, por outro lado, apresentam uma complexidade por meio da qual não só trabalhamos em profusão a nossa imaginação de habitante; eles expressam também o dilema do sujeito lírico frente às transformações da modernidade. O poeta tenta evadir-se dele por intermédio da recordação, em uma tentativa de manter vivo o passado o qual lhe escapa frente às mudanças impostas pela realidade.

Já o poema de João Lins é sucinto em descrições físicas, conforme indicamos no início. Para Bachelard (2008, p. 24), quando se quer compreender “as virtudes primárias, aquelas em que se revela uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar”, é preciso ir além do problema da descrição, seja de cunho objetivo, seja subjetivo. A casa compreendida como “nosso canto no mundo” acaba por ter uma função estrutural, fundante, por assim dizer, na vida de todo ser. No poema de João Lins Caldas, essa “função do habitar” a que se refere Bachelard revela-se de maneira

marcante, pois, embora relativamente curto, ele condensa uma vida em família. Ao eleger a casa como um espaço privilegiado para pensar as questões de intimidade do ser, Bachelard (2008, p. 26) afirma:

Abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa.

Seguindo essa proposta, a imaginação – a criação poética por meio da linguagem – expressa a vida passada que a memória armazenou. Bachelard (2008, p. 26) define como o objetivo de seu estudo “mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”. Sendo assim, “A casa nos conta a sua história” possui um fio integrador que é ela mesma, a casa. Por meio desse fio, o poeta percorre o passado familiar (2ª estrofe); o seu passado e o seu sonho individual (3ª estrofe); momentos afetivos, como aqueles que envolvem o alimentar-se, o nutrir o corpo com o alimento em torno da mesa (3ª estrofe); e o ritmo da vida familiar, com seus rituais, o pavio de candeiro, a rede armada (4ª e 5ª estrofes). O valor da casa é dado pelo que ela significa como espaço estruturante, fecundo e unificador, ou seja, são os valores de humanidade e não somente os materiais. Nesse sentido, o poema de João Lins pode ser incluído entre aqueles que, conforme Bachelard, mais que a lembrança, funcionam como um meio para se chegar ao fundo lírico do espaço da casa.

Para a compreensão da poesia de João Lins Caldas, a casa se constitui como mais um elemento-chave, elo integrador importante para a configuração da tese aqui defendida. A casa, vista por esse ângulo, soma-se à natureza, à família, como “arquétipos” fundamentais responsáveis por certa unificação do sujeito lírico.

Ao associar “A casa nos conta a sua história” às “casas” poéticas do grande poeta mineiro, buscamos uma aproximação que se deu primeiro por observar a recordação como elemento comum aos poemas. A partir dessa intuição, foi possível detectar que o universo é de recusa, o tom é de memória e a poesia da memória se configura não só porque o tempo passou e o sujeito reivindica a vida que há nelas, mas também porque o mundo presente já não lhe oferece alternativas tão plausíveis, que pudessem ocupar o lugar da memória. Nesse sentido, trata-se daquele viés da poesia resistente de que nos fala Bosi, cuja alternativa ao tempo presente é a saída para o passado que recorda as experiências como forma de se constituir e de refazer o presente. Por outro lado, trata-se ainda de lamentar o “passado irre recuperável”, a perda, elemento fundamental que caracteriza o sujeito melancólico.

FRUTILÂNDIA: O LIRISMO NO QUINTAL POBRE

FRUTILÂNDIA

Como essa manhã me acorda com os
passarinhos.

Que matinal de árvores e pássaros!...
Pinga o orvalho das folhas como pérolas
trêmulas, molhadas,
Cardeiros a distância perto a cerca fulva do
cercado...
No terreiro da casa as galinhas ciscando...
Um pio de nambu é remoto à distância...
Ouço e vejo lá fora... há como que em mim um
anseio louco de
embriagado...
Vontade de correr, rondar, ser como um
pequeno cabrito a saltar
no relvado...

O milho verde, a subir, a cana grossa, o espi-
gar das bonecas...
O louro-roxo do cabelo aqui e ali pelos ventos
agitado...
Parado... o ar aqui agora um ar parado...
Nem um grilo a trilar, nem um mover de
folhas...

Saio... acendo o cigarro... as mãos trêmulas de
gozo...
Isso que aqui plantei, que as minhas mãos
cavaram...
Cajueiros aos cem, azeitonas, mangueiras...
Ah! Se eu na vida tivesse como aqui sempre
plantado...

E vejo, no crescer, pequena, a laranjeira
Tão verde no buraco fundo que lhe foi
cavado...

A minha laranjeira, a minha laranjeira...
Os frutos que dará, encantando o cercado...

Meu rancho ali, os potes na biqueira...
Pobreza assim riqueza só... um dia
Repousarei em mim essa pobre cabeça de
cansado...
Lembrarei os meus versos, direi versos para
mim e para o céu
estrelado...

A noiva que não tive... e recorro sem mágoa
Aquele que passou, culpa de mim somente...
Vão em cortejo ao olhar do meu pensamento
sombras vagas...
Arina... um filho pela mão... lá atravessa seu
filho...

E os filhos que não tive, as almas, culpa de
mim, que não vingaram...
Basta... volto-me ao sítio do meu silêncio único
proclamado...
É a música de tudo em tudo que de mim na
sua essência...
O sol... o sol dessa manhã é agora todo o meu
cuidado...

Olho o sol... a ânsia talvez de pelo sol
perder-me.
E já não ser... ou ser tudo aquele mundo todo
nas raízes...
As árvores que quero ver, as pequeninas
plantas que quero ver

dos seus pequeninos berços
elevadas...
E olho-as... as minhas crianças verdes, as
minhas pequenas romãzeiras
enramadas...

O cigarro se apaga, a fumaça não sobe...
Vamos... entrar o rancho, agitar gravetos, fazer
o fogo...
E brinquedo, o meu cão, que aqui por esse
andar me tem sempre
acompanhado.
Olho os olhos ao cão... não, Brinquedo que
nem sempre me tem
mesmo acompanhado...

Poeira do Céu e outros poemas (p. 246-248).

O subtítulo desse item foi tomado de empréstimo do livro de Humberto Hermenegildo de Araújo (1997), em seu estudo sobre o poeta Jorge Fernandes. É nesse lirismo que “Frutilândia” se insere. Trata-se de um poema composto de nove estrofes, de métrica irregular, situando-se, portanto, entre aqueles escritos nos moldes da estética modernista. Nesse poema, o poeta perfaz a experiência por ele ali vivida, a realidade que ele plantou e lamenta não ter plantado na vida como ali sempre o fez.

Um duplo movimento permeia o poema: tempo presente e tempo passado. Acompanhando esse mesmo jogo pendular, o ritmo é ora de euforia, ora de melancolia, pendendo para este último ao fim do poema, já que a solidão resume a vida do sujeito poético. O tempo presente é marcante

nas cinco primeiras estrofes, diferenciando-se somente em algumas passagens, quando o poeta insere, ainda de forma discreta, reflexões de ordem subjetiva, como se confere no último verso da 3ª estrofe, estabelecendo uma constatação dramática de ordem interna: “Ah! Se eu na vida tivesse como aqui sempre plantado...”. O subjuntivo indica a possibilidade que não se realizou. Trata-se de um indício a ser retomado de forma mais ampla no poema, indicando o tom melancólico. O outro trecho que destoa do tempo presente é: “... um dia / Repousarei em mim essa pobre cabeça de cansado...”. Embora tensionado pelo tom contrastante dos versos de lamento, já apontados, no mais, o todo das estrofes segue um tom de euforia e alegria incontida, o que confere frescor e vivacidade ao poema, como se percebe nos dois últimos versos da 1ª estrofe:

Ouçó e vejo lá fora... há como que em mim um
anseio louco de
embriagado...
Vontade de correr, rondar, ser como um
pequeno cabrito a saltar no
relvado...

O verso, “Lembrarei dos meus versos, direi versos para mim e para o céu estrelado...”, apesar de anunciar o futuro, muda o andamento do poema, fazendo-o pender para o passado. O que vem pela frente é a memória da vida que não foi. O sujeito lírico revisa a sua vida, lamenta o tempo desperdiçado, faz uma espécie de autocrítica, uma catarse que dura da 6ª estrofe até o 1º verso da 7ª, para logo retornar

ao tempo presente: “Basta... volto-me ao sítio do meu silêncio único proclamado...”.

Num movimento de indicação e evocação, o poema une, assim, passado e presente. Do mesmo modo, o pêndulo oscila entre alegria e lamento. As formas da substância que compõem a vida: a terra – a raiz do poeta, por meio da qual ele se mistura às raízes das plantas por ele cultivadas; o fogo – a luz do sol; o fogo que queima a lenha em sua choupana humilde; a água – representada pela chuva que caiu e por meio da biqueira juntou-se no pote, e também fez verdes as plantações são elementos indicados pelo poeta, cuja linguagem dêitica aponta-os no presente (lá, aqui, ali, isso que aqui, lá atravessa etc.). Por outro lado, temos a evocação do passado, movimento que realiza o contraponto no poema, adensando a sua potencialidade lírica. A cada entrada evocativa da memória, transportamo-nos aos sentimentos de dor, de revisão da vida do poeta, da análise interior, no limiar entre a autocrítica e a aceitação.

No plano expressivo-formal, o poema é quase uma narrativa, pois o núcleo lírico tende para a prosa, desenvolvendo-se em uma linguagem entre referencial e poética. Esses dois polos operam uma equação que confere dinamismo ao todo do poema, resultando em uma composição que nos transmite forte impressão lírica. Tal movimento desautomatiza-nos, pois, quando estamos embalados no ritmo narrativo, a construção dos versos nos surpreende com alterações próprias da poesia, com a beleza das imagens: “Pinga o orvalho das folhas como pérolas trêmulas”; “As árvores que quero ver, as pequeninas / plantas que quero ver dos seus pequeninos

berços elevadas... / E olho-as... as minhas crianças verdes”; cortes de sentido – o poeta salta do universo referencial para o do sonho e da memória; construções frasais elípticas, com predominância dos termos nominais e ausência de termos coesivos típicos da prosa. Esses elementos reforçam o tom poético e o poema segue alternando-se entre a forma prosaica e a forma poética.

O que João Lins realiza nesse poema é uma constante recorrência entre o passado – vivido ou sonhado e agora lamentado – e o presente – que experiencia e sobre o qual discorre. Essa recorrência opera a simultaneidade, conduzindo-nos à atmosfera por ele descrita. O andamento segue assim alternando-se entre o olhar que aprecia e se irmana com espaço físico cultivado e o tempo existencial do poeta.

Unindo as partes para compreender o todo, observa-se que o poema “Frutilandia” é possivelmente a representação da experiência vivida na propriedade do poeta, um sítio de mesmo nome, localizado em Assu/RN, cidade em que residia. Partindo desse dado biográfico, compreende-se a relação de afinidade entre espaço e sujeito lírico, que transforma esse habitat em uma espécie de Parnaso ou Pasárgada, em uma associação distante e sem o aspecto orgiaco que este último evoca. Há uma analogia contrastante entre a “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”¹¹ e aquilo que o poeta, como sujeito da vida ativa, conseguiu erguer. Essa consequência obtém-se a partir do verso “Ah! Se eu na vida tivesse como aqui sempre plantado...”. Em Bandeira, esse sentimento de

melancolia e lamento decorre de estar sempre à espera da morte e, por isso, no seu dizer, levou uma vida “à-toa”. Em João Lins, o lamento se dá com base em melancolia mais ácida, em ceticismo que o corrói desde o princípio, expresso já nos primeiros poemas e com mais intensidade à medida da passagem dos anos e o poeta se vê “só no meio da multidão”. Há um nível de revolta pessoal que se revela em condenação, ceticismo e dor.

De um lado, o eu lírico encontra-se em isolamento físico e psicológico em relação aos outros homens, e, de outro, próximo à natureza, com quem se sente, de certo modo, irmanado. Essa posição do sujeito lírico denota um tempo lento e de apreciação dessa natureza. Se não estamos forçando a nota, mas unindo as pontas dos sentidos sugeridos em outros textos do poeta, parece que essa opção representa o virar as costas ao tempo urgente do mundo moderno. A vida pobre e simples do poeta ecoa distante daquela angústia existencial do sujeito lírico representada no poema “Tu não foste a cidade...”, já discutido no item “A relação cidade-campo e a experiência da modernidade”. Em “Frutílândia”, malgrado a solidão de nem sempre ser acompanhado pelo próprio animal de estimação – o cão de nome Brinquedo –, o sujeito poético, no entanto, na simplicidade, imbuído nela e convicto dela, revela-se minimamente mais coeso, se comparado ao esfacelamento com que se apresenta em vários outros poemas, conforme já demonstramos.

Essa relação com o referente – o sítio – conduz a uma associação ao “lirismo no quintal pobre” cultivado por outro poeta potiguar, Jorge Fernandes, e que reflete “a experiência

individual do poeta, pelo acercamento ao cotidiano de um modo de vida simples, [que] é de fundamental importância para a construção literária (ARAÚJO, 1997, p. 180). Essa contemplação diante do simples aproxima os universos poetizados. Como esse simples é representado sobretudo por elementos da natureza, como no “Poemas das pitombeiras”, de Jorge Fernandes, tais elementos reforçam ainda mais a posição do sujeito lírico, que opta por compor um lirismo que emerge a partir dos referentes naturais e humildes.

Frutilândia é, pois, uma espécie de “Pasárgada” real, objetiva, para o poeta. Nela, vemos derramar-se todo o lirismo triste e comovente que sonhou um dia ser lido. Expressa-se, nesse poema, o sonho do poeta de ver florescer toda a sua imaginação na página escrita por algum crítico literário que tivesse reconhecido a qualidade da sua lírica. Ou, em outros termos, que pudesse compreender e traduzir a melancolia de seus versos, expressados até mesmo quando o sol cai e torna o fim do dia, não triste, mas a melhor hora para se pousar em uma rede sob a velha mangueira, imagem que o poeta nos retratou em outro poema de sua autoria.

“MATOLENGO”: CAÇADOR DE VERSOS

MATOLENGO

Matolengo

O autor de caçadas

De tiros em antas, em onças em
garças...

Lá vai Matolengo

Um livro que leva
Das selvas, dos bosques
Das matas espessas
Lagoas nas bordas
Tem amplas caçadas
Tem bichos nas bordas...

Meu Deus, Matolengo...
Amigos que teve
Piratas de livros
Piratas de cousas
Que cousa...

Ouvi Matolengo
Seu gosto é desgosto
Seu modo é de fardo
Que fardo o seu corpo...

Eu sei do seu corpo
Que o bom Matolengo
Disperso nas águas
Disperso nas matas
É folha com o vento...

Lá vai Matolengo...
Um verso nas folhas
Um verso nas rochas
Estrofes nas nuvens
Estrofes nas pedras
Seu canto não para...
Dispara...

Um canto na treva

Um trilo
Sigilo...
É ele quem leva
O fardo espingarda...

Parado
Tranquilo
A face de pedra
Caminho de rochas
E tochas
Pesadas
As mãos desvairadas
Que abraçam nas rochas...

Ouvi Matolengo
Sombrio, cansado
Fardado de rochas
Fardado de pedras
Passando os extremos...

Matolengo...
Se roça nas pedras
Se roça as escarpas
Os astros que roça...

30/06/1955

Poeira do Céu e outros poemas (p. 325).

Para se ler “Matolengo”, nome possivelmente criado pelo poeta, posto que não localizado nem mesmo no dicionário de termos potiguares (NONATO, 1980), há que se voltar, como em “Frutilândia”, para o aspecto biográfico,

como uma das linhas de entrada no poema, uma vez que uma das atividades prediletas do poeta era caçar.

Composto de nove estrofes, de métrica irregular, com versos livres e curtos, “Matolengo” diz muito da natureza ensimesmada do poeta. O poema revela-se como um discurso em que o sujeito lírico depõe de si mesmo: embrenhado no mato, encravado em pedras, gravando versos nas nuvens. A face expressiva do texto é notadamente fragmentária, o que denota bem a marca da estética modernista incorporada. O verbalismo formal, tão forte na fase dos metrificados sonetos, já não ecoa nos versos curtos, de sentido e sintaxe entrecortados. Seguindo a tônica de deprender da transfiguração poética a natureza ensimesmada do poeta, passemos a comentar o poema, por intermédio da associação das imagens, unindo-as em bloco, que de alguma forma se repetem. Para tanto, partimos de dois núcleos organizadores, que dialogam no texto poético, quais sejam: o autor de caçadas e o autor de versos. Apesar de toda progressão lírica, essas duas imagens parecem se repetir de várias formas ao longo do texto.

Seguindo um pouco a atmosfera rural de “Frutílândia”, o poema em questão evoca uma espécie de mirada pelo mato, em meio às selvas, aos bosques, às matas. Mas esse é somente um dado referencial que nos auxilia a estabelecer a relação entre os elementos objetivos e subjetivos, por meio dos quais, nos parece, se estabelece o andamento do poema. Referimo-nos somente a um dado referencial, porque o texto de João Lins não se deixa fixar como temática rural exclusivamente, tampouco se prende a aspectos regionais no sentido estrito,

embora esses possam ser ventilados. Antes, acreditamos tratar-se de uma condensação da experiência vivida, em que se misturam um ser de ação e um ser de reflexão, tentando unir as pontas de sua experiência existencial.

Na 1ª estrofe, “o autor de caçadas” evoca “um livro que leva”. Podemos conceber aqui o livro como metáfora da poesia, representação intelectual em meio à sua vida de homem simples e em cujo contexto talvez não coubesse livros. Tal procedimento, de inserir a imagem de um livro em meio a uma caçada, provoca um forte estranhamento, causando inquietude no leitor, que se sente bombardeado pelo tiro poético, que desestabiliza o contexto semântico superlotado de termos referenciais ligados ao ambiente natural, embora, com sintaxe desconexa, o que aguça o tom lírico do procedimento.

Na 2ª estrofe, a personagem poética lamenta: “Meu Deus, Matolengo...”, recordando algo recorrente em outros poemas: a possibilidade de ter tido parte de sua obra usurpada, na medida em que usa a expressão “Piratas de livros”. Na estrofe seguinte, o peso melancólico adensa-se, já que

Seu gosto é desgosto
Seu modo é de fardo
Que fardo o seu corpo...

Alterando um pouco esse tom de lamento e de autocomiseração, na 4ª estrofe Matolengo se enxerga como “bom”, para, logo em seguida, atinar à sua natureza dispersa: “Disperso nas águas / Disperso nas matas / É folha com o vento...”. Seguindo, o eu lírico reforça essa dispersão, fazendo

versos na paisagem, realçando o quanto a poesia se entranhava em sua vida comum.

A recorrência, procedimento típico da escrita poética, nos dá a ideia de simultaneidade, o que nos indica certa coesão no disperso universo poético do autor. Por outro lado, como o poeta se utiliza habilmente da figura chave para o seu processo criativo, a metáfora, não é demais lembrar, com Bosi (2000, p. 41), que “A analogia e a metáfora são modos táticos pelos quais a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade.” Nesse sentido, essa simultaneidade se evidencia sobremaneira por meio da recorrência das metáforas e da relação antagônica dureza/leveza, presente nos versos:

Lá vai Matolengo...
Um verso nas folhas
Um verso nas rochas
Estrofes nas nuvens
Estrofes nas pedras
Seu canto não para...
Dispara...

Esses, tomados na devida conta, encetam uma contradição, gerando uma forte tensão no poema, por conter em si a ideia de leveza expressa em “folhas, nuvens”, que contrasta com o tom empedernido revelado pelos termos “rochas, pedras”. O tom leve já se iniciara na estrofe anterior, evidenciando-se pelo contraste leveza/dureza. Os dois últimos versos dessa 5ª estrofe, “Seu canto não para... / Dispara...”, ecoam forte em sonoridade e sentido, na medida em que sugerem: dispara o tiro na caça, dispara o canto poético,

ou seja, reforçando a ideia inicial autor de caçadas, autor de poesia.

“Um canto na treva” é como se inicia a 6ª estrofe, o que nos evoca o “vaga-lume na treva”, imagem motriz de nossa compreensão acerca da criação do autor, que tanto pode ser um canto poético criado pelo sujeito lírico, como um canto de pássaro ou de grilo, a que também se pode conferir poesia. A estrofe encerra-se com “O fardo espingarda”, contrastando e reforçando ainda a imagem autor de caçadas/autor de poesia. O poema segue nesse movimento pendular de endurecer e amenizar, embora tendendo mais para o endurecimento, conforme mostram os versos seguintes:

Parado
Tranquilo
A face de pedra
Caminho de rochas
E tochas
Pesadas
As mãos desvairadas
Que abraçam nas rochas...

Os versos em destaque assinalam o tom denso que o poema assume, envolvendo “o bom Matolengo” com vestes endurecidas. O que resta de leveza nos termos “Parado / tranquilo” vai transferindo-se para o tom melancólico na estrofe seguinte: “Ouvi Matolengo / Sombrio, cansado”, para concluir com

Fardado de rochas
Fardado de pedras
Passando os extremos...

Os extremos, por fim, roçando escarpas, segue Matolengo, caçando na mata para encontrar versos.

Em síntese, o poema “Matolengo” pode ser visto como um retrato que o poeta faz de si mesmo. Compreendendo o todo do poema como um movimento fora e dentro, isto é, um caçador de fora e de dentro, aquele homem comum que se embrenha no mato para caçar é também o sujeito lírico sensível, que cria intelectualmente e parece não encontrar um elo entre este e aquele. Como em “Frutilândia”, o eu lírico que se expressa amargamente (“Ah! Se eu na vida tivesse como aqui sempre plantado”) é o mesmo que aqui lamenta a sua “face de pedra”.

Desse modo, esses dois poemas reforçam a ideia do “Vaga-lume na treva” a que aludimos na introdução, tendo em vista o quanto cresce em força a poesia quando o poeta consegue aliar elementos da realidade concreta ao tratamento sensível com a palavra. O trabalho com a imagem se destaca, conforme demonstramos nas análises. Por outro lado, o fato de esses poemas terem um pano de fundo biográfico marcante leva-nos a enredar mais um fio nessa teia. Ou seja, comparando-os a outros poemas, especialmente àqueles de tom muito subjetivo, não parece equivocada afirmar que o irmanar-se com o lugar, quer dizer, a relação com o espaço, é um fator determinante que confere unidade à sua criação. O verso de “Frutilândia” “Basta... volto-me ao sítio do meu silêncio único proclamado...” resume esse aspecto. O aproximar-se da natureza funciona para o sujeito lírico como um apaziguar a sua própria natureza interna, levando-o a construir uma poesia mais coesa, com uma

progressão lírica coerente, em que entoação e andamento se coadunam. Todavia, o tom lírico forte e marcante que a sua poesia assume, com base nos elementos apontados, não elimina, de todo, a melancolia. A “treva” iluminada pelo “vaga-lume” parece ser a sua melhor forma de representação. Seja como for, esses poemas são expressivos dos momentos nos quais o poeta aguça o seu lirismo, mas ainda aí não há uma consolação de si mesmo. A sensação de inadequação e não aceitação permanece, mas modalizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensamos que o poeta João Lins Caldas pode ser visto como uma ausência que poderia ter sido, e que passa a ser, pela sua memória poética, uma presença importante no contexto da literatura potiguar. Este livro, portanto, tratou de contribuir para ampliar a presença do poeta na historiografia literária do Rio Grande do Norte. Moveu-se em direção a um reconhecimento das expressões ausentes, conforme Santos (2002) discute em “Uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. Logo, interessou-nos estudar e, na medida dos achados, contar a história desse homem, como um dos que ficaram nos caminhos da vida, mas que também por isso merece que procuremos compreender os meandros de sua existência e conservar a sua memória. O poeta que saiu de sua terra em busca de “rendilhar” o seu sonho literário deixa entrever, pelos escritos biográficos e também pelos seus poemas, que a ingenuidade diante das imposições sociais, a falta de uma perspectiva crítica mais consequente e a ausência de

lucidez para enxergar os esquemas por meio dos quais a ideologia se monta podem tê-lo conduzido a assumir uma postura ressentida diante das negativas da vida, voltando o ressentimento contra si mesmo, como autocondenação.

Ao retornar à terra natal, depois de desencantado, ele resolveu isolar-se em uma pequena cidade interiorana. Optou por uma vida absolutamente pacata, sem os mecanismos de cobrança que a vida material, especialmente nos centros urbanos, nos obriga. Foi viver em sua Frutilândia, uma espécie de “Pasárgada” inventada só para ele, com suas plantas, seus bichos, o sol e o céu estrelado. Tal decisão se configura como recusa, uma espécie de recusa romântica, uma vez que se isolou, não se importando com questões materiais ou intelectuais. Assumiu uma posição antitética ao mundo convencional, vestindo-se de paletó e gravata para caçar no meio do mato. Às vezes esquecia o paletó, mas jamais a gravata, o que o tornava uma figura um tanto quanto estranha, considerando o contexto provinciano e conservador em que vivia. Entretanto, essa interpretação depende do olhar de quem observa, pois, deixadas de lado as convenções e as armaduras do mundo social e os padrões preestabelecidos como certos, a caricatura pode-se transformar em originalidade e rebeldia, o que não deixa de ser uma atitude inteligente e destoante no meio provinciano da pacata cidade, revelando irreverência. O poeta encarnou, então, a resistência em seu próprio corpo, no seu modo de existir. Conduzindo a sua vida em absoluto desacordo com o meio em que vivia, resistiu a ser convencional, a se vestir de modo convencional, a ser o cidadão civilizado e bem

comportado, evitando o mundo organizado e vivendo a “Frutilândia” que criou para si.

Se foi tranquila a sua decisão de viver em Frutilândia, e não sabemos se o foi, o que parece não ter sido tranquilo e ao que ele nunca se resignou foi o fim a que se destinou poeticamente. A constante autopunição e autocondenação com que lamenta a sua não realização como poeta transformou a poesia, escrita a partir desses sentimentos, em voz dolorosa, forma retorcida, expressando uma tristeza inconformada, um lamento atroz, incapaz de perdoar a si mesmo pelo que não realizou. Logo, não foi tranquila a existência do poeta, em meio às fortes contradições com as quais teve de se conduzir.

O poeta adensou a sua lírica com uma profunda melancolia, mas, vez por outra, deixa-se revelar, via contradições, em outras facetas, introduzindo um lirismo sensível, um lirismo triste e de percepção íntima da natureza, como substância com a qual se irmana. Tal lirismo realiza-se como um tom a menos na intensidade melancólica. Nesses poemas, há uma superação do tom preponderante da melancolia, dando lugar a um movimento mais ameno, por meio da unificação do poeta com a natureza. É quando o poeta sai de si, de sua angústia autopunitiva e volve o seu olhar para o mundo externo, em que a presença do outro altera a expressão lírica. Essa expressão caracteriza-se como resistência, que de modo particular se exterioriza por meio do lirismo intimista, da biografia e da poesia da natureza.

A produção poética de João Lins Caldas caracteriza-se, portanto, pela resistência e pela melancolia, que no campo formal se expressam por meio de uma sintaxe arrevesada e

invertida, com elipses provocando corte e quebra de sentido; pelo uso de figuras de estilo como a antítese, o paradoxo, o oxímoro e as sinestésias, responsáveis pela dissonância cujo efeito resulta em desautomatização da linguagem, estranhamento.

A melancolia sustenta-se, por um lado, na recorrente representação dos temas como a morte, a dor, o desencanto, a angústia, a perda, a solidão e a fragmentação do sujeito moderno frente às transformações urbanas; por outro, na representação de um eu lírico ambivalente, conflituoso e fragmentado. A desagregação interna do sujeito perpassa para o universo da linguagem revelando um estilo retorcido, arresado, estranho, enquanto sua excentricidade e personalidade perspicaz expandem-se no estilo em forma de ironia e senso “impróprio” de superioridade. O conhecimento de algumas peculiaridades da vida do autor nos levou a concluir que biografia e poesia andam muito próximas no seu modo de representar.

A poesia de João Lins Caldas expressa-se ainda por um constante dualismo que comporta Deus e a sua negação; fé e dúvida; morte como fim benevolente da vida e morte como a “cruel serpente”; autopunição e autoconsciência; fragmentação do homem na modernidade e busca de reconciliação com o mundo natural; campo e cidade; arcaico e moderno; sentimento puro frente à natureza e sentimento de desolação frente às transformações sofridas por ela; amor e ódio; crítica à política e desejo reprimido de ser dela integrante. Esse dualismo, além de fundamentar a tendência melancólica, torna-se diferente e impressiona o leitor porque se realiza sob

a forma de uma sintaxe invertida e arrevesada, compondo imagens retorcidas e provocando inorganicidade estrutural e instabilidade formal.

Todas as contradições do autor parecem, enfim, confluir para uma contradição fundamental, qual seja, a necessidade de restabelecer uma unidade com o passado (da infância, do sonho, de uma natureza primitiva e virginal) e a percepção da impossibilidade dessa vinculação tal como ele a idealiza. Dessa frustração, da consciência da perda, do passado irrecuperável, surge a melancolia.

Neste livro, situamos a sua poesia no contexto da poesia nacional, procurando compreendê-la no universo de profusão da poesia de outros autores já bem posicionados na historiografia literária brasileira, com estudos consolidados, o que facilita a interpretação, mas não elimina a abertura para redefinições. Como poesia brasileira, destaca-se que a poesia de João Lins Caldas revela certa “pertinência histórico-estrutural”, quer dizer, ela capta as “formas sociais prévias” (SCHWARZ, 1999) do nosso processo social e as plasma como linguagem, revelando uma “matéria brasileira” que se identifica em poetas como Augusto dos Anjos, Cruz e Souza, Drummond e Bandeira, dentre outros. Com isso, caracteriza-se como um traço do seu estilo o diálogo com a tradição literária brasileira. Isso se deu tanto no período da poesia parnasiano-simbolista, como em relação às características da estética modernista.

Nesse sentido, se a poesia de João Lins Caldas evoca e dialoga com tantos autores nacionais, conforme se demonstrou nas análises, é que ela já nasce no interior do sistema

literário formado. Ela capta a matéria brasileira e, sem intenção, expõe a nossa historicidade em ritmo similar já registrado por outros autores no andamento de suas composições. Se isso é verdade, a lírica do poeta potiguar inclui-se naquela relação de autores cujo exercício de imaginação literária não sucumbe à insipidez anódina. Antes, ela integra fortemente o universo simbólico que nos representa. A sua forma estranha foi talvez o melhor caminho que o poeta encontrou de se perpetuar, demonstrando que a sua perspicácia não era banal. Parafraseando Schwarz (2000) ao refletir sobre a posição do escritor brasileiro e sua capacidade de revelar como o andamento social traz consequências para a forma literária, podemos afirmar que o senso de peculiaridade do nosso autor é deprimido, tanto melhor assim, pois significa que ele não se acomodou na “constatação universalista e anódina”.

Ao detectar os fios da matéria brasileira que percorrem de um a outro poema, ou verificar os velhos temas sempre novos, abordados por vários poetas brasileiros, acreditamos que o poeta potiguar pode ser incluído, com ganhos para a nossa história literária, no rol da tradição literária brasileira do século XX, enriquecendo o seu percurso e trazendo mais elementos para dialogar com a heterogeneidade da nossa formação literária. Quiçá, o poeta possa ultrapassar os muros da academia, bem como as fronteiras que o limitam ao universo da literatura local.

Nesse universo, ele se diferencia porque fugiu ao tom ufanista, próprio de vários poetas conterrâneos, contemporâneos e anteriores a ele. Seguindo essa perspectiva, também fugimos do “ufanismo” ao tratar da poesia de João

Lins Caldas, pois foi ela mesma que suscitou a relação com outros autores, por meio do que se pôde comprovar a sua peculiaridade, sua capacidade inventiva, eternizando-se pela escrita tornada poesia. Com esta publicação, a poesia de João Lins Caldas se avoluma e a sua existência como poeta pode ser mais bem investigada e pesquisada tendo em vista o reconhecimento da ampliação da sua produção poética.

Diante disso, um dos aspectos que este livro apontou é que a poesia de João Lins Caldas expõe questões que exigem uma continuidade de estudos. Nesse sentido, alguns desdobramentos podem ser apontados, conforme expomos a seguir.

A produção poética em questão encontra-se quase toda manuscrita. Isso significa que será necessária uma boa dose de paciência e investimento intelectual e financeiro para que se organizem e se publiquem os manuscritos do poeta, uma vez que, a partir dessa amostragem, outros cadernos poderão ser selecionados para edição. No entanto, ao grande volume de documentos manuscritos não se deve associar igual demanda para edição, pois há ainda, como se diz popularmente, “muito mato para ser ceifado”.

De acordo com os depoimentos de alguns amigos do poeta e de seus próprios registros, ele teria escrito em jornais, revistas e almanaques, especialmente durante o tempo que viveu fora do Rio Grande do Norte. A pesquisa que desenvolvemos durante o doutorado – e que resultou neste livro – não incluiu esse aspecto, que pode vir a ser objeto de estudo futuro, a fim de elucidar melhor a relação

do poeta com esses suportes de publicação no período e a recepção de sua poesia.

Se considerarmos que a poesia de João Lins Caldas se resume a *Poeira do Céu e outros poemas*, ainda assim há aspectos interessantes a serem analisados, dentre os quais destacamos alguns, a seguir.

Conforme demonstrado, a sua lírica é marcada por forte teor melancólico, de modo a permitir uma relação entre esse teor e a forma composicional. A continuidade da análise dessa relação pode sugerir um enfoque da perspectiva barroca para a poesia de João Lins Caldas. Isso porque, conforme também se verificou, o poeta conserva o estilo verbal dos grandes escritores, construindo textos de sintaxe invertida, com a presença de jogos antitéticos, oxímoros e paradoxos. Some-se a isso o estudo de Benjamin sobre a *Origem do drama barroco alemão*, em que a melancolia entra como um dos principais elementos. “O barroco tinha claramente presente a miséria da criatura”, afirma Benjamin (1984, p. 169).

Ainda relacionado diretamente com a melancolia, há o aspecto da ironia, já verificado nos manuscritos e percebido de forma sutil nos poemas publicados, mas que não foi abordado nesse estudo. Para isso, pode-se ter como referência a poesia de Drummond, cuja visão melancólica surge expressa pelo viés de uma ironia fina, que não se pauta pela postura passiva, mas por um incômodo, que une postura política em diálogo com um eu em permanente inquietude.

Tomando como referência o poema “O cortejo”, é possível estabelecer estudos comparativos entre a poesia dos autores ali referidos, tanto os poetas portugueses quanto os

brasileiros, e a poesia de João Lins Caldas, proporcionando novos entendimentos da sua lírica, uma vez que já verificamos o diálogo entre as temáticas e a forma composicional do poeta potiguar e desses autores.

A história de João Lins Caldas e a de sua poesia não se restringem, no entanto, aos aspectos apontados nesse livro. As análises apresentadas devem funcionar como reveladoras de traços a serem desenvolvidos, procurando compreender a figura ainda controvertida e, até certo ponto, enigmática do poeta João Lins Caldas e esclarecer aspectos de sua poesia que possam enriquecer a nossa cultura literária, da qual ele é parte integrante.

No conjunto das produções poéticas nacionais contemporâneas ao poeta, a poesia de João Lins Caldas pode até ser considerada frágil. Não obstante, a fragilidade não deve ser o ponto realçado, antes, o programa a ser seguido é procurar esclarecer como, em meio à sua inorganicidade estrutural, ela pôde revelar momentos impressionantes de vitalidade lírica, em que não escaparam de ser plasmados elementos fortes da constituição histórico-social brasileira.

Como sujeito melancólico, João Lins Caldas escolheu a poesia, pois só na arte a existência se perpetua. Assim, sua melancolia pode ser compreendida como “elemento criativo”, como força motora que o condicionou a produzir uma poética eivada de contradições, mas, por isso mesmo, tão humana. Se a melancolia, levada por ele ao paroxismo, pôde revelar a dor de si, expressa em palavras de autopunição e autocomiseração, no lamento de um “passado irrecuperável”, ela se encontra, em algum grau, em todos nós, na medida

em que fazemos parte da mesma aura desoladora de perdas e destruições.

“Vaga-lume na treva”, verso do poema citado no início desse livro, funciona, então, como a imagem criada pelo poeta, que sempre lembrará a sua busca, a sua melancolia, a forma angustiada como sentiu e sofreu a vida. Mas, antes disso e igualmente, lembrará o “amor” (título do poema), a relação de intimidade com a natureza, de onde retirou a frágil imagem do luminoso inseto para representar o mais belo sentimento humano sob a escrita poética, que aqui estendemos como a sua concepção de vida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 19 livros de poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, p. 326-331.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Introdução, organização e fixação de texto de Arnoni Prado. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AMORIM, Adalberto. *Almanak de Macau*. Edição fac-sim. Natal: Abimael Silva e Benito Barros editores, 1999. (1º ano, 1909).

AMORIM, Francisco. *História da Imprensa do Assu*. Natal, RN: Departamento Estadual de Imprensa, 1965.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte*. Natal: EDUFRN, 1995.

_____. *O lirismo nos quintais pobres: a poesia de Jorge Fernandes*. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac& Naif, 2002.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. Devaneios voltados para a infância. *In: _____*. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1984.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Brasiliense, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Esboço de um epílogo para a segunda edição das *Flores do mal*. *In: _____*. Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964, p. 213-4. Tradução de Cláudio R. Duarte. Disponível em: <https://www.academia.edu/36766970/>

BAUDELAIRE, Charles. *Os sete dias de um episódio da segunda edição de Les Fleurs du Mal*. Acesso em: 10 out. 2022.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas; v.3).

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Ivan Pinheiro. *Assu: dos Janduís ao sesquicentenário*. Mossoró, RN: Queima-bucha, 2010.

BEZERRA NETO, João Antônio. *Permanência de Walfan de Queiroz: uma leitura da obra O testamento de Jó*. Brasília: Senado Federal, 2008.

BOSI, Alfredo. *Formações ideológicas na cultura brasileira. Estudos avançados*. São Paulo: IEA-USP, vol.9, n. 25, Sept./Dec. 1995. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014199500030002. Acesso em: 27 ago. 2010.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. *Moderno e modernista na literatura brasileira. In: _____ . Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica.* 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003, p. 209-226.

_____. *O nacional e suas faces. In: V.V.A.A. Eurípedes Simões de Paula: in memoriam.* São Paulo: FFLCH-USP, 1983, p. 35-44.

_____. *O ser e o tempo da poesia.* 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CALDAS, João Lins. *Poética.* Natal: Fundação José Augusto, 1975.

CALDAS, João Lins. *Poeira do Céu e outros poemas.* Organização, introdução e notas de Cássia de Fátima Matos dos Santos. Natal: EDUFRN: NCCEN, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.* 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

_____. *Literatura e cultura: de 1900 a 1945. In: _____ . Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.* 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, p. 109-138.

_____. *Literatura congregada. In: _____ . Formação da Literatura brasileira: Momentos decisivos.* 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a, p. 77-79.

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

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária.* 8. ed. São Paulo: Ática, 2002a.

- _____. Notas de crítica literária – sobre poesia. In: _____. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002b, p. 129-134.
- _____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006b.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.
- _____. Limites da biografia. In: PRADO, A. Arnoni; BOAVENTURA, M^a. Eugênia; Levin, Orna Messer (Org.) *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. IEL/UNICAMP. Número especial Antonio Candido. Campinas, 1999a, p. 63-65.
- _____. Perenidade da biografia. In: PRADO, A. Arnoni; BOAVENTURA, M^a. Eugênia; LEVIN, Orna Messer (Org.) *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária. IEL/UNICAMP. Número especial Antonio Candido. Campinas, 1999b, p. 67-69.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Musa, canta os poetas, escritores. In: _____. *História da cidade do Natal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL; Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1980, p. 370-385.
- _____. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF; Achiamé; Natal: UFRN, 1983.
- CASTRO, Ney Leandro de. *Contistas norte-rio-grandenses*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1966.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.) *Os formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.

COLI, Jorge. Consciência e heroísmo no mundo moderno. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 291-304.

COSTA, Maria do Carmo Soares. Manuel Bandeira e a política do engajamento. *Investigações*. Recife, 2004, v.17, n.1. Disponível em: http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.17.N.1_2004_ARTIGOSWEB/MariaCarmoSoaresCosta_MANUEL-BANDEIRA-POLITICA-DO-ENGAJAMENTO_Vol17-N1_Art05.pdf. Acesso em: 22 set. 2009.

COSTA, Maria Suely da. *Produção em revista: representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 20*. Tese (Doutorado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2008.

_____. *O canto da cigarra e outros cantos: revistas literárias do Rio Grande do Norte os anos 20*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2000.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995, p. 53-63.

DANTAS, Maria da Conceição Silva. *Crônica Literária: registros da modernização no Rio Grande do Norte na década de 20*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2003.

DUARTE, Constância Lima; MACEDO, Diva Maria Cunha Pereira (Org.). *Literatura no Rio Grande do Norte: antologia*. 2. ed. Natal, RN: Governo do Estado do Rio Grande do Norte; Fundação José Augusto; Secretaria de Estado da Tributação, 2001.

_____. (Org.) *Via Láctea: de Palmyra e Carolina Wanderley: Natal, 1914-1915*. Natal, RN: Editora NAC, CCHLA/NEPAM, Sebo Vermelho, 2003.

- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. 2. ed. Natal, RN: EDUFRN, 2008.
- DÜRER, Albrecht. *Melancholia I*. 1514. 1 gravura. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/ho_43.106.1.htm>. Acesso em: 15 out. 2009.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-47.
- FALLEIROS, Marcos F. *Ingenuidade e brasileiro em Manuel Bandeira*. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – USP, São Paulo, 1995.
- FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas de Jorge Fernandes*. Natal: Fundação José Augusto, 1997.
- FERREIRA, José Luiz. *Modernismo e tradição: leitura da produção crítica de Câmara Cascudo nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em letras) – UFRN, Natal, RN, 2000.
- _____. *Gilberto Freire e Câmara Cascudo: entre a tradição, o moderno e o regional*. Tese (Doutorado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2008.
- FIGUEIRÊDO, Francelma Fernandes de. *Nas veredas da tradição seridoense: uma introdução à leitura da obra de José Bezerra Gomes*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2002.
- FLORES JÚNIOR, Wilson José. *Humildade sem conciliação: reflexões sobre a poesia de Manuel Bandeira*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/72/141.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2009.
- FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Comentários e notas de James Strachey; colaboração com Anna Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-263, v. XIV.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALVÃO, Dácio Tavares de Freitas. *Da poesia ao poema: uma leitura do poema-processo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2003.
- GIL, Fernando Cerisara. *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919*. Antologia e estudo. Curitiba: Ed.da UFPR, 2006.
- GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante: elementos melancólicos em “Lira dos vinte anos”, de Álvares de Azevedo*. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – UFRGS, Porto Alegre, 1997.
- GOMES, Maria Edna Rangel de Sá. *Correspondências: leitura das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 1999.
- GURGEL, Tarcísio. *Informação da literatura potiguar*. Natal: Argos, 2001.
- HAMBURGER, Michael. A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos. In: _____. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAKOBSON, R. Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. Tradução de Haroldo de Campos com a colaboração de Francisco Achcar. In: *Os pensadores: textos selecionados*. Traduções de Carlos Vogt e outros. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1978, p. 118-139.
- JAEGER, Michael. A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe. *Estudos Avançados*. São Paulo, jan./apr. 2007, v. 21, n. 59. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100024&script=sci_arttext>. Acesso em: 07 jul. 2007.

LAFETÁ, João Luís. A representação do sujeito lírico na *Pauliceia Desvairada*. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2007, p. 53-77.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderlei Geraldi. *Revista brasileira de educação*. Campinas, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.

LEMOS NETO, José Fernandes de. *Funções da literatura: a poesia de 1922 a 1965 na terra dos poetas*. (Monografia em letras). UERN, Assu, RN, 2007.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992, p. 133-161.

_____. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p. 167-182.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Drummond, Mário, Cabral*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck. *Guimarães Rosa*. Escritura de SAGARANA. São Paulo: Navegar Editora, 2003.

MAMEDE, Zila. *Navegos: poesia reunida, 1953-1978*. Belo Horizonte: Editora Vega, 1978.

MATOS, Gregório. *Escritos de Gregório de Matos*. Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1986.

MARX, K. A Mercadoria. In: *Marx*. Tradução de Edgar Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Col. Os pensadores).

MELO, Paulo de Tarso Correia de. O mistério do poeta e a decifração do poema. *Revista da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras*. Natal: EDUFRN, 2001, v. 43, n.31.

MENDES, Solange Balbi; ANDRADE, Marlice Seixas; ZAIDMAN, Diana (Org.). *Índices: Almanaque Garnier, 1903-1914; Gazeta Litteraria, 1883-1884*. Direção e apresentação de José Honório Rodrigues. Brasília: Editora da UnB, 1981.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de estudos literários da faculdade de Letras da UFMG, 1995.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NONATO, Raimundo. *Calepino Potiguar: gíria rio-grandense*. Coleção Mossoroense, 1980.

NOVAK, George. *A lei do desenvolvimento desigual combinado da sociedade*. Disponível em: <http://www.espacosocialista.kit.net/desenvolvimento desigual combinado-novak.doc>. Acesso em: 13 maio 2007.

ONOFRE JÚNIOR, Manoel. *Ficcionistas do Rio Grande do Norte*. Natal: UFRN/CCHLA, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Seleção e nota editorial Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2002, n. 63, p. 237-280.

SANTOS, Cássia de Fátima Matos dos. A ponte entre o arcaico e o moderno. In: ROSADO, Isaura Amélia de Souza; ARAÚJO, Humberto

Hermenegildo de (Org.). *Bom dia moderno potiguar*. Natal: FAPERN, 2009, p. 143-157.

_____. Entre rios: o rural e o urbano na poesia de João Lins Caldas. In: ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de (Org.). *Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira*. São Paulo: Nankin, 2010, p. 167-186.

SANTOS, Cássia de Fátima Matos dos; LEMOS NETO, José Fernandes de. A poesia assuense e sua função literária. In: *Práticas linguageiras, literatura e ensino*. FIGUEIREDO-GOMES, João Bosco; ARAÚJO, Silvano Pereira de; OLIVEIRA, Risoleide Rosa Freire de (Org.) Mossoró: Edições UERN, 2011.

SANTOS, Cássia de F. M. *Vaga-lume na treva: a poesia de João Lins Caldas*. Tese (Doutorado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16330/1/CassiaFMS_TESE.pdf. Acesso em: 27/out./2020.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

SANTOS, Silvana S. Acervos privados. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995, p. 105-110.

SANTOS, Tarcísio. *Belle Époque na esquina: o que se passou na República das Letras potiguar*. Natal: Ed. do Autor, 2009.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11- 28.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1992.

- _____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Entrevista “Tira dúvidas com Roberto Schwarz”, por Afonso Henrique Fávero... [et al]. In: *Scriptoria II: ensaios de literatura*. Natal: EDUFRN, 2000, p. 11-38.
- _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCLIAIR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, José Luís. João Lins Caldas e as indagações do absurdo. *Jornal O POTI*, Natal, p. 16, 26 ago.1979.
- SILVA, Vilma Nunes da. *Os Brutos: tradição literária e a memória cultural do Seridó*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRN, Natal, RN, 2005.
- SOUZA, Maria Eneida de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 105-113.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.
- THOMPSON, Paul. A entrevista. In: _____. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 254-278.
- _____. Interpretação: a construção da história. In: _____. *A voz do passado: história oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 299-337.
- VIEIRA, José Geraldo. *Território humano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- _____. *Carta a minha filha em prantos*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WANDERLEY, Ezequiel. *Poetas do Rio Grande do Norte*. Edição fac-similar. Natal: Sebo Vermelho; Clima, 1993.

WANDERLEY, Romulo C. *Canção da Terra dos Caraubais*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1965a.

_____. *Panorama da poesia norte-rio-grandense*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965b.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SOBRE A AUTORA

Cássia de Fátima Matos dos Santos é licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1990), possui Mestrado (2002) e Doutorado (2010) em Estudos da Linguagem pelo PPgEL/UFRN. Foi professora da educação básica na rede pública e rede privada de Natal durante 14 anos. Docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), no período de 2004 a 2017, onde lecionou Literatura brasileira, Luso-brasileira e Teoria literária. Coordenou o PIBID/Letras do Campus de Assu e o Programa de Pós-graduação em Letras (PROFLETRAS), de 2013 a 2017, no qual ainda atua como professora colaboradora. Atualmente é professora do IFRN.



Tipografias utilizadas:
Palatino Linotype
Montserrat
Ubuntu

-

Todos os direitos são reservados à Editora IFRN, não podendo ser comercializado em período de contrato de cessão de direitos autorais. Em caso de reimpressão com recursos próprios do autor, está liberada a sua comercialização.

Este livro situa e analisa a poesia de João Lins Caldas (1888-1967) no contexto da literatura potiguar, visando compreender as singularidades dessa poética. Apresenta um perfil biográfico do autor e uma leitura analítico-interpretativa de aspectos de sua poesia. Assim sendo, estabelecem-se relações com a poesia brasileira de alguns autores, desde o período parnasiano-simbolista ao modernismo no século XX. O estudo de sua poética indica que ela se caracteriza pela melancolia e pela resistência, cuja expressão formal se dá por meio de uma linguagem dissonante: sintaxe arrevesada e invertida, cortes de sentido, imagens paradoxais, provocando estranhamento no leitor. O resultado é um estilo que, além de dialogar com a produção poética moderna, revela sua peculiaridade por meio dessa forma invertida em que se entrelaçam temas fortes, como a morte, o amor, a dor, o desencanto, a perda, a memória, a natureza, Deus, aspectos da historicidade brasileira, dentre outros, configurando-se, portanto, em uma lírica multifacetada e original.

ISBN 978-85-8333-291-6




Associação Brasileira
das Editoras Universitárias


INSTITUTO
FEDERAL