

Dossiê: Cruzamentos Ítalo-Luso-Afro-Brasileiros: por uma urgente restituição ética do Humanismo (línguas e literaturas hoje)

A árvore aquela, entre o campo e a cidade: a dimensão poética e histórica da obra de Vera Pedrosa

A árvore aquela, between the country and the city: the poetic and historic dimension of Vera Pedrosa work

A árvore aquela, entre el campo y la ciudad: la dimensión poética e histórica de la obra de Vera Pedrosa



Marcos Vinícius Caetano da Silva

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil

marcosvinicius.unb@gmail.com

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar a obra *A árvore aquela* (2015), da poetisa brasileira Vera Pedrosa, que é conhecida por sua atuação durante a geração mimeógrafo. Sendo a poesia lírica reflexo e criação artística, esse estudo permite que o caráter particular da obra revele, de maneira panorâmica, aspectos relativos à condição humana e artística diante do tempo e das transformações econômicas e sociais. Por isso, foram escolhidos poemas que dão contorno ao corpus e às principais tensões abordadas, tais como a questão do campo e da cidade e a relação entre a história e a ficção.

Palavras-chave: Vera Pedrosa; lírica; história; campo; cidade.

Abstract: This essay is intended to analyze the work *A árvore aquela* (2015), written by Brazilian poetess Vera Pedrosa, who is known for her engagement during the mimeograph generation in Brazilian literature.

Considering lyric poetry as artistic creation and as artistic reflection, this study allows the work's particular character to panoramically reveal aspects related to human and artistic conditions in face of economic and social changes. For this reason, the chosen poems give the shape to the analyzed book and its main tensions, such as the dialectic of country and city as well as the relation between history and fiction.

Keywords: Vera Pedrosa; lyric; history; country; city.

Resumen: Este trabajo se propone analizar la obra *A Árvore aquela* (2015), de la poeta brasileña Vera Pedrosa, quien se destaca por su obra durante la generación mimeógrafo. Siendo la poesía lírica una reflexión y una creación artística, este estudio permite que el carácter particular de la obra revele, de forma panorámica, aspectos relativos a la condición humana y artística de la obra de arte frente al tiempo y las transformaciones económicas y sociales. Por ello, se eligieron poemas que perfilan el corpus y las principales tensiones abordadas, como la cuestión del campo y la ciudad y la relación entre historia y ficción.

Palabras-clave: Vera Pedrosa; lírica; historia; campo; ciudad.

Submetido em: 17 de setembro de 2023

Aceito em: 16 de janeiro de 2024

Publicado em: 19 de julho de 2024

1 Introdução

A condição periférica da poesia não é novidade nos estudos literários. O avanço da prosa em várias instâncias de figuração da vida se amplifica com o avanço dos meios narrativos. A consolidação de “clássicos” no meio editorial brasileiro cristaliza expoentes, não sem motivo, embora faça perder em neblina o movimento natural da arte, em especial da lírica, em sua dimensão histórica.

Os poetas da geração mimeógrafo sabem muito bem que dimensões antidemocráticas do consumo se fazem presentes nesses meios. A importância da crítica nos estudos literários se faz mister nesse momento, que tem como objetivo resgatar autores que apontem a dimensão da literatura produzida hoje. Sem muito espaço na crítica literária brasileira até então, a obra de Vera Pedrosa, *A árvore aquela*, é um desses “achados” que possibilitam ponderar acerca do destino da lírica brasileira enquanto horizonte de transformações capazes de refletir as mudanças históricas.

Uma das formas mais comuns de organização das comunidades humanas, em seus aspectos sociais e econômicos, é o campo e a cidade. Sua dimensão relativa é capaz de revelar perspectivas históricas do desenvolvimento humano em seus aspectos mais particulares, o que inclui a obra de Pedrosa. No caso, aspectos que também tem relação com o desenvolvimento artístico em sua íntima conexão com a processualidade dos fatos.

É desta maneira que, considerando o campo e a cidade níveis de desenvolvimento econômico, social e histórico, pretende-se examinar poemas contidos na obra do *corpus* que tangenciam a poética brasileira como um modo de compreender tais impasses.

Um dos principais pontos é a questão da relação entre o homem e a arte diante dos domínios da história e da poesia, que proporcionam não somente figurar as tensões que apresentam, mas sua relação para com um tempo do qual ainda se procura alguma compreensão.

Sendo assim, é importante, em um primeiro momento, conhecer a tradição lírica de onde surge essa poetisa. Para isso, pretende-se retomar as considerações de autores clássicos a respeito.

2 A lírica aquela, da percepção humana à particularidade brasileira

Mesmo condenada por Platão no modelo ideal da *pólis* grega em *A República* (379 a. C.) e ignorada por Aristóteles em sua *Poética* (335-323 a. C.), a lírica parece reconstituir comportamentos mágicos da sociedade primitiva. Tanto que sua inevitável presença se estendeu aos ditames comportamentais da corte ao moldar padrões de conduta entre vassalos e suseranos. Sua forma burguesa, mesmo inserida nos padrões de línguas nacionais, adquiriu maior liberdade ao passo em que a arte ganhou autonomia com uma concepção de mundo cada vez mais separada da visão mítica que englobava os vários domínios do conhecimento e dos aspectos culturais e religiosos.

Seu tratamento periférico por parte da crítica não é novidade, mas o filósofo húngaro György Lukács (2011) ressalta diferenças entre a lírica, a épica e o drama na divisão clássica. Por isso que sua particularidade se traduz na ação da subjetividade. Afinal, na estética realista, o papel ativo da lírica no reflexo *sui generis* da realidade não depende necessariamente da consciência do autor. A lírica atua assim: cria e reflete simultaneamente a realidade.

Desse jeito, Lukács (2011) estabelece que o que torna a obra lírica é a ação fundamental da subjetividade. Nesse sentido, por não se voltar à atmosfera de eventos, a poesia se mostra mais aberta do que a prosa, pois não há tempo que limite a subjetividade, que ganha maior contorno. Além disso, a lírica é capaz de explicitar melhor o seu trabalho criativo por meio da forma. Há um todo inserido, diferente da prosa, cujo processo de criação e fruição depende da sua relação mimética entre ficção e realidade e da processualidade da escrita e da narração.

Considerando a liberdade que a criação poética proporciona ao poeta, este, responsável pela ação de dar forma à ideia, tem como natural o anseio por humanização. E como princípio da estética realista, tanto a fruição da leitura do poema quanto da sua construção possuem caráter humanizador.

Essa liberdade que permitiu aos poetas árcades brasileiros o travestimento de suas identidades e o distanciamento dos centros urbanos em ascensão no Brasil para o campo, que é visto como bem perdido e “cenário de uma perdida euforia” (Candido, 2009, p. 62). A delegação poética a um pastor fictício possibilitou indicar caminhos para a razão social de um Brasil ainda não emancipado, refém da extração de ouro na região de Minas Gerais. Por isso que aspectos rústicos, oriundos do cenário campestre, são utilizados com o intuito de fazer ascender os insurgentes da revolta de Vila Rica (1789).

Esse foi um dos acontecimentos que serviram como pressuposto para a posterior independência do Brasil (1822). Em conjunto a esse fator, a harmonia clássica foi importante para consolidar uma arte poética genuinamente brasileira no país recém-emancipado (Candido, 2009). Sua figura de condução, Gonçalves Dias, mostrava-se resistente a intemperanças e pessimismo, e com simplicidade acaba por fomentar o ideal nacional, tal como em sua *Canção do Exílio* (1843) ou no épico *I-juca-pirama* (1851), que já anunciou um dos seus principais índices temáticos. Sob influência byroniana, a temática perturbadora de Álvares de Azevedo permitiu a expansão temática e psicológica, mas fez com que a subjetividade se encerrasse nas lutas interiores. De diferente posicionamento, Castro Alves desviou os conflitos para a relação entre homem e sociedade, nos quais o destino humano e os ajustes da história operacionalizaram o elemento poético por meio do drama e da oratória.

A subjetividade, porém, não era um fator de tanta relevância composicional para a arte parnasiana, eleita, pela elite culta da época, a estética de prestígio. O primor da palavra lapidava os poemas dessa época, que tinham como forma fixa preferencial o soneto. O

esforço plástico de, por meio de outras formas artísticas, dar contorno ao próprio fazer poético encerrava o seu discurso de maneira a não produzir muito conteúdo, ou seja, se findava em si mesmo.

Foi com a estética modernista, entretanto, que a independência das formas garantiu autonomia ao fazer poético brasileiro. A redefinição dos elementos de nacionalidade e a relação de exclusão e junção às formas estrangeiras foram importantes aspectos presentes nas obras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

A nova configuração da realidade fomentada pela cultura da década de 1930 gerou um movimento de unificação cultural para tudo o que ocorria antes somente em âmbito regional. Não eram manifestações hegemônicas, pois suas expressões eram restritas somente a determinados níveis sociais. Entretanto, isso gerou um alargamento de sua participação dentro dos âmbitos já existentes. A difusão cultural, por meio do livro e do rádio, fez com que o intelectual e o artista fossem correlatos, compromisso registrado pelo engajamento político, religioso e social no campo da cultura (Candido, 1987).

As manifestações do Modernismo perderam a sua auréola e foram incorporadas aos hábitos rotineiros. O enfraquecimento gradual da literatura acadêmica tem como contraponto a aceitação progressiva, consciente ou inconscientemente, das literaturas regionais em escala regional. Além disso, uma polarização ideológica tomou conta de todos, o que tornou a rejeição aos velhos padrões algo corriqueiro.

Na poesia, a libertação foi mais geral e atuante, na medida em que os modos tradicionais ficaram inviáveis e, praticamente, todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre ou a livre utilização dos metros, ajustando-os ao anti-sentimentalismo e à antiênfase. Os decênios de 1930 e 1940 assistiram à consolidação e difusão da poética modernista, e também à produção madura de alguns dos seus próceres, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade (Candido, 1987, p. 187).

Diz Mário de Andrade (1974, p. 28) ser o verso livre a “aquisição de ritmos pessoais”. Essa polarização também era percebida pela crítica de Antonio Candido (1987) por meio do radicalismo político e religioso, sendo o primeiro atribuído à poesia de Carlos Drummond de Andrade, enquanto o segundo às poéticas de Manuel Bandeira e Murilo Mendes. O individualismo exacerbado da poesia da época faz destacar a poesia de Drummond como passagem do modernismo radical para o modernismo de tendências moderadas.

A discussão de problemas nacionais inerente à obra de Drummond tem um caráter radical marcado por uma rejeição à sociedade de privilégios instaurada no país, também um serviço de classe que caracteriza o realismo da obra de Drummond. Figurar o movimento da sociedade brasileira dá a ver disparidades entre aspectos de caráter nacional e aspectos de caráter particular em torno da realidade brasileira. A superação do pitoresco modernista, marcada por seu eu-lírico, tem também como destaque a sua posição dentro da cidade, que demanda pela particularização por meio do localismo e ao retratar paisagens tipicamente mineiras. A sobreposição do velho em relação ao novo também deve ser levada em consideração como um traço do *gauche* drummondiano. Isso ocorre porque o principal problema em torno da paisagem é a sua interferência política subjetiva. A descrição acompanhada de ironias reveste a persona sentimental de Drummond, num sentimento que pode ser denominado “cisma”. Isso ocorre devido à dificuldade do eu-lírico de dar conta do país. Os impasses entre o velho e o novo estão impressos na modernidade, ou não, do uso da métrica e/ou do verso livre em seus poemas (Pilati, 2009).

A demanda pela comunicação traduz bem essa oscilação entre o passado e o presente, uma vez que a inovação tecnológica tornou a linguagem cada vez mais presente na sociedade em formação por meio de seus produtos. O movimento concretista surgiu dessa maneira, baseando-se no princípio de que “a poesia deveria atingir o homem distraído das grandes cidades, diziam uns, a poesia deveria despertar a consciência alienada do trabalhador explorado,

diziam outros” (Simon *et al.*, 1985, p. 50). Foi assim que Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos se destacaram nesse período, mas pecaram na falta de perspectiva utópica de seu projeto. As expressões e traços futuristas bombardeavam as manifestações do Concretismo, e a experiência subjetiva tanto do comércio quanto indivíduo tornava-se importante para moldar os perfis sociais da época, inclusive dos leitores.

O aumento do público leitor era nítido. A sistematização da produção, entretanto, não aproximava o autor de seu leitor. Não só o mercado editorial estava em desenvolvimento, mas também os valores da cultura pós-moderna, que fizeram do rigor formal e a liberdade do verso, ainda uma conquista modernista, dois extremos. Há uma crise de representação quanto ao ideal do verso, que apresentava uma grande dúvida. O mercado editorial, sob a alcunha de modernidade, seleciona os textos anticonvencionais para publicação, deixando o *status* de tradição e atraso relegados à poesia, que se marginalizou. Apesar da distância, manifestações poéticas possuem seus contornos próprios e sua ligação com a universalidade.

E num ideal burguês, a atomização da vida traduz a moderna relação do indivíduo em meio à forte onda provocada pela indústria cultural. É importante lembrar Walter Benjamin (2012), em seu famoso texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, quando ele diz que os valores como forma, conteúdo, criatividade, gênio, estão ausentes da obra de arte, o que faz com que as formas artísticas percam o senso histórico em relação às coletividades. É necessária uma diferença, identificada pelo artista, capaz de mediar a palavra, o texto e a sociedade.

Eis que a década de 1970 sucumbiu à influência da desses meios, o que torna aparente a falta de utopismo e nítida a necessidade prática da palavra imediata. Os efeitos complexos da sociedade de consumo somaram-se ao autoritarismo e ao endurecimento do regime militar da época, o que acentuava o papel da resistência em ambos os âmbitos. Roberto Schwarz (2009) relembra, em seu texto *Cultura e Política*, como o movimento Tropicalista, revestido de linguagem moderna, é, sem dúvidas, um movimento de classe

que aponta o subdesenvolvimento como um mal comum e solidário, tornando sua causa uma contrarrevolução. Por encerrar o passado na forma de males, o Tropicalismo esvazia a noção histórica de coletivo. O uso de variados veículos de comunicação para a reafirmação do autoritarismo no Brasil tornou urgente a demanda por um meio mais próximo e mais dinâmico de expressão.

Um número surpreendente de jovens dispostos a romper com os valores literários em voga durante a década de 1970 surgiu e deu origem a reuniões. Nessas, a negação da individualidade no consumo e do uso dos meios de comunicação, principalmente os midiáticos, deu um tom coletivo às obras da chamada Poesia Marginal, ou geração mimeógrafo. Antônio Carlos de Britto, Francisco Alvim, Roberto Schwarz, Chacal, Ana Cristina Cesar e Vera Pedrosa compunham alguns dos nomes desse movimento. Esse grupo assumia a autoria de seus textos, mas reconhecia-se como marginal em razão de seus meios de produção e distribuição, que se davam pelo aparelho do mimeógrafo e pelo contato com o público respectivamente (Costa, 2009).

A edição *26 poetas hoje* (1976), de Heloísa Buarque de Hollanda (2007), pretendeu registrar as alternativas poéticas da época, que pareceram constituir um novo movimento literário aos olhos da organizadora (Litron, 2007). Nomes como o de Francisco Alvim, Chacal e Cacaso são tidos como sinônimos para a geração mimeógrafo. A crítica da época, entretanto, não deu tanta atenção aos poemas de Vera Pedrosa.

Pouco mais de uma década antes, quando ainda exercia o jornalismo e se dedicava à crítica artística, Vera havia publicado *Poemas* (1964). No mesmo ano de *26 poetas hoje*, ela publicou *De onde voltamos o rio desce* (1976) e depois *Perspectiva Naturalis* (1978), época na qual era diplomada. A poetisa carioca publicou, anos depois, *A árvore aquela* (2015), pouco depois da reedição de *De onde voltamos o rio desce* (2011).

Seu colega Francisco Alvim, na ocasião do lançamento de *A árvore aquela* (2015), define a sua poética como que resultada de

experiências distintas, o que também desperta “uma certa impressão contraditória de coesão dispersa” (Alvim, 2015, p. 30). Ainda assim, a obra de arte possui certo senso de totalidade. Portanto, pretende-se analisar essa obra considerando seus principais pontos de destaque: a história e a ficção como moldantes das relações modernas e a questão do campo e da cidade como central para entender as mudanças na sociedade.

3 Campo e cidade: uma perspectiva para a análise das transformações

Dividido em seis partes, a seção *Arcaicas* da obra do *corpus* tem em seu poema *Do ar* a presença das palavras “jaguar” e “puma”, ambas em grafia minúscula, o que evidencia o caráter geral que assumem diante da infinitude natural com que tais animais, conhecidos por sua velocidade, desempenhavam.

são cidades do jaguar
selvas do puma
que antes abrigaram
a serpente emplumada
monarca do ar e no inframundo (Pedrosa, 2015, p. 7).

As marcas verbais indicam transposição temporal entre o passado e o presente, no qual o deus asteca da criação, da aprendizagem e do vento, antes habitara. O domínio do sagrado fora atingido por tal transformação, assim como a marca de genitivo “do jaguar” e “do puma” lança um questionamento sobre as cidades e selvas resultantes dessa transformação. Do meio natural para o meio citadino, sinônimo de civilização e urbanidade, o poema *Corvos* inaugura a invasão iminente do fenômeno da urbanização:

Sete corvos gritaram entre guindastes
Alarido ao sol poente
Vozes ásperas

no silêncio da manhã
passei por prados colinas
cordeiros natos de há pouco
é mesmo assim
perguntei
Corvos roucos entre guindastes
Oxidadas engrenagens
Pontes
Picaram para trás
Pulsaram postes
é mesmo assim? (Pedrosa, 2015, p. 8, grifo da autora).

A pergunta “é mesmo assim” confronta o tom de naturalidade com que o fenômeno parece atingir a vida natural, por meio da presença dos corvos e das colinas pelas quais o eu-lírico passou. A paisagem no poema revela o movimento de distanciamento não só espacial, mas também temporal, entre o antes e o depois. Os “corvos roucos” parecem não ser os mesmos do sol poente, que “gritaram”. A inversão sintática de “corvos roucos” e “oxidadas engrenagens” parecem sugerir uma nova forma de situar as qualidades da sociedade em sua relação com a tecnologia. A personificação da cidade em “pulsaram postes” extrapola a materialidade com que é constituída. Em seguida, é possível perceber a padronização criada na cidade em sua nascente melancolia:

a sucessão de estacas verticais
e de dormentes
e o cinza o úmido
a estação de onde se chega ao cais
cheiro de mofo e sal
é cedo ainda (Pedrosa, 2015, p. 8).

O poema seguinte, *Milan Gray Milan*, apresenta onomatopeias que dizem mais do que as pessoas em ambiente citadino:

[...]
a tarde oca de som
andei a sós sem pensamento
que é quando passos ressoam ecoam tiqueteiam
e nas urbes se ouve nos bolsos o tilintar de chaves
e só isso povoa o silêncio

aí cheguei ao prédio
[...]
paredes mudas
vidraças cegas [...] (Pedrosa, 2015, p. 9).

O eu-lírico, então, condiciona a inibição dos sentidos humanos à vida citadina. Na verdade, na passagem seguinte ocorre uma denúncia: “[...] o morto que pensei não era ele / no velho edifício dos negros estandartes / ainda vive e cria” (Pedrosa, 2015, p. 10). Nesses últimos versos é possível antever a associação de metrópole a um cemitério devido ao seu tom fúnebre com que se sensibiliza pela morte não das pessoas, mas dos sentidos. Isso é desenvolvido em *Gotham City*, poema no qual a cidade, representada pelo nome da cidade fictícia do herói dos quadrinhos Batman tem suas estruturas traduzidas pela construção “no cânion de concreto”, no qual as “chibatadas de ventos” convive à mendicância:

passei entre os deserdados
as garrafas vazias os sacos de trapos
vi catres através de janelas térreas
alinhados em promíscuos dormitórios
a serem pagos ao vintém por noite
destituídos dentre os destituídos
quem eram e por quê? (Pedrosa, 2015, p. 11).

O individualismo e a pouca comunicação da cidade transformou tais indivíduos, vítimas de uma sociedade que carece de sentidos, em seres anônimos, reduzidos à marginalidade. Isto é, se analisarmos numa proximidade com a realidade.

O escocês Raymond Williams reconhece, mesmo que a dialética campo e cidade possa ser traduzida por perspectivas, um problema do que pode se atribuir à verdade dos fatos:

[...] O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – da paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica (Williams, 2011, p. 11).

E tais aspectos são colocados em oposição de acordo com o desenvolvimento capitalista em seus variados níveis enquanto organização humana. Por isso que a estratégia do acúmulo (Marx, 2010), ligada à apropriação da terra e ao latifundiário, possui conexão com o trabalho e o seu resultado, e não se traduz em realização social no meio citadino, com a presença dos indigentes em *Gotham City*. A desigualdade entre níveis de desenvolvimento de nações e regiões atinge os domínios do campo e da cidade, de modo que se torna aparente na poesia de Vera Pedrosa. O conflito entre os elementos naturais, na figura de animais e plantas, e as máquinas do poema *Corvos* chegam no nível que a própria tradição poética parece sufocada. Isso se deve porque a referência ao clássico *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe (2009), poema no qual o corvo diz a palavra *nevermore* ao eu-lírico, tem seus horizontes de criação poética interrompidos pelo maquinário, cujo barulho e aspecto enferrujado contrasta com o barulho dos corvos adjetivados como “roucos”. Testemunhar essas transformações implica num outro tipo de poesia a ser formulada, não só pela individualidade do poeta mas pelo tempo do qual faz parte.

4 História e ficção: a potencialidade poética em tempos de transformação

Como que a focalizar em “No gabinete”, a leitura bíblica da história da tentação de Adão e Eva é interrompida pelo fechamento do livro e a abertura de uma janela, que permitem ao eu-lírico vislumbrar quando “logo o sol declinante atingirá o rochedo / de tons de rosa e laranja” (Pedrosa, 2015, p. 12), cuja tonalidade natural realça o efeito poético das ações anteriores, que tem sua associação com o par dialético ficção e realidade. Sua diferenciação, postulada por Aristóteles em *Poética* (2010), faz entender que o historiador é responsável por contar os fatos como aconteceram e o poeta por contar como poderiam ter acontecido. Ainda assim, no poema,

o dia flui
luminoso aberto
árvores lavadas por chuva recente
dia simples
e brilha
pescadores quietos à distância (Pedrosa, 2015, p. 13).

Dessa forma, se percebe a grande importância atribuída ao cotidiano para o artista, que não só o registra por meio da forma poética como também se torna parte desse mesmo fluxo de acontecimentos. Esses, porém, são percebidos de maneira diferente ao longo do tempo. Por isso que em *Tela* os adereços de um retrato são feitos

[...]
como descrever um quadro
mundos ditos ao contrário
manchas de cor figuras
traços vistos como signos
truques hachuras
uma tela um aranhol de traços

se a palavra confunde
o olhar não mente
aceita rejeita
se vê o que se vê (Pedrosa, 2015, p. 17).

A plasticidade da palavra demarca um domínio de plurissignificação que é contrastada com a imediatez do olhar. Em *Artesão de barro*, por outro lado, volta-se à experiência:

as finas mãos
voam precisas moldam a
terra plíavel
dedos azuis
ágeis como pés de um pássaro (Pedrosa, 2015, p. 18, grifo da autora).

A comparação entre os dedos do artista diante da obra a ser confeccionada, se remete ao que fora observado anteriormente como referência para a constituição da obra. Em *Narrar ou descrever*, o filósofo húngaro György Lukács (2010) atribui à participação e à observação dos acontecimentos papéis diferenciados, vinculados a duas técnicas da escrita ficcional – a narração e a descrição. Porém, ressaltar o caráter humano num contexto no qual a práxis e a vida interior parecem dissociados é ofício de extrema elaboração, geralmente atribuído ao artista; no caso, à poetisa.

Em *Tela*, é possível antever a opção da artista em *Artesão do barro*, que imita o movimento do objeto referencial para dar forma ao poema. A comparação traduz o sentido do que é expresso, tal como o ofício divino da criação, mas não se restringe à arte pela arte da escola parnasiana. Na verdade, constata-se uma busca pelo sentido mítico da criação artística.

Na parte seguinte, o poema-título *Luiz no Rio* consolida a presença da prosa poética em *A Árvore aquela* de modo a delimitar a condição topográfica, social e econômica do Rio de Janeiro principalmente por meio de seus contrastes em nível individual, familiar

e trabalhista, mas o eu-lírico posiciona-se de maneira respeitosa e solidária para com as jornadas individuais. Dessa forma,

a situação de uma visita termina dessa maneira:
crepúsculo afável sobre os telhados
brando sobre a água
tarde demorada
a memória a prolonga com o amigo
irmão amado (Pedrosa, 2015, p. 24).

A descrição das cenas que precedentes e o seu desfecho trazem à tona a natureza subjetiva do tempo da memória, o que dá um ar de incompletude em *Conversa em curso*, poema no qual a falta de resposta do interlocutor marca não só a natureza solitária da produção poética, mas também a indisposição que o tempo da cidade causa na comunicação com outrem: “ficas aí o meu ouvido/e mal te ouço” (Pedrosa, 2015, p. 26). A impaciência do eu-lírico para com o interlocutor é tamanha que, em *Desaforo*, os versos iniciais “ouça Lu / preste atenção” (Pedrosa, 2015, p. 27) dão procedência didática à leitura, que termina com “entendeu seu burro” (Pedrosa, 2015, p. 27), demonstrando pressa quanto à apreensão da lógica a ser apreendida pelo outro. A finalização desta parte se dá com *Lu*, poema no qual o eu-lírico demonstra impaciência em relação à rotina e ao cotidiano. Em perspectiva passada, no entanto, a lembrança permanece nos sentidos:

graças a deus
quando podia chamar-te
a cada instante estar aí
almofadas brancas no sofá escuro
a ampla Benedita acarinhando plantas
nos enfileirados potes
perfume no ar
de alho sendo frito na manteiga

teu ouvido está fora de alcance
o paciente ouvido
[...]
nesta urbe que se dota
de um só rio desidratado
e entre amigo e amiga
um oceano de distância
a engolir em seco (Pedrosa, 2015, p. 28).

Porém, os sentidos são distanciados pela memória, que se confunde com a arquitetura da cidade.

Na parte *Mares do Norte*, o poema que dá título a essa seção da obra desde o início ambienta-se da seguinte maneira:

pisam de leve nas tábuas de cedro
sandálias douradas descrevem círculos na serragem
o céu antes nublado agora se abre
o par se move diante de suaves colinas
e rico mar piscoso e água fria (Pedrosa, 2015, p. 31).

As evidências de que houve trabalho realizado em meio à descrição natural (“tábuas de cedro”/“círculos na serragem”) apontam a transformação de elementos naturais em ferramenta. E costumes do passado são lembrados:

[...]
no entardecer
ossos estremecem
mantas agasalham ombros
bebe-se do vinho seco da terra
servido fresco em cuias de porcelana

da janela em tarde abrasadora
saudosos de Tuy de Compostela
distante da praia América

lábios tocam a borda do cálice
inclinado
na direção do mar do Norte (Pedrosa, 2015, p. 31).

A maneira com que tais necessidades são saciadas são diferentes. A direção apontada pelo cálice inclinado indica uma direção não somente do cálice, signo-objeto do poema, também ferramenta e tela da poetisa, mas aponta a direção do olhar tal como o uso dos objetos muda de acordo com a história e as necessidades humanas. E, se a poesia se torna uma violência contra a linguagem usual, tal como disse o teórico inglês Terry Eagleton (1996)¹, a consciência plástica da obra é declarada com este poema, precedente de *Veladuras*, no qual a figura do vento surge como elemento que proporciona a união entre o poeta e a natureza: “o poeta em êxtase / torna-se uno com céu e terra” (Pedrosa, 2015, p. 32). Nesse meandro, percebem-se vozes que remontaram a história e a memória individuais em *A los lejos*, no qual históricas ficcionais surgem para lhe dar completude: “contam-se histórias que não são as verdadeiras” (Pedrosa, 2015, p. 35). O eu-lírico declara-se dono deste espaço nos seguintes versos:

aqui não sou ouvidos
aqui se fala alto
aqui se grita
aqui atordoia (Pedrosa, 2015, p. 35).

Mas se torna suscetível a eventos simultâneos: “vê-se / e é tudo então / concomitância” (Pedrosa, 2015, p. 36), o que parece ser uma declaração consciente da complexidade histórica envolvida no processo de apreensão da realidade, mesmo que pelo viés literário. Em *Quadros*, o eu-lírico se coloca no questionamento entre a essência e a aparência pelos dois primeiros versos do poema: “disfarce de afeto / face” (Pedrosa, 2015, p. 37). O confronto entre

¹ Tradução livre do seguinte excerto: “The formalists, then, saw literary language as a set of deviations from a norm, a kind of linguistic violence: literature is a ‘special’ kind of language, in contrast to the ‘ordinary’ language we commonly use” (Eagleton, 1996, p. 4).

indivíduos no meio social dá espaço ao questionamento entre as formas e conteúdo em questão ao final do poema:

[...]
nos desenhos
há deuses vulcânicos
leitores se agacham
entre folhas e páginas dispersas

a vida toda em cadernos vermelhos e pretos (Pedrosa,
2015, p. 37).

Tal figuração da realidade é posta em xeque, uma vez que não se tem certeza se se trata de índices de ilustração ou da vida real figurada por meio dos signos que dão forma ao poema em si.

A parte seguinte, *Andinas*, é inaugurada pelo poema *Planalto*, que coloca em exercício a imaginação poética como recurso complementar à História:

o ar gélido toca de leve o rosto
um vento andino cheguei a pensar
imaginando que ouvia ali naquele ermo
o som de quenás
o som do sopro que anima a Cordilheira
o som oco do ar
quando passa pelo bambu (Pedrosa, 2015, p. 41).

O sentido dado alude aos padrões dos elementos naturais, que são utilizados como referência para tratar da História como um processo natural em razão de sua condição processual, fruto das contradições. Afinal, “quando dizemos que uma sociedade mudou ou muda, na verdade, dizemos que um novo conteúdo está em busca de sua forma nova. O trabalho poético é, portanto, o de produzir a forma” (Bastos, 2011, p. 35). E a natureza, assim, é

apropriada pela forma poética de maneira humanizada para figurar as transformações históricas e sociais, de acordo com o crítico Hermenegildo Bastos.

Na verdade, esse poema é meio de projeção a ser utilizado em *Cavalo*, poema no qual o animal personificado se impacienta com a forma dada em razão de sua “ânsia de voo” (Pedrosa, 2015, p. 42). Porém, ao passo em que *Planalto* é posto como objeto de realização espacial da figura do *Cavalo*, este, por sua vez, é desafiado pela figura do tempo:

já o cavalo
sabe o espaço
o espaço do galope
despenca pelos lados
enquanto o tempo
insaciável
predador
dispara (Pedrosa, 2015, p. 42).

O caráter impetuoso do tempo é posto em cena com o cavalo, simbolicamente figurando o homem devido à liberdade proposta em *A los lejos*. No poema *Quem se lembra*, o eu-lírico, ao considerar o indivíduo atomizado pela contemporaneidade, percebe a memória como sombra do tempo, prova de que a época atual não dignifica as pessoas, uma vez que o indivíduo parece “deslocado na plateia” (Pedrosa, 2015, p. 46).

O apelo visual de *Sol por montanha*, ao figurar a silhueta de “uma árvore em ouro” (Pedrosa, 2015, p. 52), revela caminhos tortuosos para o homem. O poema seguinte, *Momentos*, possui quatro cenas que não parecem ter relação:

1.
o menino (delicado, irônico)
murmura quando joga
cala tem segundos

2.

por que a noiva cega
retirou-se de cena?
não tem olhos para ver
não vê

3.

o retirante
largou na correnteza o fardo
ofegante chegou à margem

4.

temem por ele
temem tanto que param
petrificados (Pedrosa, 2015, p. 53).

A primeira cena mostra um menino envolvido em uma atividade ou brincadeira desafiadora, o que parece ser um jogo para a interpretação, tal como a presença da silhueta no último poema parece sugerir. Na estrofe de número dois, a negação da realidade assemelha-se a uma tomada de consciência de uma situação particular. Na estrofe três, a jornada compensa algo perdido para que ela continuasse, o que tem relação com os limites. O receio pelo destino humano em seus âmbitos individuais encerra a quarta estrofe, que consolida um medo que não parecia presente na primeira estrofe. Se trata de etapas do processo histórico de autoconhecimento e conhecimento do mundo e do outro. Apesar de dispersos, o todo do poema dá sentido à junção desses momentos históricos.

Esses quatro tempos encerram uma reflexão presente em *A árvore aquela*, poema que dá título ao livro. Tal como as silhuetas de *Sol pela montanha*, as silhuetas lunares tornam os signos, ao nível formal, em reflexos questionadores diante dos sentimentos do eu-lírico:

mais ele via a lua
quando nela discernia cornos de touro
água a jorrar de um jarro

um cálice oferto
das mãos de aves leoninas

mais amou segundo disse
quando menos amou o ser amado
compadeceu-se de quem iluso caminhava
de quem se aferrava a si e ao outro

naqueles dias andava a buscar
no fundo da mata
uma poça com a árvore invertida
reflexo da árvore aquela
que une os mundos
e cujas raízes com as da outra
no espelho da água
se agarram e entrelaçam (Pedrosa, 2015, p. 51).

Na terceira estrofe, o significante e o significado sofrem grande tensão, capaz de tornar a própria leitura e a criação poética um jogo de sombras. Em *Mamita*, o ato de ser mãe pode ser relacionado à própria condição de mulher da autora, assim como da própria criação poética:

não pensei que quem enveredasse ao lado
pela trilha de cascalho
ouviria um canto
um pranto estridente
no campo mesmo
onde resplandecia em menina
minha face de romã (Pedrosa, 2015, p. 57).

A semelhança de rostos, cuja expressiva comparação a um elemento natural – a fruta romã – se faz detalhe essencial para a associação, torna possível não só a apreensão de um aspecto genético vivo, mas também da experiência mimética da fruição e da criação. Além disso, a apreensão do resultado, no qual a poetisa se vê refletida no próprio trabalho (Marx, 2010).

5 Dois extremos e aquela obra: considerações finais

O individualismo e a competição caracterizam a “luta brava da cidade” (Andrade, 2000, p. 109), nas palavras de Drummond. O cansaço e a incerteza são marcas de uma realidade complexa, mas longe de ser o paraíso, tal como se vê no poema *O mundo longe*. A inexorabilidade do fenômeno da urbanização no desenvolvimento do capitalismo enquanto organização humana revelam que, na cidade,

as pessoas passam incertas
como quem carrega dentro
o peso de um segundo corpo
o desconsolo a carga do finito (Pedrosa, 2015, p. 76).

Essa é a melancolia citadina mencionada antes, aquela que inibe os sentidos e que é sentida em demasia por sua população marginalizada. Sendo o poeta parte e testemunha de seu tempo, Vera Pedrosa registra essa transformação de maneira que distancia o homem de outros homens em termos de espaço e tempo. Isso se traduz num progresso questionável por suas perdas em razão das transformações nas relações, em especial com a natureza, e os ganhos materiais de natureza alienante.

A tomada de consciência não é fenômeno prático. O processo, exemplificado em *Momentos*, que não parecem ter conexão, dimensionam a complexidade desse processo lento. A sociedade pós-moderna, encerrada nos padrões subjetivos associados ao comércio, tornam essa transformação forçosa, ocasionando o fenômeno da perda do senso histórico das comunidades. Em *Cavalo*, é possível entender que a sociedade moderna, na organização citadina, traz à tona um senso de história injusto para com o homem. Num ambiente onde não se tem certeza sobre o que é real, a busca pelo seu entendimento pode resultar numa apreensão prosaica da realidade, ainda carente de completude. Não somente as relações e o cotidiano são afetados, mas também a sua percepção da História.

Essa é a razão de a poesia se apresentar como complementar ao fato, para dar melhor dimensão à complexidade da História. A

simultaneidade do tempo, ou a dimensão histórica da realidade, são domínios apreensíveis pela busca dos sentidos. Essa busca, porém, é um temor por sua incerteza: “no continuado rumor do arvoredo / um sibilo se insinua / e assusta” (Pedrosa, 2015, p. 77).

Tratar das transformações humanas e de seu senso de história e poesia não é tarefa fácil, mas é possível por meio de uma obra de arte com potencial humanizador desde a sua criação, que também é colocada como objeto em alguns dos poemas. Há uma unidade que somente a lírica é capaz de retomar, seja pela conexão entre o homem e a natureza, seja pela ligação entre a história e a poesia. Por meio da criação poética é possível registrar essas tensões.

Mesmo com textos dispersos em suas temáticas, a obra *A árvore aquela* se revela mais do que um jogo de sombras. O potencial criador da própria poetisa é evidenciado de maneira a conceber novas relações de entendimento sobre a realidade, o que é coerente em relação à proposta de sua obra. Francisco Alvim defendeu a obra da colega, acusada por alguns críticos por ter uma obra escassa, com o argumento de que tal ideia “pode induzir em erro o leitor que dela se aproxime, levando-o a pensar que Vera, como poeta, trabalhou pouco” (Alvim, 2015, p. 30). A obra aqui analisada é prova de que ele estava certo.

Referências

ALVIM, Francisco. Poemas de Vera Pedrosa. *Suplemento*, Belo Horizonte, v. 1361, p. 30-31, jul./ago., 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond. Morte do leiteiro. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 108-111.

ANDRADE, Mário. A poesia em 1930. *In*: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 26-45.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

BASTOS, Hermegildo. "A atualidade da mímese". In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: EdUnB, 2011. p. 23-37.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1987. p. 181-198.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009.

CESAR, Ana Cristina. Nove bocas da nova musa. *Jornal Opinião*, Rio de Janeiro, 25 de jun. de 1976.

COSTA, Gissele Bonafe. *As margens na literatura: uma análise discursiva de versos marginais*. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/475179>. Acesso em: 12 mar. 2024.

EAGLETON, Terry. *Literary theory: an introduction*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *26 poetas hoje: antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

LITRON, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia "26 poetas hoje": debates da crítica antes e depois de 1976*. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/415253>. Acesso em: 12 mar. 2024.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? *In: LUKÁCS, György. Marxismo e teoria da literatura.* Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149-185.

LUKÁCS, György. A característica mais geral do reflexo lírico. *In: LUKÁCS, György. Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967.* Tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 245-248.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos.* Tradução, apresentação e notas Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

PEDROSA, Vera. *A árvore aquela.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

POE, Edgar Allan. "O corvo". *In: POE, Edgar Allan. Poemas e ensaios.* Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. p. 65-69.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In: SCHWARZ, Roberto. Cultura e política.* São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 61-92.

SIMON, Iumna Maria, *et al.* Poesia ruim, sociedade pior. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura.* Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.