

O OLHAR QUE RECORDA: REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA EM TRÊS AMIGOS

Gilvânia Rodrigues Machado (UFRN)
Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)

RESUMO: Análise de poemas de Zila Mamede, de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade. Nesses poemas, a infância é representada como uma fase genuína, imbuída de leveza e encantamentos. Até mesmo nos textos em que há uma crítica social que revela as crianças como marcadas pela pobreza, há um lirismo no olhar ingênuo e poético diante do mundo, apesar das mazelas sociais. Em cada um deles, o eu lírico adulto dialoga com as suas origens e evoca lugares onde viveu a infância que agora habita nele e se torna perene na poesia. O olhar infantil lançado nas obras desses autores passa por uma transformação poética que tanto beneficia o poeta que se entrega a ela, como o leitor que, através da leitura, redimensiona o seu olhar, buscando enxergar o espetáculo da existência humana em toda sua dimensão. As reflexões sobre infância e poesia têm como fundamento teórico os pensamentos de Gaston Bachelard (1996) e Freud (2014) e a discussão sobre “leitura” tem por base considerações de Rubem Alves (2004) e Compagnon (2009). O diálogo entre os textos dos três poetas tem como contraponto uma fortuna crítica mínima, como as referências: ALVES (2013), AQUINO (2005), ARRIGUCCI JR. (1983; 1990), CASCUDO (2003), MAZZARI (2002), PINHEIRO (2012a; 2012) e SCHMIDTKE (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Zila Mamede, de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; Poesia e Infância; Leitura.

RESUMEN: Análisis de poemas de Zila Mamede, Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade. En estos poemas, la infancia es representada como una etapa genuina, imbuida de levedad y encantamientos. Incluso en los textos en los que hay una crítica social que revela los niños como marcados por la pobreza, hay un lirismo en la mirada ingenua y poética hacia el mundo, a pesar de los males sociales. En cada uno de ellos, el yo lírico adulto dialoga con sus orígenes y evoca lugares donde vivió la infancia que ahora habita en él y se convierte en algo perenne en la poesía. La mirada infantil presentada en las obras de esos autores sufre una transformación poética que beneficia tanto al poeta que se entrega a ella, como al lector que, por la lectura, redimensiona su mirada, buscando ver el espectáculo de la existencia humana en toda su dimensión. Las reflexiones sobre la infancia y poesía tienen como fundamento teórico los pensamientos de Gaston Bachelard (1996) y Freud (2014) y la discusión sobre "lectura" se basa en consideraciones de Rubem Alves (2004) y Compagnon (2009). El diálogo entre los textos de los tres poetas tiene como contrapunto una fortuna crítica mínima, como las referencias: Alves (2013), Aquino (2005), Arrigucci JR. (1983; 1990), Cascudo (2003), Mazzari (2002), Pinheiro (2012a; 2012) y Schmidtke (2009).

PALABRAS-CLAVE: Zila Mamede, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; Poesía e Infancia; Lectura.

Este artigo objetiva a uma análise de sete poemas: três de Zila Mamede (1928-1985) – “Milharais” e “O prato”, publicados no livro *O arado* (1959), e “Retrato de minha mãe costurando”, publicado no livro *Corpo a Corpo* (1978) –; dois de Manuel Bandeira (1886-1968) – “Profundamente” e “Meninos Carvoeiros”, publicados no livro *Estrela da Vida Inteira* (1965); além de dois de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) – “Infância” e “Carta”, publicados no livro *Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade* (2013).

Nos poemas que compõem o corpus dessa pesquisa, a infância é representada como um paraíso perdido, uma fase genuína, imbuída de leveza e encantamentos. Até mesmo nos textos em que há uma crítica social que revela as crianças como marcadas pela pobreza, há um lirismo no olhar ingênuo e poético diante do mundo, apesar das mazelas sociais em que vivem aquelas personagens. Em cada um dos poemas, o eu lírico adulto dialoga com as suas origens, povoa seu mundo com os entes queridos, resgata brinquedos e brincadeiras e evoca lugares onde viveu a infância que agora habita nele e se torna perene na poesia.

Vários estudiosos de diversos campos do conhecimento, como da filosofia e da psicanálise, apontam para essa relação entre a criança e o poeta. Vejamos o que o filósofo Gaston Bachelard nos ensina sobre essa relação:

Parece, pois, que se nos ajudamos com imagens dos poetas, a infância se revela psicologicamente bela. [...] Essa beleza está em nós, no fundo da nossa memória. Ela é a beleza de um impulso que nos reanima, que põe em nós o dinamismo de uma beleza da vida. Na nossa infância, o devaneio nos dava liberdade [...].
Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda [...] (BACHELARD, 1996, p. 95).

De acordo com Bachelard, os poetas nos mostram que os devaneios da infância nos fazem bem, por isso devem ser cultivados. Através do devaneio, podemos retornar à infância e, nesse processo, temos a possibilidade de retomar os caminhos idos.

A representação da infância contida nesses poemas pode ser vista, portanto, como uma forma de os poetas se reinventarem, de reordenarem a realidade do presente, na qual não se sentem satisfeitos. A tentativa de recuperação desse mundo lúdico redimensiona o olhar que recorda.

1. Entre milharais, mangueiras e balões errantes: o aceno da infância.

“Milharais” é poema narrativo formado de uma única estrofe com 41 versos brancos. Nele, há a presença de dois tempos verbais: o pretérito e o presente do indicativo. O eu lírico, através da rememoração, vai tecendo o cenário da infância, rememorando suas vivências no sítio do avô. Através da evocação desse passado, percebe-se uma relação emotiva com a natureza, processo no qual ocorre a atribuição de ações e sentimentos humanos a espigas de milho. E, no tempo presente, para se referir à morte do avô, o eu lírico recorre à metáfora da semente que é plantada na terra. Eis o poema:

MILHARAIS

Nos milharais plantados (minha infância),
recém-nascidas chuvas pelos rios
que rebentavam adubando várzeas
onde meus pés-meninos se afundavam
no cheiro fofo do paul novinho.
Terra multipartida, covas conchas,
das mãos do meu avô descendo o grão.
Pela manhã íamos ver as roças
à superfície frutos devolvendo
– folhinhas enroladas, verde calmo
se desfiando ao sol, em sol, de sol.
Quando escorriam outros aguaceiros
os dedinhos do milho iam subindo
em vertical, depois abrindo os braços
e já mais tarde o milharal surgia
os pendões leques leves abanando
o triunfal aceno da chegada.
E vinha logo a quebra das espigas,
eu chorava de pena, elas dobravam-se
por sobre o caule, tesas deslizando
no chão, nos aventais apanhadores,
sua palha entreaberta – riso triste
de quem, nascido, vê-se morto infante,
pois sendo espigas tenras, de repente
logo viravam massa, logo, pão.
Eu as tomava com temor doçura,
trançava seus cabelos, embalava-as:
eram espigas não, eram bonecas
que me aqueciam, eu as maternava
lavando-as, penteando-as, libertando-as
de gumes de moinhos e de fomes
dos animais domésticos, ancinhos,

fogueiras de São João. Pelos terreiros
procuro em vão os milharais vermelhos
de vermelhas papoulas adornando
as vaidosas tranças das espigas –
bonecas brancas, minha meninice,
meu avô habitando agora um campo
onde ele, em vez do milho, é uma semente,
meu avô, minha avó, os milharais,
não tendo mais infância, tenho-a mais.

Que sentido teria o fato de “Milharais” ser o único poema do livro *O arado* composto por uma única estrofe? Seria essa a forma que a poeta escolheu para representar o fluxo ininterrupto das memórias na mente que corre como um rio?

Logo no primeiro verso do poema, há a demarcação do tempo passado, no qual o eu lírico revive sua infância por meio de uma afirmação, entre parênteses, usando o pronome possessivo: “Nos milharais plantados (**minha** infância). Dos versos 1 ao 33, o tempo passado é marcado pelo uso dos verbos no pretérito perfeito do indicativo e dos gerúndios. Só a partir do verso 34, o eu lírico retorna ao presente do indicativo: “**procuro** em vão os milharais vermelhos”.

Quando o eu lírico relembra a infância, a narrativa segue um ritmo lento, há um olhar mais vagaroso, que se prende em cada detalhe. A criança, numa integração com a natureza, é pura contemplação perante o espetáculo agrícola: o barulho da chuva, a correnteza do rio, o contato dos pés afundando na terra que exala um “cheiro fofo”.

A menina, numa relação terna com o avô, observa as mãos dele que lançam a semente na terra, fica extasiada com o milagre da fecundação e relata minuciosamente o nascimento das espigas de milho. Esse nascimento é lento, suave, silencioso. Há um processo de personificação, pois o eu lírico faz, ao descrever o crescimento do milho, uma comparação com a figura humana: os brotos são os dedinhos do milho, a palha é comparada com os braços e há uma ação humana de acenar. Trata-se, portanto, de uma cena campestre, sobre a qual reflete André Pinheiro (2012, p. 121):

Há, contudo, um aspecto intrigante em relação à escolha de tal objeto poético. Na lírica mamediana, a representação do ambiente campesino geralmente está vinculada a questões de ordem localista, de modo que o espaço e a memória cultural se fundem em uma única matéria. Como o cultivo do trigo não tem grande expressividade na região Nordeste, a referência a tal produto agrícola parece estar um tanto deslocada do contexto geral da obra. Fundamentada por uma densa vivência pessoal, a imagem da agricultura nordestina permite, contudo, que a autora explore questões referentes à sociedade e ao

universo interior do sujeito; o resultado de tal procedimento é a estruturação de um texto em que a observação antropológica se cruza com a atividade mnemônica. Ao representar o cultivo do milho, por exemplo, Zila Mamede não se limita a indicar apenas os episódios da prática agrícola; ela evidencia toda uma atividade cultural desenvolvida a partir da experiência com esse produto. É por esse motivo que a temática campestre tem sempre um caráter denso e coerente na lírica mamediana. Em uma passagem do poema “Milharais”, a poetisa discorre sobre um evento bastante comum no interior do Nordeste, que é a prática de fazer bonecas com as espigas de milho [...].

O tempo da colheita – que na natureza faz parte do ciclo natural – parece ser para a criança um processo doloroso, daí porque ela se compadece com o destino trágico das espigas de milho. Assim, tomada de compaixão pela vida tão breve das espigas de milho que, mal desabrocham já morrem, ela transformava esses “frutos” em bonecas e, num instinto maternal, tomava-as em seus braços e “as maternava” embalando, trançando os cabelos delas, “[...] libertando-as / de gumes de moinhos e de fomes / dos animais domésticos, ancinhos / fogueiras de São João [...]”.

Ao longo do relato das reminiscências do eu lírico, há, de repente, de forma brusca, um deslocamento para o tempo presente: Essa mudança repentina é percebida por meio da expressão: “Pelos terreiros/ procuro em vão”. Se, antes, a natureza era transfigurada em formas humanas, o avô se torna, com o deslocamento temporal, semente que agora habita o seio da terra, o que constitui uma metáfora para se referir à morte dele: “meu avô, habitando agora um campo/onde ele, em vez do milho, é uma semente.”. O eu lírico defronta-se com os dilemas existenciais da falta, da ausência e da perda. Agora, não tem mais os milharais vermelhos, as bonecas, os avós. Realizar essa arqueologia, escavar no fundo da memória essas vivências é o meio de recuperar o reino perdido: “não tendo mais infância, tenho-a mais”.

Já o texto seguinte, de autoria de Manuel Bandeira, apresenta o cruzamento de tempos implicados no tema da infância:

PROFUNDAMENTE

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes, cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam, errantes

Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente.

*

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

O poema inicia-se com o eu lírico relatando que na noite anterior não pode ver o fim da festa de São João porque havia adormecido ainda em meio ao barulho dos fogos, das vozes, cantigas e risos das pessoas que estavam ao pé das fogueiras. No meio da noite, ele desperta e se depara com o silêncio total daquelas vozes e risos. O que resta apenas é o silêncio cortado de vez em quando pelo ruído de um bonde. Diante disso, indaga pelas pessoas que “há pouco tempo” estavam se divertindo na festa. E conclui: “– Estavam todos dormindo /Estavam todos deitados /Dormindo /Profundamente.”

Nesse poema, há sutilmente um jogo de tempos verbais em que o eu lírico se posiciona diante de um tempo presente que remete à lembrança, recente, da noite anterior e de um passado distante que é revelado pela expressão temporal “Quando eu tinha seis anos”. No poema, há a imagem simbólica do túnel: “Silenciosamente/Apenas de vez em quando/O ruído de um bonde/Cortava o silêncio/Como um túnel”. Metaforicamente, o eu lírico entra nesse túnel, mergulhando no passado em que viveu uma situação semelhante: não pode ver o fim da festa de São João porque havia adormecido.

Na sexta estrofe, ele emprega o tempo presente (“Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo”) e indaga pelas pessoas amadas que povoaram sua infância expressando uma carga afetiva: “Minha avó,/Meu avô,/Totônio Rodrigues,/Tomasia,/Rosa”. Novamente, ele faz a mesma pergunta: “Onde estão todos eles?”, e dessa vez, para responder na última estrofe, emprega o verbo no tempo presente: “Estão todos dormindo/Estão todos deitados/Dormindo/Profundamente. Aqui o verbo dormir tem outra conotação: é a metáfora da morte. Todas aquelas pessoas queridas dormiam profundamente o sono da morte.

As pessoas que fazem parte do universo do eu lírico adulto não são nomeadas. O eu lírico apenas observa a alegria de quem participava da festa de São João. Por que ele não ficara até o final da festa, por que fora logo se recolher? Esse questionamento é importante porque aqui se trata de um adulto que pode tomar suas próprias decisões, ao contrário da criança de seis anos que afirma não poder ter visto o final da festa de São João: “Quando eu tinha seis anos/ Não pude ver a festa de São João/ Porque adormeci”.

Talvez, pelo fato de ser criança, tinha sido obrigado a dormir cedo, já que esta é uma regra que os adultos impõem às crianças. Essa proibição é bem explícita no poema “Evocação do Recife”, em que o poeta revela ter raiva de ser menino por causa das imposições dos adultos: “Uma pessoa grande dizia:/Fogo em Santo Antônio!/Outro contrariava: São José./Totônio Rodrigues achava sempre que era São José/Os homens punham o chapéu saíam fumando/ E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo”.

No poema, essas interdições, esses limites impostos só incomodam ao eu lírico enquanto menino que quer participar do universo dos adultos, o que é próprio da meninice. Já para o adulto, a festa da noite anterior, as pessoas, aquelas vozes não têm a mesma carga afetiva. Ele quer a infância de volta, com as pessoas queridas povoando o seu mundo. Aquelas vozes, silenciadas pela morte, ressoam na memória dele. Aqui o eu

lírico se depara com a falta, a ausência e a morte dos entes queridos, que vivem apenas nas suas memórias. O eu lírico convive mais com as pessoas do seu universo infantil. Da mesma forma, em “Evocação do Recife” o poeta canta em seus versos a cidade da sua infância, a Rua da União, a casa do seu avô que, para a criança, parecia impregnado de eternidade.

Ainda um terceiro poema, este de autoria de Carlos Drummond de Andrade, também tematiza a busca da infância perdida:

INFÂNCIA

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
– Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

O poema retrata uma cena do cotidiano de uma família tradicional que tem posses. Há uma atmosfera de tranquilidade. Na primeira estrofe, o eu lírico relata as ações de cada membro da família: o pai montava a cavalo e ia para o campo, a mãe sentada cosendo, o irmão pequeno dormindo. E ele, sozinho entre as mangueiras, lia a história de Robinson Crusóé, personagem que vivia sozinho em uma ilha.

Na segunda estrofe, aquela quietude é interrompida com o chamado de uma preta velha. É interessante ressaltar que, na primeira estrofe, há o predomínio da visão:

podemos visualizar um quadro familiar. Já na segunda estrofe há também percepções auditivas e olfativas: “No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu/a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu/chamava para o café”. Embora a preta velha não faça parte da família, não tenha laços de sangue, o eu lírico demonstra uma afetividade, pois se refere a ela como a babá, a que aprendeu “a ninar nos longes da senzala”. E ele compara: “café preto que nem a preta velha/café gostoso/café bom”.

Na terceira estrofe, o eu lírico fala do olhar da mãe, do cuidado maternal para com o caçula. Em seguida, ele se refere ao pai que se encontra distante “no mato sem fim da fazenda”. E conclui: “E eu não sabia que minha história/era mais bonita que a de Robison Crusoé”. Trata-se, neste caso, do olhar do adulto sobre a infância, com a percepção de que, enquanto menino, não tinha consciência da fase edênica em que vivia. Somente o homem adulto descobre que sua história tinha uma beleza singular e que era até mais bonita que a de Robison Crusoé, personagem do romance do francês Daniel Defoe. Schmidtke (2009, p. 8) interpreta a alusão a essa personagem no poema:

No que diz respeito à história de Crusoé no poema, há também um momento de aproximação e outro de distanciamento: aproximação quando o menino, *sozinho* entre mangueiras, lê a história, e ainda está incluso no núcleo familiar no plano físico. Diante desse mundo pacato da família mineira, o jovem leitor se aproxima do livro para se distanciar da pasmeira, da ausência de movimento; e distanciamento quando mencionada a história de Crusoé na última estrofe, em que o eu lírico olha para a infância e a vê como sendo esta mais bonita do que aquela, o que é feito através do verbo no pretérito imperfeito. Ou seja, a questão a ser colocada é que se a história *era* mais bonita, agora já não é mais. Essa é a marca do eu poético já adulto, que se coloca em situação semelhante à de Robinson Crusoé. E se pensarmos que essa pode ser a história de um homem que rompe com a família (principalmente com figura paterna) e vive só, o eu lírico se revela um *gauche*.

Através da leitura preliminar dos três poemas, pudemos perceber que cada poeta tenta refazer o caminho de volta à infância. Nessa busca, a palavra poética é o fio condutor que vai tecendo o encontro entre esses dois tempos, entre o adulto e a criança. O retorno à infância, como uma possibilidade oferecida pela poesia, é um dos aspectos observados por Câmara Cascudo, no prefácio de *O arado*, onde ele discorre sobre a riqueza dessa obra como um todo:

Vereis como essa fuga ao cotidiano levou ZILA MAMEDE, como a menina Alice, de Lewis Carrol, para as surpresas do Wordeland, o

país das maravilhas, que vive dentro de nós, em memória e vontade, palpitante de sedução mágica. E todas as cousas revistas tinham novas perspectivas porque nelas havia a quinta dimensão da Poesia, ampliando-as na valorização sentimental, ligando-as na teia dos problemas humanos e profundos, indeformados e contínuos na ânsia trágica e criadora.

[...]

Este livro não é uma experiência e menos um passeio em busca de motivos: é uma viagem legítima ao País do Passado, viagem na quarta dimensão, ressuscitando o Imóvel do fundo da lembrança (CASCUDO, 2003, p.124).

É interessante a analogia que Cascudo faz com a personagem do livro *O país das Maravilhas*, de Lewis Carrol, que narra a história da menina Alice que, sentindo-se entediada ao observar sua irmã lendo enquanto não tinha nada para fazer, passa a observar um coelho branco passar apressado e reclamando das horas enquanto segue em direção a uma toca. Ela decide seguir o coelho e cai em um enorme buraco. Depois descobre que aquele era o caminho para o País das Maravilhas, um lugar povoado por criaturas que misturam características humanas e fantásticas. Um verdadeiro mundo mágico, onírico, repleto de símbolos.

Zila Mamede, assim, como Alice, adentra no universo mágico, mergulha em uma espécie de túnel que a leva a outro tempo e espaço, e que a faz mudar várias vezes de tamanho. Podemos dizer que o eu lírico nos poemas de Zila Mamede “muda de tamanho”: ora criança, ora adulta. De acordo com o prefácio de Câmara Cascudo ao livro, podemos concluir que a “teia dos problemas humanos e profundos” é o diferencial nas memórias da poeta Zila Mamede: suas lembranças passavam por uma recriação poética. A comparação com o livro *Alice no país das maravilhas*, que faz parte da literatura universal, é esclarecedora porque aqui ele fala do ser humano com seus dilemas existenciais que ligam uns aos outros, formando uma teia.

Essa analogia de Cascudo não só cabe no poema “Milharais”, mas também caberia na tessitura poética de Bandeira e Drummond, haja vista que os poetas, através do fio tênue da memória, tecem o tempo lúdico da infância. O poeta adulto exalta o olhar cristalino que a criança tem perante o mundo. E assim, a infância é entrelaçada nos fios da poesia.

Em “Milharais”, o eu lírico contempla de forma espantada, tal como Alice, do País das Maravilhas, seres com características humanas (quando há a personificação da natureza) e o avô a virar semente. O eu lírico observa a natureza de forma deslumbrada.

Tudo isso pode parecer para outras pessoas coisas simples, naturais, mas para a criança que está descobrindo o mundo é um espetáculo.

Já no poema “Profundamente”, de Bandeira, embora o nome do lugar não esteja explícito, podemos inferir que seja Recife, não a do mundo adulto, mas a Recife da infância, terra dos avós do poeta. Vejamos em “Evocação do Recife” onde é bem explícito: “Recife da minha infância/ A Rua da União onde eu brincava de chicote queimado e/ partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas/ Teotônio Rodrigues era muito velho e botava pincenê na ponta do nariz/[...]”. Assim, nesse poema o eu lírico criança retorna à casa dos avós, onde se deslumbra com os balões, os fogos da noite de São João e há, ao mesmo tempo, o eu lírico adulto que se depara com a ausência dos entes queridos. Cabe ao poeta recorrer a uma metáfora, para falar da morte das personagens singularizadas.

Nesses três poemas, “Milharais”, “Profundamente” e “Infância”, vivencia-se uma infância feliz, que percebemos através de imagens construídas: no texto mamediano, a menina que brinca com as bonecas feitas de espigas de milho e a ida aos milharais na companhia do avô. No poema de Bandeira, o eu lírico vive o deslumbramento da festa de São João com toda a riqueza cultural dessa tradicional festa. E o eu lírico do poema de Drummond narra toda uma vivência tranquila com a família e descobre que a sua história, embora ele não tivesse se dado conta, era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

Nesses poemas, os pontos de entrelaçamentos se dão através dos laços afetivos com a família, as brincadeiras infantis e uma identidade cultural que diz respeito aos elementos ligados à terra, às brincadeiras e à culinária. Portanto, há um vínculo temático entre os três poemas, uma vez que se referem ao mundo lúdico da infância que pulsa na memória afetiva.

2. Retratos poéticos

Dando prosseguimento ao exame da representação da infância, iremos, nesse tópico, refletir sobre a forma como esses poetas, por meio da poesia, perenizaram inúmeras recordações de suas vivências com os entes queridos, compondo, assim, retratos poéticos.

Nas correspondências trocadas entre Drummond e Zila, eles tratam tanto de questões estéticas quanto existenciais. Falam dos amigos e dos familiares que lhes são queridos. Na carta do dia 29 de junho de 1964, Drummond escreve para Zila¹:

Não sou só um seu velho amigo, sou também uma pessoa com certa experiência de perda, e hoje vivo tanto de minhas perdas como de algumas presenças fiéis que tenho de me resignar a perder também [...]

Nunca senti tanto a companhia de meu pai junto de mim, perto, dentro, do que depois que não posso ir visitá-lo todas as tardes, como fazia em Belo Horizonte. E com minha mãe a mesma coisa. Fui fazendo deles uma imagem quase perfeita, de tão nítida, à medida que ia aprofundando o sentido da morte de ambos. De meu pai nem se fala, talvez, porque foi com ele que tive maiores problemas e precisei assim conhecê-lo melhor [...]. Com sua mãe então isso nem será aquisição do tempo, de tão amigas que vocês eram, que vocês são, e me lembro bem de tudo de bom que você me dizia dela. Sei que você ainda vai sofrer bastante e fará de seu sofrimento uma espécie de oferenda a sua mãe. [...] A verdadeira lembrança não é triste, é uma depuração da tristeza. Eu até brinco com meus pais pensando neles [...].

Nessa carta, por ocasião da morte da mãe de Zila, o poeta amigo tenta lhe consolar e fala da sua experiência pessoal ao perder seus pais, chegando até a revelar para a amiga poeta um conflito que ele tinha com o pai, enquanto que com a mãe, havia uma relação harmoniosa. O relato dessas experiências é reiterado em outros poemas de Drummond, por exemplo, em “Viagem em família”, texto no qual ele expõe a relação conflituosa com o pai. Já nos poemas em que há a presença da mãe, percebe-se uma serenidade. Tanto Drummond quanto Zila fizeram do passado uma fonte para elaboração dos seus poemas. A criação poética deles seria uma forma de depuração da vida no que se refere às perdas: uma forma de recuperar o perdido, preencher a falta. Com o intuito de demonstrar a realização dessa busca, apresentaremos dois poemas: “Retrato de minha mãe costurando”, de Zila Mamede; e “Carta”, de Carlos Drummond de Andrade.

RETRATO DA MINHA MÃE COSTURANDO

A máquina move
bobina fios
a máquina fixa
flor e atavios

¹ Fonte: CARTAS de Drummond a Zila Mamede (2000, p. 37-38).

Corra essa correia
de couro curtido
da roda ao pedal
como um desafio

Dance a inquieta agulha
em louco vai-e-vem
cutelo e fagulha
de calor, de bem

A máquina e
o veio:
aranha a tecer
varizes inchadas
longo anoitecer

A máquina e
o tempo:
luz de lampião
pedal madrugada
cheiro quente: o pão

A máquina e
as linhas:
branco em carretel
chama de pávio
na fumaça: o mel

A máquina e
o berço:
filho vai nascer
perna pedalando
filha a adormecer

A máquina
morna tessitura
de lençóis-colchões
dentes e cangalhas
presos nos mourões

A máquina
texto-documento
na execução
de mortalhas: anjos
em azul de caixão

A máquina:
trapézio de infância
caos da adolescência
vestido sem rendas:
lúcida indigência

A máquina
lúdico artefato
de abstrato museu

(a avó, a bisavó)
do tempo hoje meu.

Nesse poema de onze estrofes, o título “Retrato da minha mãe costurando” já explicita o conteúdo do poema: o eu lírico vai compondo imagens da mãe no seu ofício. Nas três primeiras estrofes, ela descreve uma antiga máquina de costurar: com sua bobina, fios, a correia de couro curtido que vai da roda ao pedal, a inquieta agulha que dança num vai-e-vem entre as linhas desse poema de versos curtos que, lidos em voz alta, assemelha-se ao ritmo do movimento desse pequeno objeto perfurante na costura.

Na quarta estrofe, ela descreve o laborioso trabalho da mãe que gera cansaço e marcas no seu corpo: “A máquina e/ o veio:/ aranha a tecer/varizes inchadas/longo anoitecer.

Da quinta à nona estrofes, o eu lírico relaciona a máquina de costura com o tempo. Metaforicamente, a mãe vai costurando, na “morna tessitura”, as lidas do dia, as diversas fase da vida, a vida e a morte: “A máquina e/ o berço:/ filho vai nascer”; e as mortalhas dos bebês que são chamados de “anjos”: “A máquina/texto-documento/na execução/de mortalhas: anjos/ em azul de caixão.”.

Na décima estrofe, a máquina representa o brinquedo da criança e o caos da adolescência, pois na pobreza em que vivem, a moça não tem seu vestido de rendas, que custa caro. Como já foi aventado, Zila Mamede busca, em suas vivências, material para a criação poética, e aqui ela mostra a situação de adversidade econômica em que muitas vezes viveu. Isso consta em algumas entrevistas que ela concedeu². E, na última estrofe, a máquina transforma-se em objeto de museu, que conta a história das mulheres daquela família: representa o ofício exercido por elas através de diversas gerações: “A máquina/lúdico artefato/de abstrato museu/ (a avó, a bisavó) do tempo hoje meu”. É interessante como ela repete em vários poemas a posse de um tempo passado. Vimos isso em “Milharais”: “não tendo mais infância, tenho-a mais”.

A busca do passado também é representada no seguinte poema de Drummond:

CARTA

² Segundo Graça Aquino (2005, p. 37-38), a poeta lembrou, em depoimento ao jornal carioca *Diário de notícias*, em 1966: “[...] a difícil vida de menina sertaneja, o que, de certo modo, vem confirmar a sugestão presente em seu poema de que a infância foi também um período de privação”. Cf. também a entrevista concedida a Carlos Lira, Alvamar Furtado e Celso da Silveira (1987).

Há muito tempo, sim, que não te escrevo.
Ficaram velhas todas as notícias.
Eu mesmo envelheci: Olha, em relevo,
estes sinais em mim, não das carícias

(tão leves) que fazias no meu rosto:
são golpes, são espinhos, são lembranças
da vida a teu menino, que ao sol-posto
perde a sabedoria das crianças.

A falta que me fazes não é tanto
à hora de dormir, quando dizias
“Deus te abençoe”, e a noite abria em sonho.

É quando, ao despertar, revejo a um canto
a noite acumulada de meus dias,
e sinto que estou vivo, e que não sonho

O soneto “Carta” apresenta um embate entre dois tempos: passado e presente, entre o eu lírico criança e o eu lírico adulto. Este, que escreve (provavelmente) para a mãe, reflete sobre as mudanças provocadas pelo tempo, revelando uma melancolia devido à passagem dos anos, e diz que, assim como as notícias envelheceram, ele também envelheceu. Pede para a mãe olhar os sinais do seu rosto que não são mais as carícias leves, mas sim os golpes, os espinhos, as lembranças. Para se referir ao envelhecimento, há o emprego da metáfora “sol-posto”: “são golpes, são espinhos, são lembranças/ da vida a teu menino, que ao sol-posto/perde a sabedoria das crianças”.

Na terceira estrofe, o eu lírico alude à falta que a mãe lhe faz, mas revela que o momento em que essa falta é mais sentida não é a hora de dormir, quando ela o abençoava e ele adormecia: a falta é quando ele desperta e revê a um canto “a noite acumulada de meus dias”, versos esses usados no plano metafórico sobre a passagem do tempo e o envelhecimento. E numa melancolia que se intensifica, ele revela a insatisfação do homem adulto que sente que está vivo, mas que já não mais sonha: “e sinto que estou vivo, e que não sonho”. A melancolia, ao longo do soneto, é revelada através das lembranças, das marcas do tempo, as quais substituíram as carícias da mãe. Agora é o tempo que rouba a infância do menino cheio de sonhos. Parece que é a incapacidade de o eu lírico adulto sonhar que causa toda a amargura.

O retrato e a fotografia são recorrentes na poética de Drummond e têm um papel fundamental por ser uma forma de presentificar o passado do poeta. Esses objetos são constantes como podemos ver em menção explícita nos poemas “Retratos de Família” e

“Confidências de Itabirano” (“Tive ouro, tive gado, tive fazendas/ Hoje sou funcionário público/Itabira é apenas uma fotografia na parede/Mas como dói”).

Podemos dizer que o poeta também compõe outras formas de retratos. Ele registra uma cena e fotografa com palavras, como vimos a mãe retratada no poema “Infância” e agora no poema “Carta”. Da mesma forma, na tessitura poética de Zila Mamede há os retratos poéticos em que ela retrata os familiares e os amigos, como, por exemplo, o poema que ela fez para João Cabral de Melo Neto: “Retrato de João Cabral de Melo Neto”, do livro *A Herança* (1984).

Percebe-se, enfim, que o tema da **infância**, nos poemas analisados, é associado ao tema da **família**, como a vincular os dois substantivos em um processo harmônico ideal.

3. Espantalhos desamparados reinventando reinos.

Como já foi sugerido neste exame da representação da infância, há poemas desses autores que, embora revelem uma crítica social em que as crianças vivem numa situação de miséria, há um lirismo no olhar ingênuo e poético dessas crianças perante o mundo, apesar do desamparo em que vivem. Seja o caso de “O prato”, poema de *O arado*:

O PRATO

Na casa escura, o prato campinava
dimensão magra de conviva e pasto.
Se lume de candeia refletia,
naquela toalha, o barro inerte branco

uma dor de menino sacudia
as miragens de pão que o habitavam.
Liberta de função a branca rosa
desarvorada lua se fazia

nas cercas, no curral espantamento
em que o menino reinventa reino
onde aboiavam prados. Infiltrava-se

na mesa neutra e vã o medo infante:
os dedos cavalgados por fantasmas
serenamente despedaçam luas.

No poema “O prato”, o eu lírico não participa, apenas observa e descreve a dor de uma criança com fome. Na primeira estrofe, há a descrição do espaço interno: uma casa escura, um prato vazio numa mesa e uma candeia. Na segunda estrofe, o eu lírico faz uma apresentação inusitada da criança, tão diferente do que vimos nos outros poemas analisados: “Uma dor de menino sacudia/as miragens de pão que o habitavam”. A palavra miragem significa um efeito óptico que ocorre nas horas mais quentes, geralmente nos desertos, criando uma ilusão. É interessante a escolha dessa palavra devido ao lugar que a criança habita: o sertão que é castigado pela falta de chuva, pela seca, pelo deserto. E a criança nesse deserto é “sacudida” pelas “miragens de pão que o habitavam”.

A obra de Zila tem elementos biográficos que estão presentes tanto nos depoimentos da poeta no documentário *Memória Viva de Zila Mamede* (1987) como nas correspondências que ela trocava com Carlos Drummond de Andrade (CARTAS, 2000)³. Os dois falavam sobre o fazer poético e também de questões existenciais, sociais e políticas⁴ e, na carta de 20 de maio de 1958, o poeta mineiro inicia perguntando o que pode falar sobre os poemas da amiga, a não ser dizer “que são de uma beleza?” Daí, ele cita alguns versos como “milho novo desabrochando páscoas”, “a dor do menino sacudindo miragens de pão”, “e as invenções da luz, da ventania”. Já no final da carta, ele fala para ela que está acompanhando com muita tristeza a tragédia do Nordeste e diz que a situação é bem resumida nas palavras dela: “sol, miséria, politicagem”. Portanto, tanto no poema como nessa missiva, há um olhar de Zila sobre a realidade do sertão.

Na terceira estrofe, há a descrição do espaço externo. Se dentro da casa predominam a escuridão, a fome e a dor, do lado de fora é o espaço da imaginação onde o menino, cheio de espantamento, reinventa reino:

nas cercas, no curral espantamento
em que o menino reinventa reino

³ Em “Imagens epistolares na poesia do Rio Grande do Norte”, André Pinheiro (2012a) analisa o modo como a carta veio sendo representada na poesia do Rio Grande do Norte – em uma tradição que impôs um halo romântico ao tratamento do tema, até chegar ao ponto em que Zila Mamede abriu espaço para se observar esse gênero textual de uma forma mais racional e objetiva.

⁴ Segundo Alexandre Alves (2013), “É por meio dessa via epistolar mais drummondiana que mamediana que se busca compreender toda uma série de questões que circundam a relação entre Drummond e Zila Mamede. Diante da pluralidade e inevitável complexidade de conceitos [...] que margeiam os estudos sobre cartas, dois aspectos se impõem como vitais para entender a correspondência entre Zila e Drummond: a retomada de um interesse através do cruzamento entre vida e obra, assim como as questões acerca da poesia moderna, e a constante procura pela literariedade do texto”.

onde aboiavam prados. Infiltrava-se

No reino reinventado pelo menino veem-se prados que, no sentido dicionarizado, são terrenos cobertos de plantas que servem de pastagem para o gado e ouve-se o “aboiar”, que é o canto do vaqueiro chamando o gado para o curral. Outra realidade onde não há a seca, a fome e a miséria.

Na estrofe final, há a retomada da realidade de escassez de comida provocada pela seca, em que uma mesa com um prato vazio revela a dor da criança que é sacudida pelas miragens de pão. Vê-se, portanto, nesse poema, uma variação da representação da temática da infância, em comparação com “Milharais”, em que há uma relação emotiva com a terra, onde o eu lírico criança contempla uma terra agraciada pela chuva e vê todo o processo da sementeira e da colheita. Em “O Prato” a criança se depara com uma realidade totalmente avessa. No entanto, como já foi ressaltado, a criança tem, embora diante de uma realidade árida, um olhar lírico, sonhador, capaz de se libertar através da imaginação. Sobre esse aspecto, Graça Aquino (2005, 78-79) verificou certa identidade entre os textos de Zila e de Bandeira:

É importante observar como uma referência temática (infância) foi absorvida pela poeta. Uma leitura atenta do poema [“Milharais”] de Zila Mamede não deixará certamente de notar que nele ecoa a “voz” de Manuel Bandeira. Em ambos o cotidiano é apontado como matéria-prima para a construção poética, apenas os modos dessa recordação e formas de registro poético são particulares.

Essa perspectiva, que singulariza a pobreza⁵, é também apresentada no seguinte poema do autor de *O ritmo dissoluto* (1924)⁶:

⁵ Sobre esse tema na poesia de Manuel Bandeira, consideramos os estudos de Davi Arrigucci Jr. em “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” (1883) e *Humildade, paixão e morte* (1990), para quem, na poesia bandeiriana, “A pobreza se revela [...] como condição real do sujeito, modo de contactar e perceber o poético, e método de dar forma ao poema” (ARRIGUCCI JR., 1983, p.108).

⁶ Marcus V. Mazzari (2002) lê “Meninos carvoeiros” como parte de um conjunto: “[...] a tematização da infância na obra de Manuel Bandeira não se deu apenas mediante o ato de *recordar* a própria experiência individual. Pois ainda antes da “Evocação do Recife” ou de “Profundamente”, vieram poemas que se assentam na observação do mundo da infância, ou melhor dizendo, poemas em que Bandeira, mais ainda do que observar, compartilha liricamente dos acontecimentos tematizados. Expressivo momento dessa atitude encontra-se no livro *O ritmo dissoluto*, precisamente nos poemas “Meninos carvoeiros”, “Na Rua do Sabão” e ainda “Balõesinhos”, que fecha o livro com a imagem dos “menininhos pobres” – presentes na metonímia especular dos “olhos muito redondos” fixos nos “grandes balõesinhos muito redondos” – compondo em torno do vendedor loquaz, numa feira de arrabalde, “um círculo inamovível de desejo e espanto”.

MENINOS CARVOEIROS

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
– Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme.

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem.

(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)

– Eh, carvoero!
Só mesmo estas crianças raquíticas
Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
A madrugada ingênua parece feita para eles...
Pequenina, ingênua miséria!
Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se
Brincásseis

– Eh, carvoero!

Quando voltam, vêm mordendo num pão
encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como
espantalhos desamparados.

O poema narrativo apresenta um eu lírico narrando a história de várias personagens. Na primeira estrofe, conta-se o percurso dos meninos carvoeiros que seguem tocando os animais com um relho enorme.

Na segunda estrofe, há uma descrição dos animais que, como as crianças, vivem uma situação de penúria: os burros são magrinhos e velhos, levam uma carga pesada – seis sacas de carvão de lenha – numa aniagem remendada que causa prejuízo, uma vez que os carvões caem pelo caminho.

“Do ponto de vista formal, podemos destacar em primeiro lugar, como traço comum a esses três poemas, o predomínio do verso-livre, que na trajetória poética de Bandeira pode ser considerado índice de seu acercamento ao prosaico, à vida cotidiana, aprofundando a ruptura com o início parnasiano-simbolista. Os poemas constam [...] de *O ritmo dissoluto*, o primeiro dos quatro livros (incluindo-se a prosa das *Crônicas da Província do Brasil*) que escreve na rua do Curvelo, para onde o poeta – já marcado pela pobreza, pela solidão e pela tuberculose – muda-se em 1920.

Na terceira estrofe, composta de um único verso longo, entre parênteses, o eu lírico apresenta uma velhinha que recolhe os carvões. Tal serviço para ela é pesado, uma vez que sente dor ao dobrar-se. Mais uma figura que vem a compor o quadro de pobreza e que denuncia um problema social, pois assim como é proibido o trabalho infantil, a situação do idoso também é problemática, uma vez que deveria ter uma aposentadoria que o levasse a usufruir de uma vida digna. As duas pontas da vida – infância e velhice – ligadas pela pobreza e o abandono. As crianças têm a infância roubada. Aos velhos é negado o merecido e justo descanso.

A quarta estrofe inicia com o grito dos meninos com sua fala que foge da norma urbana de prestígio: – Eh carvoero! O eu lírico usa o adjetivo “raqúitico” para descrever as crianças e sublinha que há uma semelhança entre elas e os burrinhos descadeirados no que diz respeito à condição de penúria em que se encontram. Um dos versos bastante comoventes é quando ele diz que os carvoeirinhos trabalham como se brincassem. Eis a ingênua miséria das crianças que parecem não ter consciência de sua realidade social: vítimas da pobreza e da miséria, tendo de trabalhar. Vivendo à margem da sociedade, têm a infância roubada.

Na última estrofe, os meninos ao regressarem do trabalho “vêm mordendo num pão/ encarvoados”. O verbo morder, ao invés de comer, mostra um pão duro como um carvão. O que revela a má alimentação, e sem nenhuma medida de higiene. Tudo isso mostra o aspecto raquíitico dessas crianças. Mesmo assim, eles vêm brincando, dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados.

A forma como o eu lírico emprega os diminutivos tem vários sentidos: ora demonstra o sentido de dó, piedade: “burros magrinhos”, “velhinha”; e em outros momentos denota ternura e carinho, como a expressão “adoráveis carvoeirinhos”.

Nesse poema, o olhar do poeta desperta a nossa sensibilidade para o estado de penúria das crianças, dos idosos e dos animais que são maltratados. Nesses dois poemas analisados, as crianças são como “espantalhos desamparados”, imagem forte e comovente. Portanto, é um olhar sensível que convida o leitor a refletir sobre as questões sociais da pobreza e do trabalho infantil. No entanto, o drama da pobreza aparece de forma imbricada à sensação lúdica que advém da brincadeira. Segundo André Pinheiro (2012, p. 86):

A definição da pobreza é bastante evidente no poema, mas a humildade com que Manuel Bandeira construiu a cena imprime um ar

nobre à situação. Tem-se a impressão de que essa miséria não oprime, já que o jocoso estado de espírito das crianças suplanta todas as carências materiais. É por esse motivo que, embora seja algo utilizado como o intuito de afastar os pássaros da plantação, o espantalho seduz os olhos do leitor e os mantém cheios de graça e comoção. [...] Esse processo de composição está vinculado ao desejo de encontrar um sentimento sublime em formas que simbolicamente denunciam a presença de uma atividade opressora. É o teor de humanidade que, por um momento, reverte a situação da pobreza.

Os dois poemas “O Prato” e “Meninos Carvoeiros” tematizam, portanto, as crianças marcadas pela pobreza e pelo desamparo. Enquanto o eu lírico do primeiro poema é sacudido pela dor da fome, os meninos carvoeiros trabalham duro e não se alimentam bem. No fim da lida, vêm mordendo um pão encarvoado. Embora seja uma temática triste, há um lirismo enternecedor, pois as crianças dos dois poemas, embora vivam uma realidade hostil, de miséria, exclusão, são capazes de brincar, de reinventar reinos com sua ingenuidade. É essa ingenuidade e a capacidade de fantasiar, em meio às asperezas da vida, que dão leveza à obra poética⁷.

4. OS POETAS ENSINAM A VER.

A representação da infância na poética desses autores aponta para um olhar infantil sobre as coisas, um olhar inaugural, uma capacidade de se espantar com as coisas como se as visse pela primeira vez⁸. O próprio Manuel Bandeira, em uma das crônicas de *Flauta de Papel*, expressa o seguinte: “Já se disse que o poeta é o homem que vê o mundo com os olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as percebe em sua perene virgindade”.

Segundo Rubem Alves (2004), o ato de ver não é coisa natural, precisa ser aprendido e os poetas ensinam a ver. O escritor fala que essa singularidade do olhar encontra-se no lugar onde os olhos estão guardados. Se for numa caixa de ferramentas, os olhos são apenas ferramentas que serão usados por sua função utilitária. Porém, quando eles se transformam em órgãos de prazer, brincam com o que veem, olham pelo prazer de olhar, querem fazer amor com o mundo. Os olhos das crianças moram na caixa de brinquedo.

⁷ Há outros poemas, dos dois poetas, que abordam a temática da infância marcada pela pobreza, como aqueles citados por Mazzari (2002). De Zila, destacamos “Soneto para as crianças que estão comendo xique-xique” em que ela fala da seca e da fome.

⁸ Consideramos, neste ponto, a teoria da singularização ou estranhamento de V. Chklovski (1973) em “A Arte como Procedimento”.

Essa reflexão de Rubem Alves nos revela a importância da leitura literária e responde à pergunta de Compagnon: “Literatura para quê?”. Nas suas reflexões, em que cita grandes escritores e poetas, o crítico francês afirma que “Somente pela arte [...] podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam ignoradas de nós como as por acaso existentes na lua” (COMPAGNON, 2009, p. 24-25).

Freud (2014), em seu ensaio *O poeta e o fantasiar*, afirma que os leigos indagam de onde o poeta extrai seu material e como disso ele se aproveita para provocar em nós estimulações, das quais, por nós mesmos talvez não fôssemos capazes. E mesmo que venhamos a ter a melhor compreensão da escolha desse material poético e da essência da arte de configuração poética, em nada o fenômeno contribui para nos fazer poetas. O psicanalista questiona se não seria o caso de buscar os primeiros vestígios da atividade poética já entre as crianças, uma vez que, para elas, a ocupação predileta e a que mais intensamente se dedicam é o brincar. Ele então pondera que o melhor seria dizer que toda criança se porta como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou para dizer com mais precisão, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem que lhe agrada.

O psicanalista afirma que é incorreto pensar que a criança não leva este mundo a sério, ao contrário, leva tão a sério a sua brincadeira que nela investe uma grande carga afetiva. Para o estudioso, o contrário do jogo não é a seriedade e sim a realidade. Apesar de todo investimento afetivo, a criança consegue muito bem diferenciar o seu universo de brincadeiras e a realidade. E, com seus objetos e relações imaginados, gosta de imitar as coisas palpáveis e visíveis desse mundo real.

Quando se torna adulta, a criança deixa de brincar e o substitutivo para isso é o fantasiar, só que o adulto não tem coragem de revelar isso, enquanto a criança não tem medo, ela se joga na brincadeira. Essas reflexões de Freud são fundamentais porque revelam que a criança é feliz de corpo inteiro, é espontânea. No entanto, quando cresce, passa pela adolescência e chega à vida adulta, cria couraças, perde o prazer de brincar e, quando adulto, esconde suas fantasias.

Já o poeta faz o mesmo que a criança que brinca: cria um mundo de fantasia e o leva muito a sério, isto é, ele se provê de grande investimento afetivo ao mesmo tempo em que nitidamente distingue a realidade. De acordo com os pressupostos freudianos, a linguagem conserva esse parentesco entre as brincadeiras em que a criança atua e o produzir poesia, uma vez que, em referência às atuações, tem-se pela palavra “spielle”

(jogos) as encenações do poeta que necessitam de apoio nos objetos palpáveis, estes sendo passíveis de representações como brincadeira ou jogo. Freud ainda nos lembra que a poesia, assim como o sonho de vigília (o sonhar acordado), vem a ser a continuação e um substitutivo da brincadeira infantil de outrora.

No que diz respeito aos poetas estudados, vimos que a infância acompanha a vida deles e se constitui como elemento criativo para as suas obras. No entanto, não se trata apenas de escrever, registrar as memórias. Há uma recriação poética, suas vivências são matéria prima para sua criação poética.

Isso nos remete mais uma vez às palavras de Câmara Cascudo, quando ele afirma que todas as coisas revistas pela poeta tinham novas perspectivas porque nelas havia a quinta dimensão da poesia. Dessa forma, o olhar infantil lançado nas obras desses autores passava por uma transformação poética que tanto beneficia o poeta que se entrega a ela, como o leitor que, através da leitura, redimensiona o seu olhar, buscando enxergar o espetáculo da existência humana em toda sua dimensão. O olhar infantil sobre o mundo tem como significado o reencantamento perante esse mesmo mundo. Uma forma de ordenação do caos, de busca do equilíbrio interior perante um mundo que o inquieta.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ruben. A complicada arte de ver. *Folha Online*. 26/10/2004. Disponível: www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

ALVES, Alexandre. Zila Mamede e Drummond: missivas telúricas. *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*, v. 4, n. 7, p. 10-22, jan./jun., 2013. Disponível: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/issue/view/390> Acesso em: 30/09/2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AQUINO, Graça. *A memória como evocação: um estudo crítico da obra O arado*, de Zila Mamede. Natal-RN: A. S. Editores, 2005.

ARRIGUCCI JR., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106-122.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 1996.

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. *Flauta de Papel em seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- CARTAS de Drummond a Zila Mamede. Organização de Graça Aquino. Natal-RN: Sebo Vermelho, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-144*. Pesquisa documental, iconográfica, estabelecimento do texto e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Global, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Notas de Luís da Câmara Cascudo. In: MAMEDE, Zila. *Navegos; a Herança*. Natal-RN: EDUFRN, 2003. p. 123-125.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. 39-56.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Escritos sobre Literatura*. Iuri Pereira (Org.); Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.
- LIRA, Carlos; FURTADO, Alvamar; SILVEIRA, Celso da. (Entrevistadores). *Memória viva de Zila Mamede* (Transcrição da entrevista ao programa *Memória Viva* da TV Universitaria/UFRN). Natal-RN: Nossa Editora, 1987.
- MAMEDE, Zila. *O arado*. Natal-RN: EDUFRN, 2005.
- MAMEDE, Zila. *Navegos; a Herança*. Natal, EDUFRN, 2003.
- MAZZARI, Marcus V. . Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. *Estudos Avançados*, vol.16, n. 44, São Paulo, Jan./Abr. 2002. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142002000100016> Acesso em: 30/09/2016.
- PINHEIRO, André. Imagens epistolares na poesia do Rio Grande do Norte. *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*. v. 3, n. 6, p. 96-112, jul./dez. 2012a.
- PINHEIRO, Carlos André. *Essa marca de suor numa canção - o processo de redução estrutural na poesia de Zila Mamede*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.
- SCHMIDTKE, Alexandre Nell. “Os bens e o sangue”: uma leitura do tema da família na poesia de Drummond. *Nau literária*: revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 5, n. 01, p. 1-21, jan./jun. 2009. Disponível: seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/7757/5777 Acesso em: 30/09/2016.

Artigo submetido para avaliação em 02/10/2016; publicado em 07/10/2016 (Os autores solicitaram publicar em número anterior).