

**Discurso cultural dos anos 20 em revista: técnica moderna e marca regional****Maria Suely da Costa (UEPB)****RESUMO:**

Este texto discute a respeito da produção poética presente em revistas publicadas nos anos de 1920 no Rio Grande do Norte, cuja produção revela a existência de um grupo conhecedor das tendências do Modernismo e do Regionalismo do Nordeste no seu momento conflitante. Nesse contexto, seja no trato com o tema ou com a estrutura poética, o que se vê é o desejo experimentado por alguns autores potiguares no fazer literário marcado por elementos modernistas, caracterizando um quadro do dilema lírico do início do século: a coexistência do antigo e do pretensamente novo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Regionalismo. Literatura. Revista.

**ABSTRACT:**

This paper discusses about the poetry in this magazine published in the 1920s in Rio Grande do Norte whose production reveals the existence of a group knowledgeable of the trends of Modernism and Regionalism of the Northeast at their moment of conflict. In this context, be it the treatment given to the theme or the poetic structure, what you see is the desire experienced by some local authors in the literary writing marked by modernist elements, featuring a lyrical picture of the dilemma of the beginning of the century: the coexistence of old and the supposedly new.

**KEYWORDS:** Modernism. Regionalism. Literature. Magazine.

O Rio Grande do Norte, no período correspondente à segunda metade dos anos de 1920, revela-se conhecedor das tendências do Modernismo e do Regionalismo-tradicionalista do Nordeste no seu momento conflitante (ARAÚJO, 1995). Em função disso, questiona-se como se projetavam as práticas poéticas do estado, grafadas nas revistas literárias *Letras Novas* (1925), *Nossa Terra... Outras Terras...* (1926) e *Cigarra* (1928-1929-1930), publicadas em Natal, frente às duas tendências.

Apesar de serem de uma região geograficamente delimitada no Nordeste, estudos mostram que os poetas colaboradores das revistas não manifestaram uma tomada de partido pelo Regionalismo difundido por Gilberto Freyre em defesa da

tradição e dos valores regionais. Não se nega com isso que a tendência regionalista tenha se manifestado no Rio Grande do Norte. Se é certo que os poetas potiguares não seguiram a linha do Regionalismo pregado pelo autor de *Casa Grande e Senzala*, até mesmo pela falta de uma "tradição" a ser defendida, a exemplo de Pernambuco, é certo também que alguns poetas se mostravam regionais, devido ao fato de tematizarem a "cor" local. A relativa distância de uma defesa dos ideais regionalistas pode ser justificada, inclusive, pelo papel desempenhado por Câmara Cascudo – um divulgador do Modernismo naquele momento –, aliado ao fato de que ocorria um processo de modernização inusitada na base social do estado. De forma que as condições externas apareciam cada vez mais em função de uma modernização cultural conforme relata o artigo assinado por Joaquim Galvão ("Evolução Literária", *Cigarra*):

Natal se movimenta: deixa de ser a velha e silenciosa cidade de outrora para receber um alento novo de civilização, trazido, em asas possantes, através do azul imenso do nosso céu. E o nosso pensamento, como que também sentindo todas essas inovações, plasmado na cadência de um rhytmo novo, irradia melhor sobre os diversos aspectos da Natureza, vestindo-os de roupagem mais leve e mais pittoresca.

("Evolução Literária", *Cigarra*, 1)

Por outro lado, a atividade literária de então, com o registro de poetas locais a exemplo de Lourival Açucena (1827-1907), Ferreira Itajubá (1877-1912), Auta de Souza (1876-1901), e de outros estados como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves etc., mantêm-se ainda sob uma forte ressonância do tradicional. Fato que não é negado nem pelo registro poético, nem pelos comentários sobre a "evolução literária":

Não será esse movimento vivificador uma obra de iconoclastas destruindo, de carmatelo em punho, tudo o que seja velho, mas apenas moldando os valores novos em formas mais consentaneas e duradoiras (...).

Transpondo o limite estreito da rotina, se remodelando sempre, a Arte, como os demais ramos da actividade humana, visa a simplificação, evitando o superfluxo e combate a inutilidade dos sistemas complicados.

("Evolução Literária", *Cigarra*, 1).

As colaborações poéticas publicadas nas três revistas totalizam um número de 85 textos. Destes, 32 poemas aparecem sob a forma de soneto, ora em versos decassílabos, ora em alexandrinos, com temáticas variadas. Somam-se a estes outros tipos de poemas carregados de elementos caracterizadores de uma poética convencional marcada por um sistema de métrica regular, rimas etc., dando aos periódicos a feição de continuidade de uma expressão poética tradicional. Este aspecto convencional de uma estética romântico-parnasiana, que se torna notório não só na forma, mas no manejo técnico com a linguagem e conteúdo temático, divide espaço com elaborações que apresentam traços de uma nova estética: em poemas de versos brancos, métrica variada, formulação de aspectos visuais e introdução de temas novos.

Apesar de um número bastante significativo de colaboradores, são apenas três os poetas que têm publicação em mais de um periódico em questão: Othoniel Menezes, Damasceno Bezerra e Jorge Fernandes. É possível constatar – na leitura de GUIMARÃES (1999), ARAÚJO (1997), MELO (1987) e COSTA (2000) – quão ativa era a participação destas figuras no meio cultural natalense do início do século. Frequentavam ambientes de discussões literárias como os "cafés" e, além das revistas, publicavam nos jornais locais. Jorge Fernandes desempenhou um papel de maior destaque quanto a um intercâmbio em vários periódicos fora do estado: Publicou na revista *Terra Roxa e outras Terras* (SP), *Revista de Antropofagia* (SP) e *Verde* (MG), e é o autor do *Livro de poemas de Jorge Fernandes*, que reúne, inclusive, alguns de seus textos poéticos esparsos nos periódicos, jornais e revistas, da época<sup>1</sup>.

Na linha do registro da memória cultural, essencialmente do folclore, estão duas das colaborações de Jorge Fernandes: "Balões da Festa da Apresentação" (NTOT) e "P'ra ganhar castanhas" (CIG,1)<sup>2</sup>. Ambos os poemas trazem como referência a brincadeira infantil. No primeiro, o poeta recorda o ato de soltar balões. Tendo por motivo o próprio título do poema, "balões da Festa da Apresentação", em onze versos distribuídos em duas estrofes (a primeira com dez versos, e a segunda com apenas um pentassílabo), Jorge Fernandes reconstitui a felicidade efêmera do eu-poético que projeta seus sonhos no balão que solta:

---

<sup>1</sup> Os textos estão disponíveis no Portal da Memória: <http://www.mcc.ufrn.br/portaldamemoria/wordpress>.

<sup>2</sup> As revistas serão identificadas no decorrer do texto somente pelas siglas: *Letras Novas* (LN), *Nossa Terra... Outras Terras* (NTOT) e *Cigarra* (CIG).

## BALÕES DA FESTA DA APRESENTAÇÃO

Foi um igual a estes,  
Que alei um dia...  
Tinha todas as cores, muita luz...  
Soltei na porta de uma igreja minha...  
Mandei repicar todos os sinos...  
Se alvoroçaram todos os meninos,  
Para ver meu balão...  
Elle subiu, subiu, esguio, airoso...  
Ficou, depois, um ponto luminoso... luminoso...  
E desapareceu...

E o sonho morreu...

O universo de tempo e espaço do balão representa também o universo lúdico do menino, marcado pela efemeridade que se expressa na semântica dos dois últimos versos, apontando uma quebra de ritmo com o desaparecimento do balão após subir, *esguio* e *airoso*: "E desapareceu.../E o sonho morreu...", numa reiteração do rompimento do momento lúdico, do fim do sonho. Na base do efeito pretérito dos verbos, reconstitui-se a imagem remanescente de um dia o Eu ter alado um balão igual aos da "Festa da Apresentação" na porta de uma igreja, para o alvoroço dos meninos. Aqui, o dado da realidade é posto em evidência pela referência à padroeira de Natal, Nossa Senhora da Apresentação; tradição que o poeta retoma em "Meu poema parnasiano nº 5"<sup>3</sup> publicado no *Livro de poemas de Jorge Fernandes* (1927).

O aspecto narrativo dos versos é acompanhado por um número bastante significativo de reticências. Nos onze versos, contam-se dez sinais de reticências que podem ser vistos como pausas postas pelo sentimento de recordação das situações vividas na infância pelo poeta, celebradas no poema à margem de um tom saudosista. O verso que fecha o poema sugere também o fechamento do quadro de uma experiência individual que aparece estruturada poeticamente como instantes da vida simples e cotidiana da "ingenuidade" infantil.

O segundo poema, "P'ra ganhar castanhas", também remete à apresentação de um instante que o poeta parece flagrar e transpor para o corpo do poema. O leitor tem a impressão de estar vendo uma cena momentos antes vista pelo poeta que,

---

<sup>3</sup> Observemos trecho do citado poema: "Sino grande da Matriz / Hoje sino da Sé... [...] As badaladas da Ave-Maria... / Nos dias de festa religiosa / Ele repica numa grita de maracanãs de bronze... / E o sino fanhoso o acompanha sempre: - Den! Den! Den".

diferentemente do primeiro poema, se mostra um mero observador do "menino" que brinca de "academia":

P'RA GANHAR  
CASTANHAS...

Já apareceu na rua  
Com uma mulêta andando largo  
Com uma perna só...  
– Mutilado da grande guerra –  
É toda vida um menino antigo  
Jogando academia pelas calçadas...

– Primeiro anno...

(Volta o caquinho com bem cuidado  
P'ra não ficar no risco)

E o mutilado que nunca foi a grande guerra  
Da Europa joga de novo o segundo anno...  
E assim elle joga até o sexto anno p'ra se formar...

E o mutilado que nunca foi a guerra  
É toda a vida uma creança antiga  
Jogando o jogo antigo de academia  
Empurrando o caquinho com o pé só  
P'ra se formar...

– Mutilado da grande guerra  
Da grande guerra de todo o mundo –

Revestido por uma estrutura descritiva e moderna, dividindo-se em seis estrofes de quantidade variada de versos livres, o poema traz um título que tem por base uma finalidade (P'ra ganhar castanhas...) a qual se conjuga na estrutura sintática de subordinação repetida no interior do poema (P'ra se formar...), assim como o objetivo do menino que vai à escola para passar do primeiro, ao segundo, ... ao sexto ano etc. De modo que o poema é revelador de um sentido mais amplo do que apenas literário: o "menino" que joga academia pelas calçadas é "o mutilado da grande guerra que nunca foi à guerra". A metáfora utilizada para caracterização do menino o coloca na posição de "vítima" de uma situação: "a grande guerra de todo o mundo". Uma vez mutilado, será por toda a vida uma criança antiga. Seu jogo será sempre o mesmo: o jogo antigo da academia. Os mutilados da situação terão que *andar largo* para fazer o jogo antigo da tradição. Dentro de outra forma interpretativa, as imagens propostas pelo poema podem ser vistas como correspondentes à guerra cultural de se instituir um cânone universal

estabelecido pelo critério de seleção e exclusão. No interior da academia encontram-se "os formados"; os que desejam entrar e percorrer todos os níveis jogam *pra se formar*; experimentando com muito cuidado "p'ra não ficar no risco".

Por outro lado, tomando as imagens propostas na perspectiva de uma atividade poética, pode-se dizer que Jorge Fernandes, através da brincadeira infantil de academia, faz uma alusão à sua própria condição de experimentador na atividade prático-literária; jogando neste um traço biográfico/intertextual, presente também em "Balões da Festa da Apresentação", haja vista em ambos os poemas falar o adulto recordando a criança que foi. Em produções poéticas do *Livro de poemas de Jorge Fernandes* (1927), anteriores à *Cigarra*, deixa claro o registro das marcas de uma tradição ainda viva nas suas reminiscências de "menino antigo":

Sou como antigos poetas natalenses  
Ao ver o luar por sobre as dunas...  
(...)  
Ah! eu sou a remanesença dos poetas  
Que morreram cantando...  
Que morreram lutando...  
Talvez na guerra contra o Paraguai!

(trecho de "Remanescente")

ou ainda:

Que vontade de produzir sonetos  
Trancar-me nos quatorze versos  
E berrar berrar sonoridades aos quatro ventos  
Pra sensibilizar românticos...

(trecho de "Meu Poema Parnasiano sem Número")

Jorge Fernandes foi, contudo, uma das possibilidades de concretização "dos mesmos elementos que se valorizavam no cânone nacional moderno" (ARAÚJO, 1997, p. 195). Ao experimentar novas possibilidades advindas com o fenômeno da modernidade, não ficou atrás; soube administrar a zona do risco de um lirismo na fronteira entre Modernismo/Regionalismo, conforme estudo realizado por Araújo (1997), a partir da análise de uma variedade maior de registros poéticos presentes no *Livro de Jorge Fernandes* e não representados nas revistas que analisamos. Com base,

portanto, na leitura do referido estudo, podemos afirmar que Jorge Fernandes, sob olhares críticos, jogou como que *P'ra ganhar castanhas*.

Vê-se, então, que a discussão temática da tradição, que surge pelo viés do traço cultural da brincadeira infantil, entra em tensão com a técnica modernista da qual o poeta se utiliza para dar forma ao poema. Assim é que se percebe a confluência de uma atitude crítica possibilitando ao poema outro discurso que parece omissa na temática e revelador na forma: o discurso moderno que se traduz no desejo de inovação.

Com o livro *Jardim tropical* (1923), Othoniel Menezes (1895-1969), participante de "tournée artísticas" pelo interior do estado, frequentador assíduo de serões "lítero-musicais" realizados no salão nobre do Palácio do Governo, também se consagra para a intelectualidade local, dando farta contribuição para jornais e revistas da época.

Na revista *Letras Novas*, Othoniel Menezes assina os seguintes textos: "Ixion" (LN, nº 1, 1925), "O Pintassilgo" (LN., nº 2, 1925), "Ativismo" (rev., nº 3, 1925)<sup>4</sup> e "Genesis" (LN., nº 4 e 5, 1926). Dos três primeiros textos, temos acesso apenas a um pequeno comentário de Manoel Rodrigues de Melo sobre o último que diz vir, o mesmo, confirmar a tendência modernista da revista (MELO, 1987, p. 173-174). Esta tendência também pode ser conferida em outros textos do poeta. "Genesis" (LN, 4 e 5), poema longo, com 64 versos divididos em dois segmentos (o primeiro, 52 versos em 06 estrofes; o segundo, 12 versos numa única estrofe), transcorre dentro de uma métrica variada sob um ritmo de continuidade e quebra que muito se aproxima do movimento indiciado pelo dístico central do poema: "A água parada... / A água passada...". O poeta canta a gênese da vida no mistério que se funda no elemento natural água. Para ele "A água parada é uma filosofia / A água passada é uma visão", indicando o presente enquanto mistério e o passado, consciência. Na representação do que ocorre no fundo da água parada, o elemento indígena (mãe-tapuia) é colocado como ente fantástico que habita no coração da *água estagnada*. O leitor de "Genesis" se depara com um "cosmorama" de aspectos contrastantes que entram em harmonia no corpo do poema, como se, diante de seus olhos, uma tela revelasse quadros diversos conforme os seguintes trechos:

---

<sup>4</sup> As referências foram colhidas do *Dicionário da Imprensa do Rio Grande do Norte* (MELO, 1987, p. 173-174).

## GENESIS

Uma cigarra, almazinha de minha filha, descuidada,  
desencantada,  
deschrysalidada pela magia do verão,  
canta, canta, zizíá,  
na festa equatorial do “Fiat” do meio-dia,  
(...)

A água parada, entretanto,  
vibra ainda mais do que a cigarra cantando,  
na solidão.  
A água parada canta, na pauta dinamica do silencio ronaldiano  
a harmonia omnímota do ephemero silencio meridiano,  
(...)

No coração da água parada,  
ha um palacio encantado e uma varinha magica de mãe-tapuia...  
(...)

É um kosmos, espiralado do homogeneo para o heterogeneo,  
“caravançará” fluido, fervente,  
um mundo resplandescente,  
(...)

Flores maravilhosas, cheias das lagrimas frias de mãe tapuia,  
sensitivas, sensuaes, inteligentes;  
molluscos estellares, astros mumificados;  
peixes verdes, azues, amarelinhos, talhados em xarão,  
iguais a confeitinhos feitos por uma velhinha do Japão!  
e um peixe-sereia, uma linda nayade entre os nenuphares,  
emergindo:  
lindo, o seu corpo moreno, á flor da água-mater, luzindo!  
e immerge radiosa o corpo moreno, e os olhos verdes,  
e os braços longos, estellares,  
e olhando, com os olhos areientos da água parada,  
a solidão e o silencio pastoral da paisagem verde!

Abrindo a série de textos poéticos da revista *Nossa Terra... Outras Terras...*, outro poema do autor de *Jardim tropical* que chama a atenção é "Canção do exilo". Este poema é uma amostra do quanto Othoniel Menezes estava antenado com as tendências estéticas que percorriam o meio artístico brasileiro. Dois aspectos sobressaltam aos olhos pelo título que carrega: primeiro a analogia direta com o conhecido poema "Canção de exílio" de Gonçalves Dias; depois o vínculo expressivo com o nome e propósito da revista que objetiva tematizar *nossa terra e outras terras* – o poeta canta a sua terra, estando em outra:



## CANÇÃO DO EXILO

Poemazinho da esperança  
canta o soldado bagageiro:  
“Na Bahia diz que tem  
morenas de qualidade,  
tem meninas tão chic  
que até no andar deixa saudade”  
Ai! a toada, que tristeza...  
até pareço portuguez!  
Chegarei lá?  
Minha filhinha, eu sou criança,  
e nem te deixei chorar quando parti!  
Bato estas serras, brancas de bruma!  
Vejo uma igreja, eis-me a rezar...  
(os trens me arrastam) Irei voltar?  
Toca a sofrer, só de esperança,  
Maldicta coisa esta esperança!  
Vou fazer versos. Bem quisera  
ser Casimiro Triste de Abreu:  
– O agreste sassafraz, á beira d'água,  
perfuma o êrmo... –  
Chi! ... que esperança!

Chegarei lá? ...  
Canta o soldado, mas elle canta  
é o poemazinho que me faz criança!

Cantar a pátria foi um dos temas instauradores do sentimento de nacionalismo na literatura brasileira desde o Romantismo. Vale lembrar que o referido poema de Gonçalves Dias tem sido fonte de citação para vários modernistas, em diversas variantes textuais (Cf. SANTANA, 1999, p. 23-26). Com "Canção do exilo", a revista natalense celebra, em suas páginas, o desejo de compactuar com este sentimento que já se expressa em seu título. Resta saber em que linha se inscreve este propósito, se dentro de uma perspectiva romântico-tradicionalista, ou respondendo a algumas ideias emergentes com a estética modernista dos anos 20 no Brasil.

Tomando o texto de Othoniel Menezes para efeito de comparação com o de Gonçalves Dias, percebe-se, naquele, que o aspecto analógico a que o título remete não se funda, no corpo do poema, dentro de um eixo parafrásico perfeito, ou seja, por uma semelhança do sistema de métrica, rima, ritmos e de uma linguagem de exaltação hiperbolizada da natureza, estabelecendo uma “intertextualidade das semelhanças” (SANTANA, 1999, p. 28). O que se pode observar é que há um certo efeito irônico em pontos diversos e estratégicos do poema, criando uma diferenciação em relação ao texto

original "Canção de Exílio". Logo, a referência a Gonçalves Dias se dá mais pelo título do que pelos versos, numa relação mais indireta que direta.

O poema de Othoniel Menezes inicia-se, já no primeiro verso, com o eu-poético assumindo a perspectiva de quem cita, ao mesmo tempo em que descreve, uma voz alheia: a "toada" que canta o "soldado bagageiro", identificada como "poemazinho da esperança". Uma vez tomando a ironia como estratégia de riso, e não de gargalhada, conforme assinala LEFEBVRE (1969) – o que nos permite pensá-la como algo imperceptível, emaranhado no jogo da enunciação –, os dois versos que seguem ("Ai! a toada, que tristeza.../até pareço português!") ao que parece, reforçam a ideia de discurso irônico instaurado: o poeta não afirma literalmente que a toada é uma tristeza; simplesmente, o eu-poético ouve ("Ai! a toada") como se parasse para analisar e, só em seguida, fazer a caracterização: "que tristeza!...", sugerindo um riso implícito no recurso das reticências.

Este efeito irônico deve-se tanto ao ritmo proposto pelas reticências, interrogações, exclamações, quanto à semântica das palavras na textura do poema. A inversão contida na estrutura da frase dos dois primeiros versos já põe em relevo a oposição da situação expressa pelo termo *esperança* em relação à *saudade* (palavra-chave da poesia de Gonçalves Dias). Assim, ao contrário do tom saudosista, do desejo nostálgico pela pátria-mãe, revela-se um desejo preso a uma expectativa de futuro de caráter realista. Neste poema, o sujeito poético é capaz de lançar mais um olhar reflexivo, observador do mundo, do que um exagerado olhar contemplativo. É com esta postura, por assim dizer, fria, analista e questionadora, que este impede a sua filha de chorar, quando da sua partida (v. 10-11). A predominância do tempo verbal no presente e no futuro redimensiona a posição do Eu que "sofre só de esperança". "Maldita esperança" traduzida na reiteração de termos interrogativos ("Chegarei lá?"/ "Irei voltar?"). As interrogações, caracterizando a situação de incerteza e perplexidade, indicam o desejo de regresso à terra mãe, como se o poeta estivesse possuído e alimentado pela possibilidade de mergulho em suas próprias raízes. Na viagem involuntária ("os trens me arrastam"), o sentimento de religiosidade e o retorno à infância, espécie de filtro das recordações proporcionadas pelo "poemazinho", são colocados como porto seguro. Uma nova forma de fuga é estabelecida via romantismo, não pela evasão de tempo e espaço, e sim pelo processo da metalinguagem: "Vou fazer versos!". O modelo desejado é o de "Casimiro Triste de Abreu". O adjetivo *triste*, acrescentado ao sobrenome, serve para caracterizar a perspectiva melancólica assumida

pelo poeta romântico mas também para acentuar o caráter de ironia do poema analisado – essa referência metalinguística, via tradição, está presente também na poesia de Jorge Fernandes, especificamente, na série de poemas "Meu poema parnasiano...": "Que vontade de escrever versos metrificados" ("Meu poema parnasiano n° 1"), "que vontade de ser um verso passadista" ("Meu poema parnasiano n° 2"), "Se eu fôsse um bom poeta passadista" / "Cantaria a minha infância..." ("Meu poema parnasiano n° 3").

Estes aspectos trazidos pelo poema "Canção de Exílio" de Othoniel Menezes, ao lado da alusão aos poetas Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, revelam a assimilação por parte do poeta natalense de uma estética romântica frente ao tema nacionalismo. Mas, por outro lado, esta assimilação projeta-se dentro de uma nova perspectiva em que o *antigo* é problematizado pelo *novo* e nele permanece. Desse modo, o dialogismo com a tradição romântica parece dar-se através do seguinte movimento: as citações e as referências do Romantismo expressam uma forma de enraizamento cultural a que o poeta se prende; por outra via, o vago tom de "exaltação" da pátria (que cessa na referência de tipos humanos – as morenas baianas, cantadas na toada, em referência ao Nordeste brasileiro), o uso do diminutivo ("poemazinho", "igrejinha"), e dos expressivos recursos estilísticos da pontuação (três vezes interrogações, cinco vezes reticências, oito vezes exclamações) tornam-se índices de que o poema "Canção de exilo" já se move pela estratégia da ironia, assinalando, pois, o seu "modernismo"; e Othoniel Menezes, fugindo às regras de uma "imitação" pura e simples, traz as marcas de um momento histórico pelo viés de quem vive situações históricas de pouco fôlego a um nacionalismo nostálgico.

Compondo este quadro, aparece o natalense Damasceno Bezerra (1902-1947), cujas colaborações poéticas se ajustam à moldura da prática literária dos anos 20 no Rio Grande do Norte, marcada por uma realidade "provinciana", com tudo que se tem de certo convencionalismo cultural, e, ao mesmo tempo, por uma outra realidade em que elementos da modernização cultural passam, aos poucos, pelo desejo de traçar fios de uma nova mentalidade.

No poema intitulado "Poema do meu arrabalde" (NTOT), Damasceno Bezerra revela os contrastes de um mundo sob um tom de familiaridade com o objeto tema da poesia, no sentido de ser o poeta um observador de um espaço conhecido. O pronome pessoal *meu*, trazido pelo título, indica a relação de proximidade do Eu lírico com o objeto a ser cantado – aspecto este que vem ao encontro dos propósitos da revista

em tematizar experiências da "nossa terra". Porém, o fato de se poetizar uma realidade singular, neste poema, não lhe tira a perspectiva de generalização: fala-se de um mundo no qual a modernidade não chegou, realidade comum em muitas regiões brasileiras. Logo, pode-se observar que o que é posto em estado de poesia é a realidade de um Brasil do início do século XX, que vive à margem do processo de modernização:

#### POEMA DO MEU ARRABALDE

O meu arrabalde, cheio de casas minúsculas e brancas  
Não tem inveja da cidade opulenta que se vê ao longe...  
Os seus moradores são as pessoas mais felizes do mundo,  
Porque não pensam na felicidade.  
E quando a lua,  
arregalando os olhos sentimentaes de melindrosa,  
branqueia ainda mais as casinhas brancas  
do meu arrabalde,  
as creanças saem a brincar pelas avenidas:  
"Capitão do campo! Amarra o negro!"  
E os velhos, de cabellos brancos como o luar,  
fallam de coisas passadas e sorriem um riso de saudade...  
E os moços, de violão em punho e modinha nos labios,  
namoram pequenas  
analphabetas e românticas.

Às vezes, uma cantiga triste dentro da noite alegre:  
"Dorme dorme pequenino,  
tua mãe foi passear..."  
E é mentira porque as mães pobres não passeiam.  
E que tristeza na cantiga!  
E que alegria nas creanças e no luar!

É assim o meu arrabalde:  
– despreocupado e feliz,  
porque não pensa na felicidade...

Preso a uma problemática social, o poema transcorre sob a caracterização de costumes de um povo simples marcado por uma série de contrastes: o arrabalde de casas minúsculas/ a cidade opulenta; crianças alegres / cantigas (de ninar) tristes; um povo feliz / que não pensa na felicidade. O atraso econômico e cultural do lugar ("casas minúsculas", "mães pobres", "pequenas analphabetas") convive com o passado, tradição que se presentifica nas brincadeiras de criança, nas conversas dos mais velhos e nas serenatas às moças (versos 09, 10, 11, 12, 13, 14 e 15). De certo modo, o poema não deixa de representar também uma "resistência" à modernização, embora sob um aspecto conservador: "Não tem inveja da cidade opulenta que se vê ao longe..." (v. 02). Presente

e passado se estruturam em meio a um jogo de situações dialéticas que trazem um ar de ironia ao poema, reforçado pelo efeito contraditório da "causa" expressa no último verso que retoma o segundo e terceiro: "Os seus moradores são as pessoas mais felizes do mundo, / Porque não pensam na felicidade".

Na revista *Letras Novas*, Damasceno Bezerra assina os textos "Eterna evolução" (LN, nº1), "Cantares" (LN, nº 2), "Poema da cidade que dorme" (LN, nº 3) e "Consolação" (LN, nºs 4 e 5). Os títulos, tomados na posição de síntese estético-discursiva do texto que nomeia, revelam uma prática discursiva voltada para questões que, embora sejam de uma referência a certa particularidade de sentimento, lugar etc., não deixam de ser gerais e atuais.

O poema "Consolação" (LN, nºs 4 e 5), dedicado ao também colaborador e diretor de *Letras Novas*, Luís Torres, traz no título a ideia que se fecha nos três últimos versos do poema:

### CONSOLAÇÃO

Para Luis Torres

Um sino canta, um sino, um sino:  
 Bãã-dão-dão! Bãã-dão-dão!  
 Ai! que tristeza! Ai! que melancolia  
 nos olhos da solidão!  
 Os pyrilampos  
 enchem de reticencias a poesia dos campos,  
 e cada arvore é um monge em oração.  
 E um sino, um sino, ao longe, reza:  
 Bãã-dão-dão!  
 As estrellas, desconjuntadas,  
 estão soffrendo de delirium tremens...  
 E brilham tanto... tanto...  
 E tremem tanto... E riem tanto!  
 Mas, o que fez aquella estrella pequenina,  
 A menor, a mais triste de todas?  
 Está isolada, a um canto do firmamento,  
 olhando a felicidade das estrelas felizes.  
 Medrosa, triste e nada bella,  
 as outras nem se importam com ella!  
 E, ao longe, um sino, um sino, um sino:  
 Baêm-dan-dão! Badão-badão!  
 Mas o que fez aquella estrella,  
 que as outras nem se importam com ella?  
 Entanto, cada lampejo que ella solta  
 é um olhar de compaixão,  
 é um sorriso de resignação

e ao mesmo tempo de perdão...

.....  
 E eu que não acreditava  
 que o universo comportasse  
 dois destinos iguais!

O sentimento de "alívio" do eu-poético deve-se à descoberta de existirem destinos iguais na tristeza, isolamento e incompreensão dos que estão em volta. Imagens contrastantes são criadas num poema de única estrofe de versos livres e brancos, marcados por exclamações, interrogações e reticências que dão movimento ao texto. Movimento este traçado por um ritmo que se repete em três momentos do poema – versos 01, 08, e 20, seguidos por versos reiterativos de uma sonoridade onomatopaica que ora se intensifica, ora se restringe na estrutura métrica do verso:

1 Um sino canta, um sino, um sino:

2 *Bãã-dão-dão! Bãã-dão-dão!*

.....

8 E um sino, um sino, ao longe, reza:

9 *Bãã-dão-dão!*

.....

20 E, ao longe, um sino, um sino, um sino:

21 *Baêm-dan-dão! Badão-badão!*

Dentro da estrutura métrica do octossílabo, os versos 1, 8 e 20 sinalizam para uma espécie de "eco" de uma realidade ainda viva de meio tom simbolista que gradualmente se distancia: a estética tradicional passa a conviver com elementos de uma nova estética. Este aspecto é, de certa forma, problematizado no plano temático do poema que sugere a cantinela de estilos de época. Uma vez tomando *estrelas* como metáforas de "sujeitos" do fazer poético, tem-se sugerido o cenário de tensões e incompreensões da realidade cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil, em que a marcante presença de estéticas finisseculares (parnasianismo-simbolismo) passa a conviver com os ideais de renovação literária.

Este espírito de concepções desencontradas (advindas das estrelas), compartilhando o mesmo espaço ("o firmamento") revela-se como o espelho de uma realidade na qual convivem destinos (estilos) diversos. Daí o sentimento de "consolação" que se sobrepõe à incredulidade do sujeito poético (o universo comportar dois destinos iguais), negando-a, ser também a afirmação da real possibilidade de o universo comportar destinos diferentes. Ou seja, este reconhecimento vem funcionar

como a consciência poética do autor sobre a coexistência de manifestações de estilos diversos. Com este poema, Damasceno Bezerra expressa de forma clara a situação de hibridismo temático e estético que marca não só a sua, mas a produção poética dos anos 20 no Brasil.

Em vista dessa perspectiva em se voltar para uma intenção modernista, associam-se outras colaborações poéticas locais e nacionais, publicadas nas revistas natalenses, que se destacam seja pelos temas, seja por uma inovação no manuseio técnico da estrutura poética. Assim, por parte ainda de poetas locais, citamos como exemplo José Janiny, Roque Fernandes, Carolina Wanderley, Jayme Wanderley e Lauro Pinto.

Observando a produção poética presente nas três revistas natalenses, nota-se que questões comuns, relativas ao trato com o tema ou com a estrutura poética, revelam a existência de um grupo mais ou menos coeso que vive situações comuns e se projeta em momentos distintos nestes periódicos (1925 a 1930). O que se vê é o desejo experimentado por alguns no trato poético de elementos modernistas, caracterizando um quadro do dilema lírico do início do século: a coexistência do antigo e do pretensamente novo. De forma que, no conjunto de poemas, é possível agrupar composições que primavam pela continuidade de processos tidos como antigos ou finisseculares, e composições em que se presentificavam ecos de uma nova mentalidade artística. E nesta relação, lembrando Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, o movimento do espírito poético das primeiras décadas do século XX singulariza a figura do mundo e a relação dos poetas natalenses com este mundo, dentro de jogo de tempos: o tempo presente (ideológico), o tempo sem tempo (da forma feita de imagem) e o tempo cíclico (do som), na construção do texto poético. Sendo possível, pois, afirmar que há em tal processo "uma co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele" (BOSI, 1997).

Dessa forma, as citadas revistas se revelaram como veículos de possibilidades poéticas que por si só delineavam um perfil artístico complexo e, por isso, representativo de uma época nacional (segunda metade da década de 20) em que se buscava a afirmação de novos ideais artísticos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. *Modernismo: Anos 20 no Rio Grande do Norte*, Natal: Editora Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Lirismo nos quintais pobres: a poesia de Jorge Fernandes*. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CIGARRA. Natal: n. 1-5, 1928-1930.

COSTA, Maria Suely da. *O canto de Cigarra e outros cantos: revistas literárias do Rio Grande do Norte nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2000.

GALVÃO, Joaquim, "Evolução Literária", *Cigarra*. Natal: n. 1, 1928.

GUIMARÃES, João Amorim. *Natal do meu tempo: crônica da cidade do Natal*. Organização, introdução e notas de Humberto Hermenegildo de Araújo. 2. ed. Natal: SCB/FGG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Trad. Jehovanira Chysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. (Rumos da Cultura Moderna, 24).

LETRAS NOVAS. Natal: n.1, 1925.

MELO, Manoel Rodrigues de. *Dicionário da Imprensa no Rio Grande do Norte: 1909-1987*. Natal: Fundação José Augusto, 1987. (Documentos Potiguares, 3).

NOSSA TERRA... OUTRAS TERRAS... Natal: n. 04 -05, 1926.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1999.