

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ELIAQUIM JOSÉ TEIXEIRA SANTOS

**INCERTO MOVIMENTO: A RESISTÊNCIA LÍRICA EM *A ROSA DO POVO*, DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

MACEIÓ
2012

ELIAQUIM JOSÉ TEIXEIRA SANTOS

**INCERTO MOVIMENTO: A RESISTÊNCIA LÍRICA EM *A ROSA DO POVO*, DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Souto Silva

MACEIÓ
2012

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

S237i Santos, Eliaquim José Teixeira.
Incerto movimento: a resistência lírica em Rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade / Eliaquim José Teixeira Santos. – 2012.
89 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.
Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de
Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2012.

Bibliografia. f. 84-89.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. 2. A Rosa do Povo
– Crítica e interpretação. 3. Poesia lírica - Crítica e interpretação.
I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO

ELIAQUIM JOSÉ TEIXEIRA SANTOS

Título do trabalho: "INCERTO MOVIMENTO: A RESISTÊNCIA LÍRICA EM A ROSA DO POVO, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Profa. Dra. Eliana Kefalás de Oliveira (PPGLL/UFAL)

Prof Dr. Jeová Silva Santana (UNEAL)

Maceió, 21 de dezembro de 2012.

À minha família,
por acreditar que eu conseguiria
transpor a pedra no meio do caminho!

AGRADECIMENTOS

Entre aqueles que a memória conseguiu recuperar nesse instante, agradeço:

À Susana Souto, pelas conversas e orientações produtivas que me auxiliaram a percorrer estas páginas, bem como pela enorme compreensão e tolerância.

À Eliana Kefalás, Roberto Sarmiento e a suplente Gilda Brandão pela atenta leitura na qualificação.

Aos funcionários do PPGLL, Inês e Wesslen, por sempre sanarem as minhas dúvidas.

Ao professor Jeová por aceitar o convite à defesa com todas as intempéries que a cercam.

Ao professor e amigo Jason Santana, por me apresentar a magia da literatura.

À Carol, pela grande ajuda e companheirismo constante. O tempo da alma inunda-se em nós.

Aos amigos de curso: Gustavo, Milton, Fernando, Wilson, Luiza, Adriana, entre outros, pelas instigantes conversas acerca do fazer literário.

Aos amigos da adolescência: Junior, Sapucaia e Gesiberto, pela força inabalável para a conclusão deste material.

À Capes, pelo auxílio financeiro durante a realização da pesquisa.

Posso, sem armas, revoltar-me?

(A flor e a náusea)

Drummond

RESUMO

Este texto discute as relações entre lírica e sociedade na poesia de Carlos Drummond de Andrade a partir da noção de resistência e de seus desdobramentos, tendo como principal *corpus* de análise o livro *A rosa do povo*, publicado em 1945. As complexas relações entre poesia e sociedade, entre o poeta e o mundo, entre o fazer poético e o agir político se configuram de diversos modos nesta obra, construindo uma expressão lírica que revela desafios, limites e contradições. Tais modos e percalços são aqui investigados a partir do diálogo com diversos autores, entre os quais se destacam Octavio Paz (1982), Platão (2001), Alfredo Bosi (2000), Roberto Pontes (1999), Theodor Adorno (2003), Iumna Maria Simon (1978), entre outros que compõem a fortuna crítica drummondiana.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. *A rosa do povo*. Poesia lírica. Resistência.

ABSTRACT

This paper reflects the relationship between society and lyrical poetry of Carlos Drummond de Andrade from the notion of resistance and its consequences, selecting *A rosa do povo*, published in 1945, like the main theoretical corpus. The complex relationships between poetry and society, between the poet and the world, between poetic work and political action are configured in various ways in this book, constructing a lyrical expression that reveals the challenges, limits and contradictions. Such ways and mishaps are investigated here from the dialogue with various authors, among which stand out Octavio Paz (1982), Platão (2001), Alfredo Bosi (2000), Robert Pontes (1999), Theodor Adorno (2003), Iumna Simon Maria (1978), among others that make up the critical drummondiana fortune.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade. *A rosa do povo*. Lyric poetry. Resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O VASTO MUNDO DRUMMONDIANO.....	11
1.1 Drummond e seu vasto mundo poético	12
1.2 <i>A rosa do povo</i> e alguns leitores	25
2 POESIA E RESISTÊNCIA.....	32
2.1 Os perigos da poesia	33
2.2 O desafeto da crítica	43
2.3 Resistência e suas (re)configurações.....	45
3 INCERTO MOVIMENTO EM <i>A ROSA DO POVO</i>	59
3.1 Metalinguagem: uma via para o engajamento	60
3.2 Incerta procura	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	84

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa reflete sobre as relações entre poesia e resistência que se estabelecem no livro *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade. As experiências poéticas que figuram como possibilidades de engajamento político em um tempo de profundas transformações sociais revelam nesta obra os desafios, os limites e as contradições desta perspectiva de criação. Investigar aspectos desse fenômeno a fim de ampliar a sua percepção nesta obra é, portanto, o objetivo aqui proposto.

Elaborado entre 1943 e 1945, durante as mazelas e atrocidades dos conflitos político-ideológicos da Segunda Guerra Mundial e dos ares opressores do Estado Novo, no Brasil, *A rosa do povo* é o livro em que as inquietudes do poeta e de sua lírica acentuam perspectivas presentes em livros anteriores, tais como *Sentimento do mundo* (1940) e *José* (1942). Arquitetado em 55 poemas que apresentam heterogeneidade temática e estrutural, aborda desde a introspecção do indivíduo e de suas memórias até o anseio e a concretização da participação política no âmbito poético, passando ainda por temas como amor, consciência da finitude, infância, entre outros.

Tema expressivo e recorrente nesse mosaico de versos, a metalinguagem em *A rosa do povo* figura como espaço para desconstrução e construção de paradigmas, de modo que o poeta persegue-a para explorar o poder da linguagem provocando fissuras na expressão da lírica moderna, ou, como bem disse José Miguel Wisnik, no ensaio intitulado *Drummond e o mundo*, “provocando um curto circuito na poesia participante” (2005, p. 26). Esta singularidade desperta o interesse de investigar o complexo modo pelo qual a resistência política se inscreve pelas vias que perpassam a metalinguagem, bem como seus desdobramentos.

Nosso estudo parte das contribuições de lumna Maria Simon em *Drummond: uma poética do risco* (1978), ampliando a discussão iniciada no trabalho de conclusão de curso. Entretanto, a discussão posta não é apenas sobre os mecanismos de realização e tensões encontrados na obra *A rosa do povo*, como fez Simon numa leitura formalista desta obra, e sim uma discussão que parte do texto drummondiano para problematizar relações que se estabelecem numa poética engajada.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, apresentamos um breve panorama da conflituosa relação do poeta com o mundo. Para tanto, percorremos as obras que antecedem *A rosa do povo* (1945), a saber, *Alguma Poesia* (1930), *Brejo das Almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940) e *José* (1942), procurando demonstrar a existência de uma perspectiva de criação de natureza política que estabelece um intenso e crítico diálogo com o seu tempo e, ainda, demonstrar o conflito com a própria criação através dos metapoemas. A recorrência de tais perspectivas contribui para ampliar a percepção em torno do livro analisado. Na segunda parte deste capítulo, buscamos explicar sucintamente sobre a fortuna crítica de *A rosa do povo* para apresentar a confluência de vozes sobre este texto e em que sentido encaminhamos a argumentação.

Recorremos, no segundo capítulo, à *República* (2001) de Platão para apresentar uma possível gênese da relação poesia e resistência. Cotejamos essa gênese com a produção da literatura soviética, a fim de observar o papel subversivo e a instrumentalização da arte. A pertinência dessa breve análise é buscar preencher uma lacuna acerca desse tema nos estudos literários e identificar, quiçá, uma tradição desse modelo de construção literária, que usa a palavra com fins bem delimitados. Em seguida, tecemos algumas reflexões sobre a preconceituosa visão da crítica em torno do engajamento literário, apontando alguns argumentos que visam desconstruir esta percepção conservadora. No terceiro tópico desse capítulo, discorreremos sobre algumas premissas teóricas que tratam do conceito de resistência política na literatura, como a de Roberto Pontes (1999), Alfredo Bosi (2000) e Theodor Adorno (2003), entre outros, observando aspectos conceituais na obra analisada. Pensamos também nos entraves que circundam o texto engajado, dialogando com Maria Simon a fim de refletir brevemente sobre o hermetismo e a comunicação como aspectos presentes no livro de 45.

Por fim, no terceiro capítulo, analisamos os textos “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, concebendo a metalinguagem como meio que viabiliza a resistência. Mantemos em nossas análises a mesma diagramação edificada por Drummond para a concretização de sua poética engajada, com a qual delimita um posicionamento de ruptura com um determinado modo de crítica social.

1 O VASTO MUNDO DRUMMONDIANO

1.1 Drummond e seu vasto mundo poético

(Des)orientado por um “anjo torto” a vir à terra em 1902, o mineiro Carlos Drummond de Andrade atravessa quase todo o século XX imerso nas profundas transformações da história brasileira e mundial, encerrando sua estada apenas em 1987. Nesta longa caminhada, repleta de inúmeras “pedras” e “enigmas”, esse mineiro produz obras memoráveis de nossa literatura. No âmbito da poesia, a parte mais celebrada pela crítica, o itinerário inicia em Minas Gerais com *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), percorrendo no Rio de Janeiro *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1948), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954), *Lição de coisas* (1962), *As Impurezas do Branco* (1973) – só para citar algumas –, finalizando em tom lírico-erótico com *Amar se aprende amando* (1985) e *O amor natural* (1992), esta última publicada após a sua morte. Na prosa, que engloba o conto e a crônica, destacam-se *Confissões de Minas* (1944), *Contos de Aprendiz* (1951), *Passeios na ilha* (1952), *Fala, amendoeira* (1957), *A bolsa e a vida* (1962), *Cadeira de balanço* (1966), entre outras, além de obras infantis, face pouco conhecida de sua produção, que resultou em *História de dois amores* (1985), *O pintinho* (1988) etc. Cabe mencionar ainda sua contribuição no universo das traduções, vertendo para o idioma tupiniquim textos do porte de *Fome* de Knut Hamsun, *Uma gota de Veneno* de François Mauriac, *Os camponeses* de Balzac, *As artimanhas de Scapino* de Molière, *A fugitiva* de Proust, entre outras. A vastidão dessa produção parece revelar, ou ao menos indicar, quão extensas eram as “sete faces” desse autor “gauche”.

O trajeto que tornou Carlos Drummond de Andrade um dos ícones do Modernismo brasileiro data de meados da década de 20. O início da convergência de ideias do jovem itabirano com as agitações culturais no cenário nacional promovidas pela Semana de Arte Moderna de 1922 foi possível, de modo mais articulado, através da visita dos modernistas paulistas a Minas Gerais em 1924 e da criação do suplemento *A Revista* em 1925, ainda nesse estado. À frente do periódico, do qual participaram ainda Emílio Moura, Pedro Nava, Abgar Renault e João Alphonsus, Drummond consolida sua atividade literária. As rupturas estéticas operadas pelos escritores de 22 se imprimem mais sistematicamente no poeta *gauche* em *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), exemplo disso é a

assimilação da linguagem coloquial, além da presença do humor, no famoso poema “No meio do caminho”, que, embora componha o livro de 30, foi publicado inicialmente na *Revista de antropofagia*, em 1928. Acrescente-se ainda que o referido poema também se faz como diálogo com “Nel mezzo del camin...”, de Olavo Bilac, cujo título é referência e homenagem à *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Este diálogo com Bilac para elaboração do famoso poema modernista é um importante esboço da ampla compreensão drummondiana entre o passado e os experimentos literários que se delineavam na literatura brasileira.

Desde o princípio, Drummond buscou invadir o mundo com sua escrita ou deixar a escrita do mundo invadir sua obra. É uma via de mão dupla que lhe permitia pensar o mundo sob várias perspectivas. Nada mais pertinente se lembrarmos que Drummond o carregava em seu nome, tal como observou José Miguel Wisnik (2005, p.21) ao destacar a presença da construção anagramática “duro mundo”. O mundo está inscrito em seu nome e em sua obra de maneira quase obsessiva, como também observa Wisnik ao afirmar que CDA¹ é talvez o poeta da nossa tradição que mais grafou essa palavra em poemas e títulos. Neste intenso diálogo com o mundo, a poética drummondiana reflete continuamente sobre as complexas relações entre a poesia e o mundo, o poeta e o seu tempo, o poeta e sua memória, entre outras.

O sentido anagramático é pertinente neste primeiro momento para sinalizar aos leitores que esta investigação se faz pelos múltiplos caminhos que possibilitam a reflexão sobre as relações entre a poesia e o “duro mundo”. Não menos importante do que o substantivo “mundo”, o qualificativo “duro” deve ser lido com atenção para compreender o mundo drummondiano que se faz como difícil, muitas vezes incompreensível, noutras insuportável, incapaz de comportar a poesia, “O último trovador morreu em 1914” (ANDRADE, 2007, p. 26), ou de acolher o poeta, “Fique torto no seu canto” (ANDRADE, 2007, p. 59).

Inúmeros e distintos são os exemplos dessa condição oriunda de um diálogo (in)tenso com os impasses do contexto histórico-social vivenciado pelo poeta, um homem atento ao mundo em transformação. Contudo, ainda um homem, apenas um homem que, diante da complexidade da vida e de sua própria fragilidade, criou caminhos para se relacionar com o mundo, por vezes carregá-lo como um fardo ou ainda recusá-lo quando não mais o suportasse, “o mundo não vale a pena”

¹ A partir daqui também passarei a usar CDA para me referir a Carlos Drummond de Andrade.

(ANDRADE, 2007, p. 260). O início de tal jornada ocorre precisamente no primeiro poema do seu primeiro livro, em que o vocábulo “mundo” é exaustivamente repetido:

[...]
 Mundo mundo vasto mundo
 se eu me chamasse Raimundo
 seria uma rima, não seria uma solução
 Mundo mundo vasto mundo
 mais vasto é meu coração
 [...]
 (ANDRADE, 2007, p. 5)

As seis repetições literais da palavra “mundo” na estrofe, somadas a mais uma na justaposição da palavra “Raimundo”, evocam o número cabalístico sete que integra o título deste “Poema de sete faces” e sintetizam a grandeza do mundo e a imensidão do poeta ainda maior para senti-lo. Acrescente-se a isso a ausência de vírgulas separando vocábulos que cumprem a mesma função no período, possibilitando não só uma leitura como a busca pela velocidade, postulada no *Manifesto futurista* (1909), uma das referências modernistas, mas também como indicação de que o mundo, com seus vastos problemas e suas improváveis soluções, está intimamente imbricado em sua poesia.

Pensar Drummond sob esta ótica talvez ilumine os aspectos de ordem formal e histórica que se evidenciam ao longo dos 55 poemas que compõem a complexa rede de sentidos em *A rosa do povo*. Sabemos que a vastidão de sua obra tem sido objeto de estudos sob as mais diversas perspectivas teóricas, todas buscando refletir o mosaico estético que se apresenta nas “sete faces” da produção do poeta que transita do recôndito da individualidade memorialística, ligada a sua infância na pequena cidade mineira de Itabira do Mato Dentro, aos temas universais, numa relação que apresenta inquietudes², tensões e que costuma driblar os aportes teóricos. Não raro, sua poesia rompe a distância que separa o individual e o universal e, ali, no espaço em que tematiza algo que parece individual, desliza e atinge uma amplitude universal, como se pode ler nos versos seguintes de “Sentimental”:

² Antonio Candido defende a ideia de inquietudes na lírica drummondiana em artigo presente no livro *Vários escritos* (1977).

Ponho-me a escrever teu nome
 com letras de macarrão.
 No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
 e debruçados na mesa todos contemplam
 esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
 uma letra somente
 para acabar teu nome!
 – Estás sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
 E há em todas as consciências, um cartaz amarelo:
 “Nesse país é proibido sonhar.”
 (ANDRADE, 2007, p.16)

A reflexão metapoética figura como outra possibilidade de análise para percorrer a escrita de CDA. Ao tomar o próprio texto poético como elemento central de suas meditações, Drummond, diversas vezes, igualmente discorre acerca do lugar do poeta no mundo. Em *Alguma poesia* (1930), livro-menu que apresenta todas as facetas que serão desenvolvidas na longa produção poética drummondiana, temos um significativo exemplo em torno do poeta, sua poesia e o mundo em “O sobrevivente”:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da
 humanidade.
 Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira
 poesia.
 O último trovador morreu em 1914.
 Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais
 simples.
 Se quer fumar um charuto aperte um botão.
 Paletós abotoam-se por eletricidade.
 Amor se faz pelo sem-fio.
 Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a *O Jornal* que ainda falta
 muito para atingirmos um nível razoável de
 cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoram
 e matam-se como percevejos.
 Os percevejos heróicos renascem.
 Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
 E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)
(ANDRADE, 2007, p. 26)

Nesse poema, quatro estrofes, que variam de três a cinco versos, abordam temas explicitamente sociais, relacionados à aguda consciência do mundo e de seus problemas. No entanto, escrito entre parênteses, o verso final que indica uma distância em relação aos anteriores, assinalando um lugar distinto de enunciação, realiza-se como reflexão metapoética posta no âmbito da dúvida através do verbo “desconfiar”. Esse verbo remete ao processo de elaboração do poema e faz o leitor ressignificar os versos precedentes e compreender o título como referência ao próprio poeta, ou seja, o sobrevivente que escreve nesse mundo hostil no qual parece impossível ainda compor um poema. O verso final cria ainda um efeito de sentido irônico, pois subverte e desloca a primeira afirmação, reafirmada nos três versos iniciais, acerca da impossibilidade de compor um poema, já que o último trovador morreu significativamente em 1914, ano de início da Primeira Guerra Mundial, e cujo papel tornou-se definitivamente irrelevante para a humanidade que mergulhava num revolto mar de violência. Pode-se afirmar que no quarto verso a coisificação do mundo resultou na coisificação e no esquecimento da arte.

Muitos são os meios de realização dos conflitos entre poesia e mundo. Tradicionalmente, admite-se que os poemas que questionam a dimensão político-social, quiçá numa suposta esperança de ver o mundo transformado e/ou de funcionar como vetor para tal fim, parecem incorporar mais enfaticamente esse conflito. É salutar ressaltar que o mundo e seus conflitos em Drummond residem em temas distintos como o amor, a memória, a amizade. Assim sendo, é necessário admitir que a dimensão político-social apenas revela o conflito explicitamente, mas não é o seu único meio de exposição. De todo modo, em Drummond há uma expressiva produção por tal vertente que aparece rarefeita a princípio e ganha densidade nas obras escritas na década de 40. Acerca dessa constatação é pertinente citar Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*:

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas estruturas artísticas. [...] Um Drummond, um Murilo, um Jorge de Lima, embora cada vez

mais empenhados em superar a dispersão e a gratuidade lúdica daqueles [Mário, Oswald e Bandeira], foram os legítimos continuadores do seu roteiro de liberação estética. E, mesmo a lírica *essencial*, antipitoresca e antiprosaica, de Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes e Henriqueta Lisboa, próxima do neo-simbolismo europeu, só foi possível porque tinha havido uma abertura a todas as experiências modernas no Brasil pós-22. (BOSI, 1982, p. 433)

Bosi nos mostra o panorama de transformações da poesia brasileira no qual Drummond também se insere. A mudança do ideal antropofágico para outras vias de produção, ou simplesmente a incursão em outros espaços literários propiciados pela revolução estética de 22, tal como defende o autor noutros termos, é uma relevante informação para iluminar os passos de CDA depois de 1930.

Acerca das novas configurações históricas a exigirem novas estruturas artísticas, podemos mencionar no Brasil o conflito desencadeado pelo fim da alternância entre os latifundiários mineiros e paulistas na presidência da república, que resultou na revolução de 30 com a ascensão do governo Vargas, do qual Drummond faria parte mais adiante como chefe de gabinete do então amigo e ministro da educação e saúde Gustavo Capanema. Acrescente-se ainda a resposta paulista, ao golpe que pôs Vargas no poder, com a Revolta Constitucionalista de 1932 e seu desdobramento na promulgação da constituição de 1934, além do início da ditadura do Estado Novo em 1937 que iria perdurar até 1945. A efervescência nacional estava em consonância com a Europa de 30, onde ocorreram transformações que adentrariam as décadas seguintes como uma chaga profunda na humanidade. A consolidação do fascismo de Mussolini e a ascensão de movimentos ditatoriais com suas respectivas peculiaridades, tais como o nazismo e o salazarismo em 1933, o franquismo em 1939 – herdeiro do Movimento Nacional que retaliou os civis espanhóis pondo fim à guerra iniciada em 1936 –, bem como o horror da Segunda Guerra Mundial em 1939 são alguns dos episódios que modificaram a ordem mundial na primeira metade do século XX e que nos permitem ampliar a compreensão em torno do modernismo brasileiro.

Como expressão do sensível, a literatura dialoga, representa, subverte, transfigura, enfim, sente e pensa o seu tempo ao seu modo. Daí um novo curso a se abrir na escritura para os modernos com as mudanças substanciais impulsionadas pela realidade histórica. É válido reiterar, entretanto, que em Drummond esse curso

ou essa possibilidade já era visível em *Alguma Poesia*, basta lembrar o poema “Outubro 1930” em que se pode ver uma clara referência à revolução do mesmo ano.

Suores misturados
 no silêncio noturno.
 O companheiro ronca.
 O ruído igual
 dos tiros e o silêncio
 na sala onde os corpos
 são coisas escuras.
 O soldado deitado
 pensando na morte.
 [...]
 o inimigo (?) retirou-se em fuga precipitada,
 deixando abundante material bélico,
 cinco mortos e vinte feridos...”
 Um novo, claro Brasil
 surge, indeciso, da pólvora.
 Meu Deus, tomai conta de nós.
 [...]
 (ANDRADE, 2007, p. 34)

Em *Brejo das Almas* (1934), segundo livro de Drummond, também se observam os conflitos do mundo em meio a outros temas, ecos proferidos na Semana de Arte Moderna, já um tanto esmaecidos em função das transformações históricas que se delineavam. Poemas como “Grande homem, pequeno soldado” e “Segredo” explicitam o olhar sobre o mundo de modo mais enfático, ao passo que traduz o olhar político do poeta. O trecho do poema “Hino nacional” também assume esta mesma perspectiva.

Precisamos descobrir o Brasil!
 Escondido atrás das florestas,
 com a água dos rios no meio,
 o Brasil está dormindo, coitado.
 Precisamos colonizar o Brasil.
 [...]
 (ANDRADE, 2007, p. 51)

Como já percebido no livro anterior, o “duro mundo” também pode ser revelado pela via dos poemas que se debruçam sobre o próprio fazer poético. É

importante lembrar que, em muitos casos, outros temas são agregados aos metapoemas formando um encadeamento reflexivo, isto é, um modo de expressão possível em que o mundo e sua escrita ficam lado a lado. Em “Segredo”, consciência lírica e compromisso social se articulam numa singular elaboração:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçó dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução?
o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.
(ANDRADE, 2007, p. 59)

Há um diálogo entre esse poema e o já mencionado “O sobrevivente”, de *Alguma poesia*. A impossibilidade da composição e do canto é aqui retomada na noção de incomunicabilidade, reforçada pela presença da palavra “não” nas quatro estrofes e muito recorrente em toda a obra de CDA. Ainda em relação a “O sobrevivente”, temos a negação irônica: é impossível, mas se faz. O poema não comunica, mas não abre mão de se fazer como possibilidade de atingir leitores, atingir o mundo.

A década de 1940 começa para CDA com a publicação de *Sentimento do mundo*, em cujo título já se inscreve a recorrente palavra “mundo”, acompanhada de “sentimento”. Longe de qualquer espontaneidade irrefletida, o mundo é evidenciado mais uma vez e demonstra toda a força que vai assumir neste livro e nos seguintes. Em plena ditadura Vargas e no início da Segunda Guerra Mundial, este livro radicaliza o modo do poeta sentir e se relacionar com o mundo. Há um desejo profundo de intervenção social, ao passo que também se percebe a fragilidade de

sua escrita para este objetivo, reconhecida no poema homônimo que abre o livro: “Tenho apenas duas mãos/e o sentimento do mundo”. Metonimicamente “as mãos” evocam o trabalho do poeta responsável por tatear e reelaborar o sentimento do mundo. Contudo, o advérbio “apenas” indica as dificuldades dessa reelaboração. Como já observado em outros poemas, Drummond impõe obstáculos a sua escrita e os transpõe no mesmo exercício de elaboração. Deste conflito entre possibilidade e impossibilidade do poema temos “Mãos dadas”:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens
presentes,
a vida presente.
(ANDRADE, 2007, p. 80)

O título retoma o símbolo das mãos dos primeiros versos do poema “Sentimento do mundo”. Novamente evocadas, agora não são apenas duas, e sim várias através de uma grande articulação com seus “companheiros”: “O presente é tão grande, não nos afastemos./Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. A fraternidade é um dos elementos que parece impulsionar a escrita para romper com o mundo caduco, o que sugere abandonar os temas antigos que nortearam a compreensão do fazer poético. O sujeito lírico elege agora as transformações do mundo, o tempo e o que nele se processa como grande referência de composição.

Como em Drummond não existem caminhos fáceis, a impossibilidade surge novamente em outros moldes no último poema. Vejamos alguns trechos de “Mundo grande”:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.

Nele não cabem nem as minhas dores.
 Por isso gosto tanto de me contar.
 Por isso me dispo,
 por isso me grito,
 por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
 preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.
 Só agora vejo que nele não cabem os homens.
 Os homens estão cá fora, estão na rua.
 A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
 Mas também a rua não cabe todos os homens.
 A rua é menor que o mundo.
 O mundo é grande.
 [...]
 Meus amigos foram às ilhas.
 Ilhas perdem o homem.
 Entretanto alguns se salvaram e
 trouxeram a notícia
 de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
 entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.
 Entre o amor e o fogo,
 entre a vida e o fogo,
 meu coração cresce dez metros e explode.
 – Ó vida futura! Nós te criaremos.
 (ANDRADE, 2007, p. 87 e 88)

Na obra de CDA a leitura do mundo se faz com a leitura ininterrupta de sua obra. Por vezes os temas reaparecem reconfigurados e dialogam entre si. É como se nada pudesse ser remodelado, redefinido, sem um reposicionamento, sem uma justificativa do poeta. É assim que a primeira estrofe de “Mundo grande” retoma a sexta estrofe do “Poema de sete faces” (Mundo mundo vasto mundo...) para se reposicionar diante do mundo. O coração que antes era mais vasto que o mundo agora se mostra pequeno e já não comporta os “homens presentes” do poema “Mãos dadas” e muito menos o mundo que se mostra maior do que se esperava. Ao remover o peso das afirmações, Drummond sugere que sua cosmovisão não é estática, mas processo e repleta de hesitações. Além disso, mostra que essa dinâmica se faz inclusive em um mesmo livro tal como em “Mãos dadas”, cuja possibilidade do poema de um tempo presente é afirmada e logo em seguida a impossibilidade é sugerida no poema agora analisado. Contudo, Drummond também é o poeta das pistas falsas e das surpresas, pois as duas últimas estrofes de “Mundo grande” retomam a possibilidade da construção do poema já que o sujeito lírico é

informado que o mundo cresce e seu coração pode acompanhá-lo ao menos até explodir.

É conveniente ressaltar que a mudança nas relações entre a poesia e o mundo a partir da obra de 40 também parece presente na urgência das publicações. Se observarmos os intervalos das publicações, veremos que de *Alguma poesia* para *Brejo das Almas* foram quatro anos e deste para *Sentimento do Mundo* seis anos. Contudo, a partir deste último, Drummond escreve três livros de poesia em apenas cinco anos, destoando dos intervalos anteriores. Mesmo enquanto ato especulativo, talvez seja possível supor que os conflitos mundiais atingiram o poeta mineiro de tal forma que interferiram na intensidade de sua produção, ironicamente, ao contrário do que a sua poesia afirmava: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade/ Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.” (ANDRADE, 2007, p.26)

Sob o ritmo vertiginoso da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, do qual Drummond fez parte através do Ministério da Educação e Saúde, é escrito *José* em 1942. Trata-se de um pequeno livro que surpreende pelos poemas que em sua maioria apresentam grande extensão, noutras palavras, é uma densidade comprimida. A relação do mundo com a poesia novamente é posta em evidência no poema que nomeia o livro.

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José?
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama protesta,
 e agora, José?
 [...]

Se você gritasse,
 se você gemesse,
 se você tocasse,
 a valsa vienense,
 se você dormisse,
 se você cansasse,
 se você morresse...
 Mas você não morre,

você é duro, José!

Sozinho no escuro
 qual bicho-do-mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, pra onde?
 (DRUMMOND, 2007, p. 99-100)

Feito a partir de um eixo de interrogativas, em que o sujeito poético questiona a si mesmo em relação ao mundo, o poema “José” evidencia incertezas e angústias, ao passo que projeta esse sujeito lírico para além das indagações identificando-o com o próprio tempo, cuja “luz apagou”, e o homem, que mesmo imerso neste tempo, “não morre”. É curioso analisar como a opção pelo nome José reforça essa identificação, uma vez que, em nossa tradição, é uma designação muito usada para representar o povo, isto é, aquele que popularmente é considerado “sem nome”. O mundo em uma neblina de autoritarismo não apresenta possibilidades a José que, mesmo sem referências, ainda assim, persiste e “marcha” sem destino, mimetizando a própria condição caótica do mundo e buscando, quiçá, encontrar respostas³ para as indagações que iniciam o poema.

A leitura dos poemas do livro *José* sugere um mundo permeado de ares opressores. Há um contínuo que atravessa os poemas e lhes confere o peso do tempo. No poema “Mãos sujas”, o eu lírico carrega um fardo que outrora representou, no poema “Mãos dadas”, o símbolo da união para o enfrentamento no mundo. Drummond de fato não é um poeta de posições perenes e acabadas, na direção oposta sua poesia é fluída e deságua em diferentes lugares a depender da relação com o “duro mundo” que carrega. Vejamos então alguns trechos do poema “Mãos sujas” para observar a diferente acepção em torno das mãos:

Minha mão está suja.
 Preciso cortá-la.
 Não adianta lavar.

³ O José que marcha, mesmo “sem teogonia”, talvez possa também evocar a personagem bíblica José do Egito que irá buscar responder às interrogações que iniciam o poema, uma vez que etimologicamente é descobridor das coisas ocultas ou aquele que acrescenta.

A água está podre.
 Nem ensaboar.
 O sabão é ruim.
 A mão está suja,
 suja há muitos anos.
 [...]

Depressa, cortá-la,
 fazê-la em pedaços
 e jogá-la ao mar!
 Com o tempo, a esperança
 e seus maquinismos,
 outra mão virá
 pura – transparente –
 colar-se a meu braço.
 (DRUMMOND, 2007, p. 108)

Recorrendo a uma linha temática desde *Sentimento do mundo* até *José*, pode-se apontar três poemas importantes em que as mãos são metonimicamente reconfiguradas. O primeiro versa sobre as dificuldades de elaboração diante do mundo, presente no poema “Sentimento do mundo” (tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo). Ainda neste livro, o segundo momento ocorre no poema “Mãos dadas” em que as mãos retomam a possibilidade da composição, ao passo que no terceiro, no acima citado *José*, as mãos sujas remetem aos entraves na escrita ou às ações do poeta diante do mundo. O sujeito lírico angustiado não consegue remover a impureza das mãos e o peso que ela representa e cortá-la é a única forma de recuperar a pureza. A atuação junto ao governo Vargas pode ser uma pertinente via de análise para entender a impureza das mãos, pois o poeta parece cerceado em suas ações. De todo modo, é relevante perceber a existência de oscilações na escritura do poeta gauche que também se coadunam com o tempo histórico.

Apresentar, ainda que brevemente, o trajeto poético drummondiano de *Alguma poesia* até *José* nos ajuda a compreender que em suas diversas linhas de reflexão a consciência lírica e o questionamento político-social sempre estiveram presentes de modos distintos. A percepção deste trajeto é um norte para nos debruçarmos sobre a complexa experiência estética intitulada *A rosa do povo*. A princípio, iremos nos concentrar em alguns aspectos da fortuna crítica desta obra para ampliar e justificar os nossos caminhos de análise.

1.2 A rosa do povo e alguns leitores

A fortuna crítica drummondiana é mais vasta, ao menos em quantidade, do que sua obra. Muitas e variadas são as perspectivas teóricas e críticas a partir das quais seus poemas foram analisados. Em seu primeiro livro, Drummond foi saudado por parte significativa da crítica como um poeta inventivo e de raras qualidades, embora tenha sido repreendido anteriormente por críticos conservadores de jornais devido às repetições e inadequação do verbo “ter”, em vez de “haver”, presentes no poema *No meio do caminho*, publicado na *Revista de Antropofagia* (1928). A sua produção posterior foi saudada de modo quase unânime, pois sua dicção estava em consonância com o mundo e com a crítica modernista que também esperava e comemorava a renovação na literatura brasileira.

Por condensar sensivelmente as diversas experiências de seu tempo, *A rosa do povo* é um dos livros de Drummond mais visitados pela crítica. Entre os seus diversos leitores está Sérgio Milliet (1977, p. 177), que define o livro de 45 enquanto “Poesia madura e nobre”. Em tal livro, o poeta abre sulcos para indagações sobre a condição da arte em face do seu tempo, todavia, mantendo a consciência de que “sob a pele das palavras há cifras e códigos” (ANDRADE, 2008, p. 27) e “mil faces secretas” (ANDRADE, 2008, p. 25). Assim, estuda e experimenta possibilidades de formatar sua lírica, que singra o espaço-tempo de sua composição, projetando-se para além da intervenção social. A esse respeito, Affonso Romano de Sant’Anna, analisando o livro *A Rosa do Povo*, afirma:

Tais poemas são *uma* das faces de uma participação múltipla, que não se esgota no social, mas se estende dentro da história do próprio indivíduo naquilo que tem de mais pessoal e intransferível, justapondo o universal e o particular (SANT’ANNA, 1992, p. 89, grifo do autor).

Para Otto Maria Carpeaux, (1977, p. 151) o sentido social da poesia de Drummond é “guardar no turbilhão do coletivismo a dignidade humana”. Explorando a diversidade temática, o poeta condensa vozes em experiências múltiplas, mesclando lírica e sociedade sem incorrer numa dicção unilateral como por vezes ocorre em alguns poetas ditos engajados. Para tanto, recorre aos mais diversos

procedimentos linguístico-formais. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1978), há na poesia de Drummond tendências contrastantes, cuja dimensão popular se realiza num tom coloquial, enquanto, em traços barrocos, à maneira de Gôngora, apresenta-se erudita. Isto indica não apenas a liberdade da linguagem modernista, mas a própria liberdade diante desta para recorrer às formas tradicionais e manipulá-las. Nesta perspectiva, ver-se-á, em alguns momentos, poesia e prosa adentrando-se na constituição de sua escrita. Observando essa ruptura de fronteiras aparentemente banal hoje, afirma Holanda, em *Rebelião e convenção*, tratando da noção de “poesia pura”:

Carlos Drummond de Andrade bem sabe que uma depuração extrema, capaz de eliminar da poesia todo prosaísmo, lhe seria mortalmente nefasta. Na sua poesia, o “prosaico” não é negação, é antes condição do poético – admitindo que se possam separar os dois termos de forma tão caprichosa – é um modo, em outras palavras, de intensificar-se o poético pela própria força do contraste (HOLANDA, 1978, p. 185).

Essa intersecção entre formas narrativas inicialmente distintas, poesia e prosa, é apregoada pelo próprio autor já no primeiro poema do livro *A rosa do povo* ao versejar “As palavras não nascem amarradas” (ANDRADE, 2008, p. 21), exprimindo, portanto, sua liberdade de criação.

Discorrendo acerca da originalidade do vocabulário modernista, ao romper com o rigor racionalista dos parnasianos e o uso afetivo dos românticos, Antônio Houaiss afirma em *Poesia e Estilo de Carlos Drummond de Andrade*:

[...] as palavras, provindas de quaisquer setores do vocabulário, confluem em inusitadas combinações, associações que carregam de ineditismo o inusitado, sobretudo porque não se amarram em esquemas convencionais, de dignidade específica, de acordo com o tema, mas com o estado de espírito específico do autor (HOUAISS, 1977, p. 166).

Em Drummond, encontram-se com frequência tais procedimentos, porém, há, ainda, a presença de idiosincrasias em seu estilo. Em relação ao poeta mineiro, Houaiss (1977, p. 155-156) observa que, não havendo a palavra adequada à sua expressão, Drummond “[...] cria a palavra, renova a velha, envelhece a nova, nobilita

a espúria, pejora a nobre, vulgariza a rara, rarifica a corrente, amplia, restringe, dá-lhes um *modus* atual”.

Em *A Rosa do povo*, tida por Wisnik como “um dos mais densos exemplos de poesia engajada, ao mesmo tempo que antipanfletária” (2005, p. 32), esse *modus* atual se exprime, entre outras características, pelo contraste do prosaico e do discursivo funcionando como um vetor que incorpora e expande os dados concretos da realidade. Observe esse procedimento no poema “Nosso tempo” que integra o livro em questão. Numa de suas estrofes podemos ler:

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.
(DRUMMOND, 2008, p.39)

As palavras “roucas” e “duras” são o instrumento de revolta do sujeito poético em seu embate com o mundo que o desagrade. A consciência social não se separa da consciência lírica, a relação poesia/mundo desdobra-se também na relação poesia/palavra. Acerca desta perspectiva, é interessante observar a coerência da assertiva de José Miguel Wisnik sobre uma poética engajada, mas não panfletária. Trata-se de um traço que garante a força da poesia de Drummond, pois mesmo quando aborda temas explicitamente políticos ou sociais não investe em uma postura didática, fechada em uma única ideia a ser defendida em moldes de propaganda política. Ao contrário, ultrapassa essa dimensão de mero panfleto, na medida em que não se afasta do trabalho denso com a linguagem, da imersão no “reino das palavras” (ANDRADE, 2008, p. 25).

Iumna Maria Simon observa o contraste na poesia de CDA defendido por Holanda. Contudo, para a autora, a intersecção do poético e do prosaico, no caso específico da obra de 45, suscita outras implicações. Em *Drummond: uma poética do risco*, texto que nos suscitou diversas indagações, Simon concebe uma tensão entre poesia e prosa e não uma intensificação do poético. Para a pesquisadora, *A rosa do povo* representa “Autoconsciência e reflexão crítica: poesia que se vai realizando e se indagando sobre sua natureza e função.” (SIMON, 1978, p. 58).

Desse realizar e indagar surgiria uma tensão que se inscreve ora pelo anseio de efetivar a comunicação, oriundo da exigência do engajamento, ora pela “suposta” autonomia do signo linguístico. Ao comentar a relação entre a obra poética e a realidade, Simon lembra o filósofo Jean Paul Sartre e o que ele concebia como a natureza e a função da literatura. Para o filósofo, ainda que *en passant*, a poesia enfatiza o significante, a forma, ao passo que a prosa tende a valorizar o significado, o conteúdo, a mensagem transmitida. Isto implica dizer que devido a sua “natureza” a poesia teria restrições de “participação” na esfera social, sendo o engajamento mais suscetível à prosa em razão do enfoque dado ao significado.

Décio Pignatari (2004) observa que a visão sartriana de *échec-réussite*, isto é, fracasso-êxito, está presente em *A rosa do povo*. Daí infere-se que à medida que a participação da poesia se intensifica explorando o significado em detrimento do significante, mais ela se aproxima do *échec* (fracasso) e se distancia do *réussite* (êxito), do mesmo modo o inverso dessa relação se aplicaria à prosa. Assim, o fracasso no texto poético adviria da alteração de sua natureza contemplativa, composta pela valorização do significante.

Com ressalvas à natureza da poesia e da prosa sob a ótica do teórico francês, Sebastião Uchoa Leite considera válida a análise de Pignatari por entender que *A Rosa do povo* encerra um “dualismo conflitivo”. Para Leite (1977, p. 276) “Drummond tende para a linguagem discursiva a partir de *Sentimento do mundo*, tende para a prosa, para o flagrante jornalístico, e através do discurso logra o êxito de sua vontade participante”. Todavia, a respeito dessa sobreposição prosaica o autor adverte que “[...] nuclearmente essa poesia é comandada pelo ‘efeito da prosa’, o efeito do comum e do trivial, embora não esteja ausente o ‘efeito de estranheza.’” (LEITE, 1977, p. 279).

Para Simon, o desafio de superar essa dicotomia resulta numa construção prosaica, na qual o engajamento obtém êxito pela clareza linguística, e em alguns casos na elaboração de poemas herméticos, que se ocultam semanticamente inviabilizando o engajamento dado as dificuldades de acesso ao significado. Assumindo posição antagônica acerca da clareza semântica em textos de feição hermética, Houaiss esclarece no ensaio *Poesia e estilo de Carlos Drummond de Andrade* que:

Os poetas [...] fogem do mundo das associáveis imediatamente, para todas as relações possíveis, dão-lhes não apenas nova face, mas múltiplas e igualmente válidas. É assim que o hermetismo poético não significa a obscuridade de uma significação, mas a possibilidade de muitas; não é obscuro, é anfibológico (HOUAISS, 1977, p. 164-165).

Contudo, ancorada em Roman Jakobson e em sua teorização das funções da linguagem, Maria Simon adverte que mesmo a função poética centrada na materialidade do signo linguístico sendo predominante, o que contribui para o fechamento discursivo em sua percepção, ainda existirá a presença de outras funções, entre as quais a referencial responsável pela informatividade do texto.

A partir de um amplo estudo intitulado *Passos de Drummond*, o crítico Alcides Villaça discorre a respeito das principais linhas de força da lírica drummondiana e igualmente menciona a tormenta política nos escritos de CDA, bem como as suas estratégias para se entranhar no social. Ao se referir a *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, Villaça escreve que:

Nas melhores realizações deste último, Drummond vai muito além das declarações de compromisso que davam a pauta ao primeiro: toma para si a tarefa essencialmente poética de encarnar em símbolos fortes sua disposição participativa, o que significa investigar na raiz o que vê como alicerce mesmo de suas construções: as realizações possíveis da linguagem. Não por acaso os poemas iniciais do livro falam da linguagem e da poesia, que eles procuram alcançar no tempo ingrato “de fezes, maus poemas, alucinações e espera”. A empreitada não é desambiciosa: trata-se de fundar o desejo real – desejo de envolvimento político e social – em símbolos que o afirmem, que o expandam e o sustentem. (VILLAÇA, 2006, p.59)

A investigação das possibilidades da linguagem para forjar uma escrita simbólica é a uma via plausível para o engajamento do poeta, basta lembrar o poema “A flor e a náusea” em que lemos a indagação “Posso, sem armas, revoltar-me?” (ANDRADE, 2008. P.27). Como pontua Villaça, deve-se considerar que os metapoemas iniciais realizam o trabalho investigativo da escrita que pretende comportar os anseios políticos do poeta. Os títulos dos metapoemas iniciais – “Consideração do poema” e “Procura da poesia” – apenas reforçam nosso argumento.

O campo da linguagem é destacado ainda pelo crítico e tradutor norte-americano John Gledson. Em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981) o crítico defende que

Em *A Rosa do Povo*, está claro que o poeta não se sente dominando completamente a situação, e sim que levou a luta para os limites da linguagem, podendo exprimir a desconfiança da língua dentro da própria língua. De acordo com a sua atitude no livro inteiro, incapacidade ou limitação, uma vez compartilhadas, tornam-se forças positivas. (GLEDSON, 1981, p.206)

A incapacidade ou limitação de que fala Gledson aponta para a mesma percepção de Villaça sobre a impossibilidade de envolvimento político que desliza para a participação na esfera da linguagem, a fim de se consumir com toda a liberdade e desconfiança inerentes ao poeta, leia-se o verso “Em mim o que é melhor está lutando.” (ANDRADE, 2008, p. 171).

Após um interessante trajeto que associa a participação política de Drummond no Governo Vargas a sua dissonante participação política no âmbito da linguagem, Roberto Said encerra seu livro, *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*, somando-se aos dois críticos há pouco mencionados ao observar a relação da metalinguagem com a participação política. Nas palavras de Said a respeito do poeta mineiro a

obra poética, espaço de experimentação metalinguística e metapolítica, encena a angústia do artista moderno diante da participação política, diante da possibilidade de engajar sua arte. Sua imagem enquanto intelectual é, portanto, traçada literariamente sob um desejo pendular estabelecido entre a esperança e a desilusão política, entre a crença na palavra poética e o recolhimento constrangido no “canto” do poema. (SAID, 2005, p. 117)

Importante observar o movimento pendular das fragilidades do poeta em seu empreendimento e de sua resistente esperança. São opostos que convivem numa constante tensão. É uma euforia e um pessimismo político-estético que formam um mosaico de sensações expressas nos diversos poemas.

Embora não aborde a poética drummondiana no livro *Os perigos da poesia e outros ensaios*, José Paulo Paes formula no prefácio a seguinte indagação: “Pode lá oferecer perigo uma arte cuja inofensividade é desde logo atestada, nestes dias de

desbragado consumismo, pelo escasso número de seus consumidores?” (PAES, 1997, p. 9). A indagação de Paes, consideradas as devidas ressalvas de gênero textual e cronológicas de sua produção, também poderia se aplicar ao dilema que transparece na obra *A rosa do povo* a respeito dos objetivos alcançados pelo poeta, o que nos remeteria por tabela à angústia do artista moderno diante da participação política de que fala Said.

Em meio às diversas operações de leitura acerca do legado da obra drummondiana, a crítica concorda que *A rosa do povo* é um livro que transpira seu tempo e, por conseguinte, exemplo de como o poeta brada contra a sociedade que o sufoca, sendo, desta forma, considerada uma singular experiência de engajamento político/poético. Os caminhos nada ortodoxos de sua realização continuam a inquietar o exercício crítico. Vejamos a seguir um breve panorama de alguns conceitos que versam sobre poesia e resistência para depois situarmos, ou não, a poesia drummondiana.

2 POESIA E RESISTÊNCIA

2.1 Os perigos da poesia

Inúmeros são os estudiosos que se debruçam sobre o discurso literário a fim de esmiuçá-lo e apreendê-lo, formulando conceitos que possam definir esta construção humana no universo da escrita. Nesta seara de estudos, o poeta e teórico da literatura Octavio Paz inicia seu livro *O arco e a lira* apresentando definições de poesia enquanto

“[...] conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes.” (PAZ, 1982, p.15).

Além dessas assertivas, Paz enumera dezenas até concluí-las e o faz porque complexas e contraditórias são as definições que gravitam em torno da expressão poética. Tomá-la como resistência, atividade revolucionária, é uma leitura que também tem seus matizes, modos de compreensão.

O vocábulo “resistência” quando associado à poesia resiste, forçoso é o trocadilho, as definições simplistas e/ou categóricas. No dicionário, lugar de fixação de sentidos, encontramos definições de resistência como

(Lat. *resistentia*). 1. Ato ou efeito de resistir. 2. Força que se opõe ou anula os efeitos de outra. 3. Capacidade de resistir às fadigas físicas ou aos infortúnios morais. 4. Defesa contra um ataque. 5. Oposição, reação, recusa de submissão. 6. Força que se opõe ao movimento de um corpo; inércia. 7. Força que se opõe ao movimento de um corpo em contato com uma superfície ou em um meio fluido. 8. *Fig.* Embaraço, empecilho. 9. *Resistência dos materiais*, parte da mecânica aplicada cujo objetivo é avaliar tensões e deformações sofridas por uma estrutura sob a ação de esforços externos. [...] (LAROUSSE, 1992, p. 977)

Ao longo da história é possível identificar, em meio a tal extensão semântica, algumas dessas definições realizadas em diferentes textos literários. *Antígona* de

Sófocles, ao se insurgir contra a arbitrariedade do poder real na antiguidade, a satirização dos hábitos sociais em *A revolução das mulheres* de Aristófanes e mais adiante em *Tartufo* e *Escola de Mulheres*⁴ de Molière, mas ainda Gregório de Matos, entre outros aspectos, confrontando a moral vigente com seus versos satírico-eróticos e igualmente Mallarmé e Apollinaire com reações aos paradigmas de elaboração poética, cada um em certa medida, entre tantos outros que podem compor essa lista, envereda pelas sendas da resistência.

Embora o conceito de resistência permita uma compreensão ampla, tradicionalmente é associado à literatura apenas a sua dimensão sociopolítica cuja ênfase volta-se para os contextos de intensa arbitrariedade, conflitos, injustiças e desigualdades sociais. Este aparente reducionismo conceitual, talvez melhor seja dizer ênfase conceitual, não é uma determinação aleatória da crítica, já que podemos constatar em momentos de agudas tensões políticas a presença de uma “maior” inclinação da produção literária, mesmo que parcialmente, para uma perspectiva de resistência política, independente das estratégias de configuração textual adotadas pelos autores. É sabido que a literatura possui dinâmicas internas, dialógicas, mas sabe-se também que estas são perpassadas pelo tempo histórico no qual são produzidas. Nesse sentido, parece pertinente admitir os efeitos provocados pelas tensões políticas nos autores e em suas composições. Nomes como Carlos Drummond de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Salvatore Quasimodo são alguns exemplos que podem ilustrar no Brasil e no mundo diferentes reações literárias a momentos de arbitrariedade.

O fenômeno da resistência concebido sob esta ótica adquire o devido sentido quando consideramos a existência de uma ação desestabilizadora promovida pelo texto literário na percepção do sujeito, bem como por outras modalidades artísticas, permitindo-lhe observar além do discurso hegemônico no qual está enredado. Assim, o riso⁵ e a quebra de ações mecânicas, o olhar aguçado acerca da esfera social, a inquietação a determinado preceito estético etc. são ações específicas em que a desestabilização, mesmo com objetivos e em níveis distintos, faz-se presente. É cabível mencionar, porém, que a desestabilização oriunda da

⁴ Vale salientar, ainda que de passagem, o quão significativa é a recorrência de personagens femininas numa expressão de recusa, seja numa dimensão individual ou coletiva.

⁵ O riso é retomado como desvio ou quebra de ações mecânicas do cotidiano, concepção defendida por Henri Bergson (1987).

relação entre poesia e resistência política⁶ cobiça impulsionar tal estado para efetivar uma ação que possa, em alguma medida, atingir o domínio social.

Algumas implicações surgem ao refletirmos sobre esse estado de desestabilização que viabiliza a resistência, sobretudo quando pensamos em seus efeitos. Se admitirmos que ao apreender um objeto artístico seus princípios conceituais e/ou ideológicos permanecem, mesmo após a catarse estética se esvair, teremos um norte para compreender a questão tratada. Quantas pessoas já não se sentiram impelidas a tomarem alguma medida de intervenção social após terem lido um poema de Bertold Brecht, Pablo Neruda, ou ainda visto um filme como *Sacco e Vanzetti* de Giulliano Montaldo, ou quem sabe ouvido uma canção como *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, mas depois recuaram na ação? Sabemos que uma ação requer um empreendimento de forças diversas e que existem inúmeros fatores atuando contra e a seu favor. Nesse sentido, o cerne da questão aqui se situa na compreensão de que a experiência que mobiliza nossos sentidos e altera nossa consciência torna-se, em grande parte, efêmera no que concerne ao implemento da ação, embora seja coerente reconhecer que a ideia perdura na individualidade a partir de alguma centelha latente, algum princípio conceitual que se acopla a cosmovisão integrando-se à formação do sujeito.

Parece soar abstrato discorrer sobre os efeitos provocados pela leitura do texto poético, mas, se lembrarmos da preocupação de Platão em torno dos perigos causados pela poesia na organização da república ideal, encontraremos um princípio norteador de nossa argumentação. Diferente da contemporaneidade, a poesia na Grécia, recitada ou escrita, detinha um papel fundamental na formação dos cidadãos da *pólis*, o que nos permite considerar a força de seus valores ideológicos, bem como a ampla extensão de seus efeitos. Cabe mencionar que o conceito de poesia para os gregos referia-se não apenas ao gênero lírico tal como conhecemos, mas a toda produção literária. Apesar disso, a argumentação platônica irá se desenvolver tendo como seu principal representante Homero e seus poemas épicos. Para além de qualquer coincidência, a opção por Homero revela um interesse nos fundamentos da sociedade grega encontrados nos épicos *A Ilíada* e *A Odisseia*, visto que nestas obras se delineiam traços culturais, tais como éticos, políticos, teológicos, linguísticos, afetivos, bélicos etc., que, por sua vez, através da

⁶ A partir daqui irei me referir à resistência considerando seu aspecto político.

poesia compunham a paideia grega ao lado da música e da ginástica. A literatura, portanto, era portadora de um amplo domínio social.

Em sua formulação da república, entre outras características, Platão tratou do controle e minimização da amplitude poética. Para o pensador, por exemplo, seria imprescindível a vigilância sobre as fábulas que versam sobre o Hades, isto porque louvar este deus contribuía para a valorização da morte. A importância desse princípio estava relacionada à formação de uma sociedade com acentuados traços militaristas, na qual a derrota e a escravidão deveriam ser mais temidas do que a morte, desenvolvendo, assim, uma conduta destemida dos guardiões da cidade. Some-se a isso a necessidade da poesia descrever os homens com bravura e honra. Nesse sentido, a poesia para Platão deveria se restringir a ocupar um papel de formação específica, ou de um adestramento, em detrimento de uma composição livre.

Em artigo intitulado “Poesia, Sociedade, Estado”, Octavio Paz lembra que diferente de modelos burocráticos ancorados na força bélica a democracia ateniense tinha como autoridade suprema a assembleia dos cidadãos da *polis*, cuja formação “exigia a livre opinião sobre os assuntos públicos” (1982. p. 358). Neste espaço, a arte participava dos debates sobre a cidade e manifestava-se sem amarras. Sob esta condição de liberdade política, Paz ressalta que “a violência com que a tragédia e a comédia antigas tratam os assuntos da *polis* contribui para explicar a atitude de Platão [...]” (1982, p. 358) a respeito da interferência do Estado na esfera literária. Logo, somente a alteração desta liberdade garantiria a ordem teorizada pelo filósofo.

Deste modo, a poesia transgressora da conduta dos homens ilustres e principalmente das divindades e heróis gregos representava uma ameaça ao projeto de sociedade regida por filósofos idealizada por Platão, visto que seria prejudicial à formação do homem. Acerca de uma poesia reflexiva que apresentava os heróis e principalmente os deuses em situação degradante, sem a superioridade que os caracterizava na sociedade, Platão defende

Forcemos os poetas a dizer que não cometeram tais atos, ou então que não eram filhos de deuses, mas que não afirmem as duas coisas a um tempo, nem tentem convencer os nossos jovens de que os deuses são causadores do mal, e de que os heróis não são em nada melhores do que os homens. Tal como anteriormente dissemos, isso é ímpio e falso, pois demonstramos que é impossível que o mal venha dos deuses. (PLATÃO, 2001, p.113)

Para Platão, o exemplo negativo exposto na poesia resultaria em justificativas para a prática da não virtude, ou seja, da maldade. A poesia transgressora da “verdade” capaz de provocar a *Hybris*, a desmesura nas ações dos cidadãos da *polis*, e, por conseguinte, fragilizar a sociedade a partir de fissuras instauradas na ordem vigente figura como um princípio do texto que caracteriza um ato de resistência. Daí ser apropriado salientar a dimensão formativa da poesia e sua contribuição para a cosmovisão grega, a ponto de suas assertivas terem a capacidade de desestabilizar e/ou reordenar certos posicionamentos que resultariam nocivos para a sociedade, em outras palavras, a poesia forma e deforma uma ideologia. Assim, como reação às paixões e desvios incitados pela arte poética, se a princípio Platão admitia a poesia não mimética⁷ e fazia ressalvas à poesia mimética, mais adiante esta última será condenada e expulsa de sua república por imitar/representar a realidade distante e deformada dois graus da verdade. Para o filósofo francês Alain Badiou “O cerne da polêmica platônica relativa à *mímesis* designa a arte não tanto como imitação das coisas, mas como imitação do efeito de verdade.” (BADIOU, 2002, p. 12). O que Platão, que implicitamente demonstrava fascínio pela poesia com a estruturação de seus escritos, parecia temer de fato era o efeito público dessa verdade veiculada por uma poesia transgressora a deturpar a instrução da juventude, por isso a necessidade de excluí-la de seu modelo racional de república para dar espaço ao articulado pensamento filosófico como elemento de formação.

Da sociedade grega e da extensa teorização da república platônica nos interessa pensar o aspecto subversivo atribuído à poesia mimética como provável gênese de uma perspectiva de criação que assume posição antitética aos ditames sociais. Nesse sentido, iremos nos ater ao fenômeno da poesia de resistência a fim de observar, pontualmente, aspectos relevantes desta experiência, agora não no plano filosófico, mas no real.

Em distintos períodos da história da humanidade é possível encontrar autores e obras que se firmaram como contraponto à hegemonia social. O poder subversivo da palavra poética, do texto literário em seus diversos gêneros, sempre figurou como empecilho para as tentativas de controle social. Se na antiguidade

⁷ A poesia não mimética ocorre quando o poeta não se oculta em ocasião alguma, ou seja, o que hoje conhecemos como gênero lírico. Já a poesia mimética é identificada pelos diálogos das personagens, no qual a voz do poeta se oculta, equivale às narrativas e ao gênero dramático.

clássica encontramos na formulação da república platônica tal constatação, na modernidade a formulação de uma sociedade fundada nos pilares do socialismo e sua efetivação na extinta União Soviética é talvez o melhor exemplo para demonstrar as dificuldades do controle social em lidar com a produção literária. Sob esta ótica, consideradas as devidas proporções, ressalvas e divergências ideológicas que regeram ambos os projetos, é possível cotejar, ainda que brevemente, algumas características da poesia na república platônica com a produção literária na União Soviética.

Ao menos duas características podem ser elencadas na comparação dos dois modelos de sociedade. A primeira se refere à formação do sujeito através de uma literatura comprometida com os interesses do Estado. É importante lembrar que, embora Platão tenha banido os poetas ao término de sua argumentação em *A república* (2001), conhecia o papel da poesia na formação grega de modo que a princípio admitia a sua possibilidade desde que pudesse ser controlada e utilizada em prol do novo modelo de sociedade. Exemplo disso é a defesa platônica em torno da necessidade de descrição dos homens com bravura e honra, uma vez que as imitações se transformavam em hábito e, para os guardiões da república, essas características seriam convenientes. Na União Soviética, a formulação da vigilância sobre os poetas para controlar a formação dos cidadãos seria posta em prática com o controle cultural defendido, no primeiro Congresso de escritores da URSS em 1934, pelo Secretário do Comitê Central do Partido Comunista em Moscou Andrei Jdanov. O objetivo do líder russo, que exprimia bem os desejos do Partido Bolchevique, era transformar a arte em instrumento para a consolidação do socialismo através de medidas como a crença no progresso do socialismo com uma visão otimista da realidade, a defesa e propaganda do partido, a rejeição de formalismos e abstrações etc. Deve-se considerar que esta intervenção do Partido começa em 1932 com a criação da União dos Escritores da URSS, cujo objetivo era uniformizar e extinguir as tendências estéticas em voga, dando, então, os passos iniciais para a oficialização das bases, já existentes na década anterior, do realismo socialista.

Havia naquele período diversos grupos de escritores com diferentes perspectivas de criação. Sobre este cenário, o filósofo alemão da escola de Frankfurt, Walter Benjamin (1996), escreveu em 1927 um breve artigo sobre a literatura soviética intitulado *O agrupamento político dos escritores da União*

Soviética. O filósofo discorre sobre quatro grupos importantes: a associação geral dos escritores proletários – VAPP, que era liderada pelos *napóstovtzi*, grupo dos ultrarradicais que editava a revista *No posto* e tinha no poeta Demian Bédni sua maior expressão; a frente de esquerda – LEF, grupo de artistas próximos das vanguardas europeias e da revolução que buscavam desenvolver formas revolucionárias, entre eles estavam o poeta Maiakóvski e o diretor de teatro Meyerhold; os nacionalistas ou patriotas, considerados tendência da direita embora se identificassem com a revolução, tinham no bucolismo dos poetas lessênin e Ehrenburg suas principais referências; por fim, os escritores da “nova burguesia” que resultavam da Nova Política Econômica, entre os quais estavam o novelista Pilniák e o dramaturgo Bulgarov.

Sabe-se que os princípios teóricos presentes no radicalismo da VAPP convergem com as teses defendidas por Andrei Jdanov no congresso de 1934, que, por sua vez, tem raízes no império czarista russo do século XIX com críticos nada ortodoxos em que se podem encontrar as bases do que seria chamado no século seguinte de realismo socialista. O crítico e professor inglês Terry Eagleton (2011) explica que Belinski, Tchernichevski e Dobroliubov⁸, críticos “democrático-revolucionários” que viveram durante o império russo czarista, “viam a literatura como análise e crítica social, e o artista como ‘esclarecedor’ social; a literatura deveria desprezar as técnicas estéticas elaboradas e se tornar um instrumento de desenvolvimento social” (EAGLETON, 2011, p.82). Para notar a relação que mencionamos basta observar a compreensão de literatura da VAPP e de seu papel na realidade soviética em 1927 mencionados por Walter Benjamin no artigo *Nova literatura na Rússia*:

Numa palavra, os autores russos hoje em dia devem contar com um público novo e muito mais primitivo que o das gerações anteriores. Sua tarefa principal é atingir as massas. Refinamentos psicológicos ou verbais, formulações requintadas, são destinados a serem completamente rechaçados por esse público. O que ele precisa, não são formulações mas informações, não variações mas repetições, não peças virtuosísticas mas relatos emocionantes. (BENJAMIN, 1996, p. 101)

⁸ Plekhânov seria um herdeiro de tais pensadores na Rússia do século XX e exerceria influência nos rumos da arte soviética.

A descaracterização de uma tradição literária ancorada nos dramas humanos e na profunda reflexão dos escritores russos talvez seja um modo possível de entender os caminhos postos pela VAPP e por Jdanov para a formação do novo homem russo. A citação é clara quanto às estratégias de supressão da sofisticação literária, desprezada pelo próprio público segundo a associação de escritores, para o lugar confortável da valorização da repetição e do uso da emoção para atingir o proletariado, digo, educá-lo na perspectiva do socialismo, na maioria dos casos, desde o nível elementar. A literatura era um campo de batalha entre os partidários da nobreza/burguesia e o proletariado. Vencer era o único objetivo, independente das chagas impostas ao texto literário e à arte de modo geral. O frankfurtiano cita ainda trechos da defesa da chamada literatura proletária, vejamos:

Nas condições atuais, as belas letras são a última arena, onde trava a inconciliável luta de classes entre o proletariado e a burguesia, luta que visa à hegemonia sobre as camadas intermediárias. Por isso não basta simplesmente admitir a existência de uma literatura proletária, mas tem que se reconhecer o princípio hegemônico dessa literatura, o princípio de sua luta sistemática pela vitória total, pela deglutição de todos os tipos e todas as nuances da literatura burguesa e pequeno-burguesa. (BENJAMIN, 1996, p. 103)

Negar a tradição literária sob o pretexto da luta de classes é um dos grandes equívocos da União Soviética que, associado à concepção da literatura proletária e a instrumentalização da arte com o realismo socialista, seria decisivo para a uniformização da produção artística e o esfacelamento de todo o potencial das vanguardas experimentais, com a licença da redundância, para a criação do que se compreendia ser uma nova vanguarda, mas da propaganda, da (in)formação e da objetividade. Sobre essa uniformização Octavio Paz lembraria que

Um estilo é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como o é o crescimento dos galhos de uma árvore. Ao contrário, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora: os grandes impérios tendem a uniformar o rosto cambiante do homem e a transformá-lo numa máscara indefinidamente repetida. (PAZ, 1982, p. 351)

O propósito da argumentação de Paz é superar a compreensão equivocada entre a chamada arte comunal ou coletiva e a arte oficial. Para o pensador mexicano “uma é a arte inspirada em crenças e ideais de uma sociedade; outra, a arte submetida às regras de um poder tirânico.” (PAZ, 1982, p. 352). Sua argumentação é tecida com vários exemplos históricos em que a intervenção do Estado resultou em danos para a criação artística.

É válido lembrar que inicialmente o próprio partido se posicionava contrário ao rechaçamento da tradição literária pela importância da assimilação de toda a sua contribuição cultural e, ainda, contrário à criação de uma literatura socialista por entender que ainda não existiam as bases que permitissem a sua criação, embora depois tenha admitido a necessidade de uma arte proletária, como expressão do tempo, que não incorresse artificial e autossuficiente. Vejamos o que o pensador e militante Victor Serge, que viveu na Rússia pós-revolucionária, registra enquanto orientação do partido sobre tais assuntos:

O partido combaterá as tentativas de criar uma literatura proletária ‘na marra’; o importante é abarcar amplamente os fenômenos em toda sua complexidade; não se fechar na fábrica; não descrever a existência de um estúdio, mas a de uma grande classe combativa, puxando atrás de si milhões de camponeses [...] (SERGE, 1989, p.52)

Como registra o militante, a literatura não podia se reduzir a determinados temas, precisava explorar toda a complexidade evocada pela realidade. Adiante, essas as diretrizes foram abandonadas pela pressão de grupos como a VAPP e principalmente pela ascensão de Stalin. Serge cita um trecho do famoso jornal soviético *Pravda* que traduz, com certa dose de humor, os excessos da tendência que se firmaria como orientação estética:

Quando um jovem operário, “cansado de ideologia”, escreveu a Gorki dizendo querer “distrair-se” (“eu queria que o camponês, ao invés de abraçar o trator abraçasse a camponesa, eu queria campos que não dessem pregos, mas ervas”), o próprio escritor lhe respondeu: “Distrair-se – essa é a mais antiga palavra-de-ordem dos parasitas: os outros que trabalhem, nós nos distraímos!” (PRAVDA, 1931 apud SERGE, 1989, p. 59)

Tomando Gorki como grande referência do realismo socialista, ou simplesmente o que registrou o jornal apropriando-se de seu nome, Serge expõe a mecânica submissão da literatura à realidade e aponta para a noção de desvio, que mais tarde implicaria em expulsão/censura, isto é, o outro aspecto que possibilita a segunda comparação da república de Platão com a União Soviética. Sabe-se que em ambos os casos a divergência com os ideais do Estado deveria ser punida. A arte mimética em Platão era o elemento transgressor e por isso os literatos que assim procediam deveriam ser expulsos da república, ao passo que os artistas considerados de orientação burguesa, julgados em um determinado momento como opositores do Estado, eram assassinados ou exilados nos campos de trabalho forçado⁹, onde poucos ganhavam liberdade e a maioria sucumbia. É um relevante exemplo do controle soviético a perseguição aos artistas das vanguardas que mesmo alinhados ideologicamente com a revolução foram paulatinamente suprimidos. Um dos casos emblemáticos ocorreu em 1940 com o assassinato do expoente diretor de teatro Meyerhold, devido à radicalização de seus experimentos artísticos que passaram a destoar dos limites da arte oficial e da tolerância do Estado. A partir desta ótica de intolerância pode-se afirmar que a poesia mimética, no que tinha de verdade indesejada e deformação do real, era para Platão *uma pedra no meio do caminho*, para usar um mote drummondiano, tal como a literatura de perspectiva burguesa, que se desviava da nova ordem, era para a construção do homem soviético.

Das complexas e truncadas relações entre arte e Estado é cabível admitir que o didatismo/moralismo a que grande parte da arte soviética foi submetida para atingir os objetivos do Estado é a triste herança da política jdanovista, responsável por impedir o estatuto criativo da arte que se imprime no discurso hegemônico para que se tornasse discurso corrente e normalizante na ditadura stalinista, noutras palavras, impediu o princípio da contradição e das incertezas no regime.

É necessário frisar que nossa argumentação não defende a impossibilidade do engajamento político através da arte ou a cisão entre literatura e sociedade, arte pela arte no jargão superficial dos manuais didáticos, visto que, grosso modo, tal cisão é impraticável, pois todo ato de escrita já constitui um ato político assim como

⁹ O escritor russo Alexandr Soljenitsin registrou esta violência soviética na famosa obra *Arquipélago Gulag* a partir de sua experiência como prisioneiro nos Gulags, como eram conhecidos os campos de trabalho forçado para criminosos e opositores do estado.

toda literatura se engaja inevitavelmente, inconscientemente, em apresentar uma percepção ou percepções do mundo. Essa questão é teorizada pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1999) ao tratar da ideologia inerente ao signo linguístico. Para ele, todo signo é ideológico, pois só significa em uma rede semântica que se tece nas relações político-sociais. Em famoso estudo, *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin propõe que “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia.” (BAKHTIN, 1999, p. 31). Logo, a articulação de signos que compõe a literatura é sempre uma expressão ideológica.

Faz-se necessário colocar em relevo que a literatura russa do período revolucionário se impôs contra a ideologia dominante que dissimulava os pilares da estrutura social e as relações de exploração aos homens. Contudo, a produção literária que se fez presente e ajudou a efetivar a Revolução Russa a partir da desestabilização dos sujeitos, desestruturando a tirania czarista, seria rearticulada em outros moldes e convertida em títere do Estado, visto que qualquer ato de resistência contra a nova ordem seria igualmente corrosivo e considerado contrarrevolucionário. No mesmo sentido, o Estado Bolchevique reproduziria a dissimulação do mundo através da instrumentalização da arte, instaurando uma função estabilizadora para consolidar e disseminar os ideais da nova ordem.

2.2 o desafeto da crítica

Ao longo da história surgiram outras experiências e diversos modos de conceber o fenômeno da resistência no texto literário, assim como outras formas de se contrapor à produção literária nesta perspectiva, que, minimizada nos rincões conservadores da crítica, foi alvo de duros ataques como adverte George Mounin em *Poesía y sociedad*, citado por Pontes, lembrando a criação de revistas francesas, como *La parisienne* e *La Nef*, que buscavam em síntese “[...] afirmar (contra essa intromissão da política nas letras) a função puramente literária da literatura, a separação da literatura e da política, ‘a desmobilização da inteligência’, e o dever de alistar-se contra a literatura comprometida.” (MOUNIN, 1994 apud PONTES, 1999, p. 47). Esta latente, ou melhor, explícita compreensão de uma suposta neutralidade na esfera da linguagem, justificada pelo “purismo” literário, em que o

mundo parece apartado da escrita, possui deveras raízes profundas no âmbito da História. Não seria arriscado afirmar que um importante referencial de tais raízes em nossa modernidade encontra-se na formulação das funções da linguagem de Roman Jakobson. A sua definição de função poética que compreende o signo linguístico “dominado” pelos recursos estilísticos responsáveis por evidenciar a própria construção textual é um dos argumentos, entre outros, que se prestaram para fundamentar a noção de “contaminação das letras”. É plausível inferir ainda que o dirigismo¹⁰ soviético às artes e tudo que ele representava em termos de transformação e controle social tenha sido, igualmente, um argumento usado por uma parcela da crítica literária para ter pregado a eliminação da política nas letras, mesmo que esta dissociação seja impraticável e revele em si mesma uma clara demarcação ideológica.

O juízo de valoração estética usado pelos críticos franceses constitui uma limitada interdição à diversidade temática. Este cerceamento ideológico foi analisado pelo pesquisador Roberto Pontes (1999) ao depreender nesse discurso a defesa de temas considerados nobres e grandiosos, como a dor do poeta ou a própria poesia, entre outros, além do que ele denomina ensimesmamento, isto é, a subjetividade que se encerra nela mesma sem fundir-se a uma realidade objetiva. Acerca do princípio de que a poesia engajada é menor por abordar uma circunstância social e não um assunto pretensamente “universal” ou grandioso, Pontes discorre nos seguintes termos:

Esse modo de encarar a criação literária é próprio do indivíduo de formação clássica e aristocrática; se o sublime e o nobre não devem jamais ser desprezados como temas, ficar a explorá-los, com exclusividade, demonstra apenas o temperamento elitista de quem assim trabalha. (PONTES, 1999, p. 48)

T. S. Eliot, poeta, crítico e dramaturgo anglo-americano, expõe uma sóbria percepção em torno desta querela poética. Em um dos trechos de seu livro *A essência da poesia*, o olhar lançado por este autor elucida e equaciona de maneira coerente as tensões existentes entre distintas formas de perceber o texto literário. Assim, Eliot escreve:

¹⁰ Parece vir daí a compreensão de engajamento literário somente enquanto discurso de Esquerda, contrário ao Capitalismo.

As pessoas às vezes desconfiam de toda poesia que tenha uma determinada finalidade: poesia na qual o poeta esteja defendendo pontos de vista sociais, morais, políticos ou religiosos. São com mais facilidade levadas a dizer que não consideram aquilo poesia quando discordam do ponto de vista em questão; assim como outras pessoas frequentemente consideram algo como verdadeira poesia porque expressa uma opinião com a qual estão de acordo. Devo dizer que o fato de o poeta estar usando sua poesia para defender ou atacar uma atitude social não tem importância. A má poesia pode ter momento de sucesso se o poeta está refletindo uma atitude popular do momento; mas a verdadeira poesia sobrevive não só a uma mudança de opinião popular, como à total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradam ao poeta. O poema de Lucrecio continua sendo um grande poema, embora seus conhecimentos de Física e Astronomia estejam desacreditados; os de Dryden, também, apesar de as disputas políticas do século XVI não interessarem mais; da mesma forma, um grande poema do passado pode proporcionar-nos enorme prazer, mesmo que o assunto fosse hoje tratado em prosa. (ELIOT, 1972 apud PONTES, 1999, 41-42)

Percebe-se claramente a objetiva delimitação ideológica que permeia os parâmetros de valoração estética. Não há ingenuidade nesse aspecto. A resolução de Eliot para o problema reside na sobrevivência da obra às mudanças históricas mediante o prazer estético proporcionado ao leitor e, vale ressaltar, independente da temática adotada pelo escritor. Há certo consenso acadêmico nesse posicionamento do autor de *The Waste Land*, porém, hoje sabemos que uma obra atravessa o tempo não apenas pela sua qualidade artística, mas também pela influência de uma complexa estrutura que vai desde a visibilidade suscitada por uma resenha crítica até interesses que envolvem o famigerado mercado editorial. Entretanto, essa reflexão, que não anula a assertiva de Eliot, é para outra ocasião.

Diante das disparidades na tradição literária a respeito do engajamento, alguns autores buscaram teorizar sobre esta condição como veremos na próxima seção.

2.3 Resistência e suas (re)configurações

Diferente de uma percepção pejorativa em torno da resistência, o professor e poeta Roberto Pontes defende o conceito de “poesia insubmissa”, embora esta

definição também possa se estender à prosa e a toda dimensão da literatura. Para Pontes, insubmissão e resistência estão situadas no mesmo campo semântico, ou seja, numa perspectiva de contraposição a um discurso dominante.

É nesse sentido que “a palavra como arma” é uma das leituras de Pontes para denominar a “poesia insubmissa”. Em seu livro *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa* (1999), o professor desenvolve um trabalho no qual analisa as relações entre poetas e os conflitos ideológicos que norteiam o momento de suas criações, investigando como a palavra pode assumir um papel de intervenção nos conflitos sociais. Para construir esta acepção poética, o professor analisa a produção crítica e literária de autores como T. S. Eliot, Octavio Paz, Pedro Lyra, entre outros, mas é Pablo Neruda, principalmente seus textos memorialísticos, *Confesso que vivi* e *Para nascer nasci*, a principal referência de Pontes, uma vez que o poeta chileno defende uma visão que admite a palavra fora de uma redoma e em constante diálogo com o seu tempo.

Nesse sentido, para o pesquisador a poesia insubmissa deve possuir uma “mensagem capaz de modificar o comportamento coletivo, ainda que por um instante [...]” (PONTES, 1999, p.30). Para tanto, a materialidade linguística não deve estar presa ao que se costuma chamar de grandes temas, assuntos sublimes, matérias nobres. Não existe essa especificidade num texto que pretende ser insubmisso. Nas palavras do próprio Pontes (1999, p. 34), “A poesia insubmissa pode emprestar às coisas uma feição de primavera ou de batalha, enviar flores, ou projéteis.”

Nesta mesma perspectiva, Alfredo Bosi também problematiza questões de semelhante natureza em seu ensaio *Poesia-resistência*, presente no livro *O ser e o tempo da poesia* (2000). Seu trabalho está voltado para a tensa relação entre arte e sociedade de consumo, e destaca como traço da poesia a noção de que esta “[...] parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (BOSI, 2000, p. 165). Entretanto, também visualiza a poesia como forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. Bosi compreende que “A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido [...]; ora a melodia dos afetos em plena defensiva [...]; ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida.” (BOSI, 2000, p. 167), logo, contrapõe-se às receitas prontas de certos militantes, cujo texto apresenta de poético apenas a disposição em versos, ou seja,

o elemento mais óbvio e convencional. Para o teórico, os bons poetas fogem de hábitos mecanizados de articulação das palavras, numa clara retomada da premissa dos formalistas russos de que a literatura deve operar a “desautomatização perceptiva”¹¹, a fim de criar mecanismos para enfrentar-se com os objetos. Percebe-se, portanto, a possibilidade de voltar-se para a construção da linguagem como trabalho inusitado e assumir uma resistência ao mundo da mercadoria¹². Bosi prossegue citando o poeta Paul Eluard, para quem “O desespero dos poetas advinha de não poderem eles realizar seu sonho de fazer-se entender de todos, encontrar um eco no coração de todos os homens.” (ELUARD, 1946 apud BOSI, 2000, p. 167-168)

Entre sátira, paródia, poesia mítica, formas que ganharam relevo nas reflexões do teórico ao se debruçar sobre a intersecção poesia e resistência, interessa aqui, para usar as palavras do próprio Bosi, “[...] a resistência interiorizada da *lírica*, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro” (2002, p. 131, grifo do autor).

Os teóricos ligados à Escola de Frankfurt, entre os quais se destacam Adorno e Horkheimer, abordaram de modo exaustivo as relações entre arte e mercado, reivindicando para a arte um caráter de resistência ao consumo rápido e alienado proposto pela chamada indústria cultural, conforme discutem em *Dialética do esclarecimento* (1985). Também em sua famosa “Palestra Sobre Lírica e Sociedade” (2003) Adorno apresenta uma singular visão sobre a relação entre poesia e sociedade. Para o filósofo de orientação marxista, a concepção de lírica separada do peso da objetividade, que evoca “a imagem de uma vida social livre da coerção da práxis dominante” (ADORNO, 2003, p. 68), revela uma lírica que é em si mesma social. Adorno entende que isto

Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste,

¹¹ Vale salientar que apesar do termo esta posição não atrela Bosi ao formalismo russo, apenas implica o uso de uma contribuição desta corrente crítica.

¹² Cabe analisar, ainda que ligeiramente, que esse contraponto se realiza materialmente com a inserção da obra de arte no mercado, noutras palavras, é do mesmo modo um produto para ser consumido em meio à indústria cultural, mas que possui um princípio corrosivo em sua essência. Assim, existe no mercado e no mundo reificado opondo-se a ele.

não se curvando a nada heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nela de falso e ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p.69).

Desta perspectiva, depreende-se que representar as coisas tal como na realidade evidencia o grau de coisificação da lírica, pois intensifica a subserviência desta ante o social sem que haja uma superação da palavra sobre o meio. Assim, a lírica mantém sua resistência na própria forma ao recusar a representação da realidade opressora para representar outra “digna do homem”. Essa postura merece atenção, pois pode ser associada, assim como a posição assumida por Bosi, às relações entre forma e resistência, deslocando, desse modo, a noção de que a dimensão política, questionadora e revolucionária da arte opera estritamente em um plano conteudístico, restringindo os temas abordados, e na proposição de possíveis ações coletivas e/ou individuais que poderiam solucionar ou transformar a realidade na qual poeta e leitor estão inseridos.

Vale ressaltar que embora a discussão central proposta por Adorno não esteja voltada para o engajamento político através do texto literário, é pertinente considerar sua acepção de lírica como uma particular via de resistência poética. O filósofo enxerga na subjetividade do indivíduo uma possibilidade de observação ampla do social em seus diversos níveis de contradição. Contudo, essa subjetividade não é apenas uma expressão do indivíduo “isolado” e apartado do mundo, pois Adorno entende que o individual é mediado pelo universal e vice-versa, de modo que

[...] também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade (ADORNO, 2003, p.73).

Estas assertivas nos ajudam a compreender o motivo pelo qual para o pensador alemão “[...] a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social.” (ADORNO, 2003, p.76). Nesse sentido, haveria resistência naqueles textos cuja expressão individual, projetando-se para outra realidade, realiza o movimento da individuação para a universalidade, isto é, inscrevem-se no que o filósofo define como “corrente subterrânea coletiva”. Para o teórico, “[...] a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que sujeito.” (ADORNO, 2003, p.77).

Podemos compreender essa corrente subterrânea coletiva como a capacidade de apreender o universal através da própria subjetividade, privilégio de poucos poetas segundo Adorno. Para ele, não se trata de pintar retratos da sociedade para indicar uma compaixão social, mas de evidenciar as contradições que atravessam a realidade. Logo, essa capacidade de apreensão do universal precisa ser uma experiência histórica e não algo forjado. Nas palavras do filósofo, trata-se do próprio poema “tomado como relógio solar histórico-filosófico.” (ADORNO, 2003, p. 79).

Para este teórico de Frankfurt, *As flores do mal* de Charles Baudelaire é um bom exemplo da experiência histórica em que o poema funciona como o relógio solar que registra e aponta para além do que a superfície social deixa perceber, sem, por isso mesmo, curvar-se a uma dicção convencional. Nesses termos:

Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *juste milieu*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como “Les petites vieilles” [As velhinhas] ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre [*Armeleutepoesie*]. (ADORNO, 2003, p. 77)

É notório que a poesia defendida por Adorno contesta a caricatura social com a finalidade da denúncia, haja vista que busca se afastar do peso da representação simplória da realidade, mas ao construir-se com outras balizas estéticas destoa daquela preocupação em fundir linguagem, finalidade social e leitor tão perseguida pela maior parte da poesia de resistência. Pode-se afirmar, sem o

risco do reducionismo, que o social apreendido por Adorno parece, por vezes, mostrar-se plenamente apenas mediante a leitura imanente como ato interpretativo, portanto, uma leitura que requer a compreensão de mecanismos de execução. Deste modo, figura como distante para leitores “não iniciados” na arte da poesia. Nesse sentido, haveria entraves para, como disse Eluard, “encontrar um eco no coração de todos os homens”.

Aqui estamos diante de dois modos distintos de perceber a relação da lírica com o social. Se para o filósofo, cabe se distanciar do social em sua hostilidade e linguagem reificada para ultrapassá-lo apontando outra realidade, numa ótica mais tradicional, que Pontes e Bosi poderiam representar, é preciso de alguma forma mirar a conjuntura que se apresenta, abrindo caminho através da desordem instaurada, servindo-se em grande parte da própria linguagem vigente, mas deslocando-a do lugar comum em busca do outro, o leitor, pois acredita na capacidade de transformação do real.

Posta a reflexão em tais termos, a opacidade em perceber a dimensão do social para Adorno e a busca pela árdua e difícil objetividade comunicativa, leva-nos a notar que o imperativo da comunicação entre lírica e sociedade continua sendo talvez a maior preocupação que circunda os poetas ditos engajados. Afinal de contas, conferir estatuto poético a um texto que vislumbra interferir no ser social tal como uma manchete jornalística parece, a princípio, um exercício problemático. É bem verdade que a historiografia literária nos mostra exemplos de poetas que aceitaram o desafio e se entranharam na realidade de tal modo que, na maioria das vezes, utilizaram formas “supostamente” palatáveis, isto é, que valorizaram o aspecto referencial em detrimento das experiências linguísticas que deslocam a língua de seu lugar comum e desafiam os leitores. Como também poetas que conseguiram uma sofisticada construção textual e um profundo diálogo com o seu tempo, visto que essas formas não se anulam e por isso mesmo são perseguidas por Drummond em *A rosa do povo*.

O problema da comunicação foi discutido por Vladimir Maiakóvsky. Em seu opúsculo *Poética: como fazer versos* (1981), o poeta russo expõe entre outras questões a dificuldade de ser compreendido pelos operários e camponeses soviéticos. Para ele, a Revolução Russa representou também um momento em que a linguagem dos subúrbios e do campo infiltrou-se nas grandes avenidas, varrendo a linguagem purista dos intelectuais. Assim, a língua, no vácuo da Revolução, entrava

numa nova era. Surge então a preocupação do poeta em “[...] como introduzir na poesia a linguagem falada e como salvá-la da conversa?” (MAIAKÓVSKY, 1981, p. 20). A poesia clássica já não atendia, com sua rigidez, às transformações e necessidades do novo tempo. Contudo, mesmo com a premência de uma nova feição poética, Maiakóvsky sabia que não poderia prescindir dos conhecidos elementos que constituem a poesia, tais como ritmo, rima, imagens etc., visto que seria uma das chaves para o sucesso de sua lírica militante. Faltava-lhe, nesse sentido, conferir apenas um *modus* atual de maneira que

O material das palavras, as combinações achadas pelo poeta, devem ser reelaboradas. Se os versos são feitos com velhos resíduos verbais, a quantidade destes deve ser calculada em proporção com o material novo utilizado. É a quantidade e a qualidade do material novo que condicionarão as possibilidades da mistura (MAIAKÓVSKY, 1981, p. 23).

Deste modo, Maiakóvsky mostra-se sensível e perspicaz em sua concepção de poesia revolucionária, esclarecendo que sua máxima, a saber, para uma poesia revolucionária é preciso uma forma revolucionária, possui meandros e nuances que permitem configurações diversas, inclusive aquelas elaboradas a partir dos “velhos resíduos verbais”. O poema abaixo é um registro dessa afirmação:

V INTERNACIONAL

Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.
Às parlengas poéticas estou acostumado,
eu ainda falo versos e não fatos.
Porém
se eu falo
“A”
este “a”
é uma trombeta-alarma para a Humanidade.
Se eu falo
“B”
é uma nova bomba na batalha do homem.
(MAIAKÓVSKI, 1967, p. 79)

Maiakóvsky sabia que havia um problema maior que em parte explica, não justifica, a rudimentar e previsível literatura soviética produzida com o realismo socialista. Trata-se do próprio analfabetismo esmagador que havia na época, de tal maneira que um dos objetivos do Estado era saná-lo até 1928. É válido lembrar que a Rússia era praticamente um país feudal e em função da falta de escolaridade da população uma das estratégias adotadas para fazer a propaganda revolucionária foi o uso de cartazes como um meio eficaz de comunicação. Em 1930, Maiakóvsky se suicida desiludido com a revolução de 17 e sem alcançar o seu objetivo de ser plenamente compreendido pela classe operária, sendo inclusive taxado de poeta elitista por alguns críticos devido aos seus sofisticados experimentos formais incompreensíveis para o maniqueísmo estético em voga. A sua literatura ocupou sim um espaço entre determinadas camadas da sociedade, mas a maioria ficou à margem desta arte.

O poeta curitibano Paulo Leminski apresenta em *Ensaio e anseios crípticos* (1997) uma insólita exposição poético-teórica do que entendia ser a configuração de uma poética voltada para produção, que valoriza os experimentos formais, e para comunicação. Mesmo com a distância temporal em relação a Mayakóvski, a percepção de Leminski se aproxima da forma revolucionária defendida pelo poeta russo.

Poesia de produção

protótipos
formas mão
maior repertório
ruptura com a tradição
estranhamento

invenção, vanguarda,
inventiva
intersemiótica (multimídia)
elétrica
física, material
anti-normativa, eventos
crescimento na vertical
para produtores
ideoleto, gíria
corpo opaco
“artificial”
imprevisibilidade
informação estrutural nova

Poesia de comunicação

tipos reprodução
conteúdos, temas
maior auditório
continuidade
envolvimento emocional,
cumplicidade

literatura

verbal discursivo
mecânica
psíquica, catártica
normativa, gêneros
na horizontal
para consumidores
língua geral, língua oficial
corpo transparente
“natural”
previsibilidade
na linguagem

informação redundante
 CONSTRUÇÃO
 revolução
 (LEMINSKI, 1997, p. 49)

no significado
 EXPRESSÃO
 evolução

A disposição em colunas que sugere distinção pode também sugerir contiguidade, complementação. Todavia, os dois últimos conceitos de cada coluna demonstram com maior ênfase o quanto a “imprevisibilidade” e a “construção” da poesia de produção possui de efetivamente revolucionário em seu “corpo opaco”, enquanto a “previsibilidade” e a “expressão” da poesia de comunicação, contraditoriamente, parece apenas ocupar um estado de evolução, que segue a tendência lírica convencional num “corpo transparente”. Inúmeros são os questionamentos evocados pelo aguçado texto de Leminski e mesmo distante de exaurir a reflexão, é possível cotejar essa produção do poeta brasileiro com as prerrogativas de Maiakóvsky para observar como o poeta russo procura se situar num entrelugar entre ambas as definições apontadas. A preocupação com o arranjo verbal e a interação obra/leitor fundamentam nossa aceção.

Pensando em Drummond e nos experimentos formais da obra de 45, parece evidente a proximidade de alguns poemas com algumas premissas teóricas de Roberto Pontes, Alfredo Bosi e Maiakóvsky, sobretudo naqueles momentos em que esses autores concebem a resistência enquanto modo de intervenção social, que Simon, por sua vez, entendeu ser possível em *A rosa do povo* através da abertura do discurso poético, cujo objetivo é estabelecer uma via de comunicação. O poema “Nosso tempo” é um dos exemplos de engajamento elencados pela autora. Vejamos o excerto final deste longo poema:

VIII

O poeta
 declina de toda responsabilidade
 na marcha do mundo capitalista
 e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
 promete ajudar
 a destruí-lo
 como uma pedreira, uma floresta,
 um verme.
 (ANDRADE, 2008, p.45)

Salta-nos à vista como é explorada a referencialidade, valorizando a informação, de tal maneira que é pertinente afirmar ser este trecho um dos ápices da objetividade e do engajamento em todo o livro. Simon enxerga em trechos como este características do discurso jornalístico, recursos ampliativos, repetitivos e o evidente deslizar para a prosa, demonstrando claramente a extrema “abertura do discurso” com o intuito de comunicar-se com leitores. Para a autora, o deslizar para a prosa é um risco que se corre ao perseguir a comunicação, por isso para ela aquela distinção sartriana entre o “como dizer” da poesia e o “o que dizer” da prosa ganha relevo ao verificar a metamorfose da lírica através do afastamento da ênfase dada a elementos estilísticos.

É necessário frisar que não é nosso objetivo defender essa fronteira de gêneros teorizada por Sartre, sobretudo porque ela já foi superada há tempos, mas reconhecer certa coerência e ainda fragilidades na aplicação que Simon faz dessa distinção. Nesse sentido, se é coerente perceber essa busca por um interlocutor, cabe observar, porém, que mesmo nessa perspectiva fronteira a objetividade em *A rosa do povo* não se dá pacificamente, pois a busca por explorar a síntese entre forma e engajamento e a presença de certa obliquidade de sentidos em diversos trechos deste poema e do livro acabam por interferir naquela clareza observada no fragmento VIII. Vejamos dois desses momentos ainda no poema “Nosso tempo”:

[...]
 Visito os fatos, não te encontro.
 Onde te ocultas, precária síntese,
 penhor de meu sono, luz
 dormindo acesa na varanda?
 Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo
 sobe ao ombro para contar-me
 a cidade dos homens completos.

[...]
 (ANDRADE, 2008, p.38)

[...]
 Símbolos obscuros se multiplicam.
 Guerra, verdade, flores?
 Dos laboratórios platônicos mobilizados
 vem um sopro que cresta as faces
 e dissipa, na praia, as palavras.
 A escuridão estende-se mas não elimina
 o sucedâneo da estrela nas mãos.

[...]
 (ANDRADE, 2008, p.39)

Enquanto o primeiro fragmento reforça a procura pela dicção desse engajamento, o segundo trecho nos mostra que essa poesia não se constrói somente pela objetividade, mas também se faz pela via do simbólico. O próprio trecho é um exemplo desse caminho já que o sentido não se descortina de modo uniforme. Nesse jogo semântico, pode-se inclusive admitir que a indagação ao símbolo das flores, que representa a “rosa” e, por conseguinte, a poética drummondiana, também se multiplica na escuridão, não apenas deste mundo, mas no da própria palavra/linguagem, que mesmo dissipada não impede o objetivo do engajamento.

Com esta via de engajamento é possível traçar semelhanças e aproximações com as proposições de Theodor Adorno (2003), principalmente pelo distanciamento do mundo objetivo que a poesia hermética em *A rosa do povo* parece, “a princípio”, seguir. Exemplo possível é o poema “Episódio”:

Manhã cedo passa
à minha porta um boi.
De onde vem ele
se não há fazendas?

Vem cheirando o tempo
entre noite e rosa.
Pára à minha porta
sua lenta máquina.

Alheio à polícia
anterior ao tráfego
ó boi, me conquistas
para outro, teu reino.

Seguro teus chifres:
eis-me transportado
sonho e compromisso
ao País Profundo.
(ANDRADE, 2008, 70)

É interessante observar que, diferente da uniformidade semântica do excerto de “Nosso tempo”, o poema “Episódio” apresenta-se repleto de metáforas que estão muito aquém de estabelecer a comunicação com o operariado pretendida por Maiakóvsky. Se tomarmos, por exemplo, a figura do “boi e seus chifres”, o que poderíamos especular da compreensão de um leitor, que, desprovido de contato com textos poéticos e/ou narrativas literárias, depara-se com este poema? Como

estas metáforas seriam interpretadas? Com os teóricos da Estética da Recepção sabemos que a leitura não se processa enquanto movimento linear progressivo e, portanto, que existem horizontes de sentido que perpassam um texto literário alertando-nos para a necessidade de considerarmos diversas leituras. Contudo, também sabemos que os textos apresentam certas balizas e limites de interpretação, como já verificou Umberto Eco (1991), fato que provavelmente anularia certas operações de leitura.

Logo, não se trata de preconceito e muito menos generalização, mas apenas de considerar as opacidades que o texto lírico comumente apresenta em suas camadas de significação e, por conseguinte, de notar a extrema relevância de leituras deste gênero para formar uma espécie de habilidade de interpretação capaz de construir os sentidos ou se deixar desconstruir por eles diante da complexidade imagética, conceitual e melódica da poesia.

O modelo adorniano de lírica social – embora estenda sua realização numa amplitude em que a linguagem se opõe à hostilidade social, desvencilhando-se do peso de sua representação – conserva uma inevitável restrição na disseminação do projeto subversivo que toma o texto como arma, uma vez que nem sempre é inteiramente claro, no arranjo verbal da tessitura do poema, o objetivo da resistência para o leitor, embora seja esta também uma postura de resistência. Ironicamente, à medida que rejeita a hostilidade de uma conjuntura através de uma linguagem onírica e “livre”, em seu grau de distanciamento da realidade parece nem sempre conseguir expor as contradições da existência, provocando a interpretação desejada.

Os poemas nos quais o hermetismo se faz presente em *A rosa do povo* parecem ter como objetivo penetrar na linguagem e explorar a existência por outras vias, indo além da representação dos conflitos sociais, buscando matizes que alarguem a percepção do sujeito em torno de sua condição humana, mas também questionando a própria escrita. Assim, aquele distanciamento da realidade mencionado por Adorno é, por vezes, em Drummond representado pelos poemas herméticos que, por sua vez, devem ser analisados considerando sua arquitetura e conjuntura. Como já citado nesta dissertação, o hermetismo significa múltiplas faces igualmente válidas, cercadas por diversas relações, cujo aparente sentido obscuro é, como concebe Houaiss (1977), anfibológico. Tal qual a lírica social do filósofo alemão, o hermetismo também resiste em sua forma, mas o faz devido às

polissemias e ambiguidades da lírica, como se, tentando driblar o leitor pela ampliação do sentido, o poema resistisse em sua inapreensão. Esta é apenas a incerteza de chegar a um único significado, a um espaço confortável de leitura, e exatamente nisto reside sua força.

Iumna Maria Simon, organizando os poemas em conjuntos de acordo com as recorrências, classifica o poema “Episódio” como parte do grupo no qual ocorre o fechamento do discurso. Entretanto, é pertinente falar “aparente” fechamento do discurso, já que ocorre o processo inverso gerado pelas múltiplas possibilidades de leitura oferecidas na materialidade verbal do poema. Possibilidades que, pode-se afirmar, estendem-se para outros poemas deste mesmo grupo, “Áporo” é um exemplo.

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.
(ANDRADE, 2008, p.63)

É bastante coerente lembrar aqui, ainda que de passagem, a análise do poeta e crítico Décio Pignatari (2004), que identifica em sua análise semiótica deste poema a possibilidade de três sentidos para a palavra áporo: inseto, planta, dificuldade. Esses caminhos de leitura terminam por assumir outros contornos que vão além da própria análise de Pignatari, visto que muitas são as possibilidades oferecidas pelo poema. O inseto que cava perfurando a terra, possível metáfora da luta e do confronto, pode assumir também o lugar do leitor que busca superar a dificuldade polissêmica para encontrar/esmiuçar a rosa, alusão provável para o poema. Deste modo, os objetos assumem variados referentes dependendo da chave

de leitura adotada, pois o hermetismo não quer uniformizar leituras, mas criar constelações de sentido.

Assim, mesmo divergindo em diversos pontos de Maria Simon, é evidente a sua percepção da existência de uma tensão poética que atravessa toda a obra, gerando imbricações de poesia e prosa e alternâncias de dicção. Se para a autora a objetividade da linguagem viabiliza o engajamento e o “fechamento do discurso” cria entraves para que este aconteça, preferimos admitir que o engajamento não se efetiva apenas por uma via única de sentido ao tornar o pensamento comum e partilhar uma informação, origem etimológica da palavra comunicação, mas que igualmente é possível se consolidar através da potencialização dos diversos sentidos na medida em que codifica mensagens numa única expressão linguística, realizando, portanto, comunica/ações e partilhando/suscitando informações. Logo, é coerente considerar a fragilidade da premissa sartriana na qual a comunicação é exclusividade prosaica, o que parece ocorrer porque em sua análise o autor concebe a comunicação em seu sentido etimológico.

Para o engajamento tradicional, panfletário em vários momentos, a multiplicidade de caminhos de leitura abertos pelo hermetismo, gera, obviamente, pelo grau de polissemias, o enfraquecimento do anseio em expressar apenas “uma” mensagem, o que pode soar para um poeta-militante como uma faca de dois gumes. Todavia, para uma poética inventiva como a de Drummond, que se arrisca deixando pedras no meio do caminho, a pluralidade semântica não impede o seu engajamento, ao contrário, intensifica-o por isso mesmo. Deste modo, podemos aceitar que o sucesso do hermetismo¹³ como via para o engajamento está centrado no último elo na cadeia de produção literária, isto é, o leitor e, ainda, a sua capacidade para gerir os sentidos.

Os dilemas estéticos do livro analisado estão presentes na metalinguagem, espaço em que as veredas de construção se fazem presentes como um arcabouço teórico que delinea a lírica. Vejamos estas reflexões expostas no próximo capítulo.

¹³ O hermetismo italiano, em sua oposição ao fascismo, é um bom exemplo para pensar o engajamento por essa via.

3 INCERTO MOVIMENTO EM A *ROSA DO POVO*

3.1 Metalinguagem: uma via para o engajamento

*Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam.*

Drummond - Mundo grande

A metalinguagem, como procedimento estético, promove reflexões no interior do próprio texto, discorrendo, entre outras, sobre as possibilidades da linguagem na composição da obra, indagando as suas configurações, propiciando exercício crítico e apreciação estética. Deve-se ter claramente que, diferente da metalinguagem que valoriza a concepção técnica para mero deleite, Drummond a utiliza em *A rosa do povo* para se desvencilhar da tradição lírica e encontrar vias de acesso para seu “canto-experimento” (SIMON, 1978, p. 17) com o qual reflete e indaga sobre as relações entre a palavra e o mundo: “Posso, sem armas, revoltar-me?” (ANDRADE, 2008, p. 27). Há no poeta aquela acepção de metalinguagem que Bosi aponta como “[...] o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e [...] me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo” (BOSI, 2000, p. 172).

Em sua leitura, como já mencionado, Simon (1978) identifica conjuntos temáticos em *A rosa do povo*, apontando poemas que versam sobre o indivíduo, a memória, o engajamento etc. Dentre esses temas, está o da metalinguagem, inserido no conjunto da “poesia contemplada” no qual o texto ocupa o centro das discussões. A autora vê em “Consideração do poema”, “Procura da poesia” e “Carrego Comigo” os metapoemas em que a tensão do signo poético, referida tantas vezes, é teorizada no nível da operação metalinguística. Embora conceba o poema “O elefante” como ápice, “poema-síntese”, desta tensão, a autora reconhece a existência de outros textos, como “Cidade prevista”, em que a reflexão poética se faz presente sem, contudo, analisá-los. Percebemos que a realização da metalinguagem está dispersa por toda a obra, em poemas das mais variadas temáticas, como se a busca pela dicção ideal estivesse em permanente experimentação e perseguição.

A escolha na ordenação de três metapoemas no início do livro *A rosa do povo* não é gratuita. Situados como um preâmbulo, estes poemas explicitam, pelo

próprio título, a tônica deste percurso poético e quais elementos, assim como alquimia, deverão ser fundidos. Desta forma, podem ser lidos como “chaves de leitura”, como indicações para que o leitor siga o percurso proposto na obra, em que a reflexão sobre o fazer poético não se dissocia da reflexão acerca do lugar do poeta no mundo, das implicações que se estabelecem entre tempo presente e poesia. A opção por tal disposição põe ainda em foco a autorreferencialidade da lírica moderna, a qual Drummond, esperando superá-la, nos mostra as dificuldades de representar e comunicar a realidade.

É “Consideração do poema” (ANDRADE, 2008, p.21) o texto que primeiro alerta o leitor acerca do que está por vir, ou seja, atua como uma espécie de prelúdio sem o qual é difícil compreender o conjunto de poemas que compõem o volume. Sua análise revela o campo de visão que tomaremos para demonstrar a convergência da lírica drummondiana com os teóricos aqui mencionados, sobretudo a oscilação do *gauche* ante as perspectivas de lírica social, a fim de encontrar uma dicção que possa, tal como uma lâmina, atravessar o povo.

Este poema inicia-se com

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

O primeiro vocábulo do poema é “não”, o que pode ser lido como a recusa do sujeito poético de algo que precede a sua escrita, a tradição, a poesia numa perspectiva consagrada. A negação trata-se de uma presença recorrente na poética drummondiana, já que muitos poemas assim se iniciam (*Procura da poesia – Rosa do povo*, *Mão dadas – Sentimento do mundo*, *Sono limpo - Farewell*).

A tradição rítmica e métrica, já superada pelos modernistas, ou, melhor dizendo, questionada como norma, cede lugar, mais uma vez, à melodia imprimida aos versos livres e seu predomínio em detrimento da metrificação, porém, Drummond sabe preservar e reinventar as rimas em alguns momentos, pois é consciente de seu papel, afinal de contas, “A rima faz voltar à linha precedente, força

a pensar nela, obriga as linhas que formulam um pensamento a terem unidade” (MAIAKÓVSKY, 1981, p.47). A dessacralização dos recursos normatizados é perceptível ainda pela seleção lexical que privilegia um conjunto comum de vocábulos, como “carne”, “saltam”, “amarradas”; além da opção sintática pela ordem direta. Essa postura já havia sido adotada por Drummond em seu famoso “Poema de sete faces”, que abre seu primeiro livro, *Alguma poesia*:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.
(ANDRADE, 2007, p. 5)

No excerto acima, a rima também é questionada a partir da incorporação extrema do recurso mencionado acima, em que o sujeito poético reflete sobre a relação poesia e mundo, bem como sobre os conflitos entre poeta e mundo, mediados pelo fazer poético e pela contínua reflexão da poesia como espaço de questionamento dessas relações.

Já em “Consideração do poema”, a construção dessa lírica possui a amplitude das palavras que saltam no momento em que nascem, projetam-se, na consciência do poeta, aqui construído na voz do eu lírico, beijam-se, ao transferir e ampliar sentidos, desenham diagramando o preto da escrita e o branco do papel, são puras em sua materialidade estática, largas nas propriedades semânticas realizadas no ato da recepção, indevassáveis pois, herméticas, se fazem inapreensíveis; o sujeito poético concebe o reino das palavras em suas máximas possibilidades de sentido.

O poema continua na segunda estrofe com

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:

é toda a minha vida que joguei.

Há aqui uma ligeira alteração no sentido metafórico da palavra “pedra”, núcleo do poema “No meio do caminho”, de *Alguma poesia* (1930). Como presença concreta tal como uma pedra ou diálogo sutil como um rastro, apropriar-se de vozes é adentrar nas veredas percorridas por outros poetas. É assim que Drummond comunga e transita entre esses poetas, reiterando o parentesco e expondo a densidade da relação ao indicar a oposição aos jornais, no que estes parecem ter de informação efêmera, e a uma possível poética de contemplação entre flores camélias. Assim, Drummond nos mostra ter uma relação visceral, pois é fruto da leitura voraz que produziu sua obra, sua vida. Cabe notar que, assim como o poema “No meio do caminho”, inserido em seu primeiro livro, apresenta um desvio da norma gramatical com o uso do verbo *ter* substituindo o verbo *haver*, incorporando, portanto, a variante popular e aproximando-se dos modernistas de 22, novamente ocorre tal recurso com o uso do pronome “me” em posição proclítica em início de frase, “Me perco” em vez de “Perco-me”, e no uso do imperativo, “me dê” no lugar de “dê-me”. Vale destacar, que a assimilação da oralidade também ocorre de maneira menos perceptível na enumeração da estrofe anterior com “... se beijam, se dissolvem”.

Após a segunda estrofe, seguem-se os versos:

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
– Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Os versos elaborados intensificam a crença na multiplicidade que deve compor seu canto. A delimitação “minha terra” e a ampliação “mais do que ela” confirmam que a lanterna, metáfora do poema/poeta, pode realizar-se sem fronteiras temáticas, pois também há poesia nas doenças, nos mercados, nos mortos. É, nesse sentido, a radicalização da representação que incorpora o grotesco,

abarcando a pequenez das coisas, as mazelas, para superar aquela limitação de temas “sublimes” de que fala Roberto Pontes (1999). Portanto, o sujeito abre sua face branca, sua escrita, autorizando a afetividade de beijos diversos, temas sem restrição, nas “pricipiantes rugas”, que sugere tanto a sua imaturidade nas expressões poéticas com a dicção da resistência, além da metáfora da deformação deste canto, como o próprio sujeito lírico. A poesia parece figurar como construto positivo que resiste à lógica de mercado, isto é, como objeto não reificado em “tempos sujos”, nas atrocidades da existência.

A quarta estrofe discorre

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! Esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

É possível visualizar que o projeto do livro se delinea com maior clareza do que nas estrofes anteriores. A princípio, o poeta do finito e da matéria que abarca o seu tempo, retomada clara da proposta de *Sentimento do mundo* (1940), mostra-se desprovido de sentimentalismos, como se esta fosse a condição para atingir sua expressão poética. Contudo, em meio à dicção seca reside o desejo apaixonadamente puro, ou seja, o sentimento de humanidade que atravessa a forma verbal. Em Drummond, nada é simples. Não é possível eliminar uma perspectiva de trabalho poético com a linguagem sem, logo em seguida, observar sua retomada para mesclar-se ao novo. Sua obra suspende a possibilidade de classificação única, absoluta.

O segundo período sintático da estrofe reforça o foco desse projeto estético, indicando uma ação contínua através dos verbos no infinitivo “dar” e “sentir”. O poeta parece querer explorar tudo para penetrar nos longínquos, que remete tanto para os leitores como para os temas que a tradição lírica negligenciou. “Sentir que

há ecos”¹⁴ pode sugerir as implicações e os efeitos da leitura que, mesmo pequenos, repercutem como a imagem da solidez e do valor representado pela lapidação do cristal, não uma rocha apenas, matéria bruta desforme. Nota-se o projeto de uma poética que pretende interferir no comportamento coletivo dos leitores, como defende Pontes (1999) pensando numa poesia insubmissa.

Em seguida, a imagem dos peixes que circulam parece metaforizar, nesta proposta de leitura, a relação com os leitores e os ecos do engajamento, como peixes ágeis do silêncio de seus mares, ou seja, de cada individualidade, que seguem, aderem, o “navio que leva esta mensagem”. É conveniente pensar que a imagem do navio nos leva a refletir em torno da imagem do próprio poeta e de sua obra como aquela que transpõe espaços questionando a realidade, mesmo que existam percalços e derrotas tanto nos ecos do engajamento quanto na expressão formal da lírica, ambas representadas no poema pela vulnerabilidade dos peixes para com as aves¹⁵ predadoras de bico longo. No poema “A procura da poesia”, posterior ao poema analisado, a derrota, ou “aparente derrota”, do projeto participante ganha maior relevo, como se pode verificar nos versos abaixo:

Não faça versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 [...]
 O canto não é a natureza
 nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto.
 (ANDRADE, 2008, p. 24)

A quarta estrofe de “Consideração do poema” prossegue com os últimos faróis que iluminam, trazendo esperança e guiando o poeta pelo mar negro,

¹⁴ “Ecos”, assim como “longínquos”, são termos polissêmicos. Outra leitura em torno de qualquer um teria o poder de alterar todo o sentido da estrofe. Se tomássemos ‘ecos’ enquanto as vozes dos poetas de outrora, citados na segunda estrofe, poderíamos pensar que o legado deles ecoa substancialmente pela perenidade, como cristais resistentes, e não apenas como pedras, cuja rigidez aparente costuma deteriorar/esfarelar com a ação do tempo. Nesse sentido, a análise seguiria exigindo novas relações com os outros elementos.

¹⁵ As aves também podem versar sobre a crítica literária, atribuição valorativa, e o preconceito clássico, caduco, da impossibilidade de relação entre poesia e política, ou, ainda, sobre uma possível censura da arte, possível se pensarmos em aves de bicos longos, privilegiadas pela ampla visão, como uma metáfora dos agentes repressores no Estado Novo.

caminhos enigmáticos da poesia, ilustrando a possibilidade da construção dessa lírica insubmissa. Os faróis podem ser lidos como referência a alguns poetas, seus amigos de ofício, Neruda, Apollinaire, Vinícius etc, cujos versos iluminam a realidade como centelhas em um imenso mar negro, ou seja, deslocam a nossa percepção, muitas vezes, uniforme dos objetos para dar-lhe outras vias de acesso, como postulavam os formalistas russos, seguindo a trilha das vanguardas históricas. Portanto, aceitar o desafio desta lírica é fazer uma viagem mortal para “mover-se em meio a milhões e milhões de formas raras, secretas e duras”, a fim de compor o seu canto. Vale ressaltar, ainda, o estranhamento gerado pelo deslocamento sintático do verbo *começar*. Diferente da ordem convencional da oração reduzida de infinitivo, “Começar essa viagem é mortal”, a posição verbal antecedida pela conjunção aditiva, “e começá-la”, pode funcionar, mesmo não havendo reticências, como uma suspensão, aludindo à hesitação diante da aventura.

Na antepenúltima estrofe

Ele é tão baixo que sequer o escuta
 ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
 que as pedras o absorvem. Está na mesa
 aberta em livros, cartas e remédios.
 Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
 o uniforme de colégio se transformam,
 são ondas de carinho te envolvendo.

A perspectiva de ampliação, na acepção poética defendida até aqui, é reiterada nesta estrofe. Os três versos iniciais criam um amplo campo semântico. O canto “baixo que sequer o escuta” seguido do *enjambement* “ouvido rente ao chão” pode versar sobre o cotidiano, a simplicidade, o trivial; adquirindo contornos plausíveis pelos elementos expostos na terceira estrofe (minha terra; qualquer homem) com os quais o sujeito lírico espera fermentar sua escrita. Nesse sentido, o adjetivo “baixo” instaura ainda outras vias de acesso, pois se pode admitir a fragilidade desse canto devido aos temas assimilados, destoando da tradição clássica, embora possua, em contrapartida, o poder de ressoar “alto” entre os leitores seja pela simplicidade das formas, seja pela opção temática. O revés deste caminho, mesmo contrariando o encadeamento argumentativo, também pode ser visto se pensarmos o canto “baixo que sequer o escuta ouvido rente ao chão” enquanto a dimensão hermética oriunda do desafio de mover-se em meio a formas

raras e secretas, mas que, paradoxalmente, “é tão alto que as pedras o absorvem”, isto é, tão intenso que penetra a consciências dos indivíduos. Há, ainda, a interpretação na qual a sua “baixa” superfície sonora contenha a altura de ressoar naqueles que conseguem ultrapassar a primeira camada de leitura do poema, da objetividade, para estabelecer relações outras. De qualquer modo, nas diversas operações de leitura, sua poesia busca atingir os espaços num movimento ascendente que vai de livros abertos sobre a mesa, contaminando simples cartas e remédios a ponto de se propagar e se infiltrar na parede, ganhando espaço para chegar ao bonde, à rua, atingindo, portanto, toda a dimensão urbana, isto é, saindo do recôndito individual para andar nas ruas e transitar entre os homens, inserindo-se na corrente subterrânea coletiva defendida por Adorno. Aqui, podemos e devemos também fazer igualmente o caminho inverso: são os bondes, as bulas, o jornal que contaminam a poesia de CDA. Para Adorno,

Hoje, quando o pressuposto daquele conceito de lírica que tomo como ponto de partida, a expressão individual, parece abalado até o âmago na crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade. (ADORNO, 2003, p. 77 e 78)

Antecedendo a última estrofe, seguem os versos do poema:

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.

A escolha dos temas é abordada novamente a partir da indagação acerca do seu grau de importância para a elaboração do poema. Mesmo com a certeza de que os temas passam, perecem ou alteram a feição no decorrer do tempo, o eu lírico acredita na perenidade de seu canto devido ao vigor de sua linguagem. É certo que o poema resiste à efemeridade, mas parece fazê-lo pelo experimento em mesclar a gradação ascendente/descendente do fogo com a concretude da casa e a leveza do orvalho.

E o poema finaliza com

Já agora te sigo a toda parte,
 e te desejo e te perco, estou completo,
 me destino, me faço tão sublime,
 tão natural e cheio de segredos,
 tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
 o povo, meu poema, te atravessa.

Perseguir esta poética em toda parte é certamente uma das características do livro *A rosa do povo*. A coordenação sintática a partir do segundo verso cria um quadro denso e contraditório de ações. Mais uma vez a disposição verbal desestabiliza o ato de análise. Sob o campo semântico que observamos, o segundo verso possibilita remeter aos momentos de encontro da resolução ideal forma/engajamento como aos de perda em que os versos criam outra imagística. Estar completo indicaria toda a dedicação e o vigor empregado no processo desta poesia, de maneira que o eu poético se destina a encontrá-la. Nesse sentido, sublime aqui não é uma alusão à arte clássica, parece, entretanto, sugerir a elevada moral do sujeito lírico pela construção de uma arte comprometida com o seu tempo. Cabe mencionar ainda que no terceiro verso ocorre novamente a incorporação do coloquialismo com a posição do pronome “me”. “Sublime”, bem como “natural”, “cheio de segredos”, “firme” e “fiel”, pode ser visto também enquanto um recurso metonímico da obra para respectivamente apresentar a grandiosidade desta no que diz respeito ao valor social, à simplicidade da escrita, aos obstáculos incontornáveis da leitura, à segurança nas idéias e a crença no projeto literário. Interessante destacar como algumas dessas palavras (sublime, firme, fiel) carregam uma carga de sentido religioso, aproximando filosofia política e religião. O final da estrofe sintetiza o objetivo do poema. Aqui faço minha as palavras de Maria Simon que percebeu o habilidoso jogo de alternância das posições sintáticas ocupadas pelos termos “o povo” e “meu poema”, que se revezam como agentes e objetos do processo verbal, aposto e vocativo. Essa variedade implicaria uma identificação entre povo e poema em que ambos se atravessariam.

Acerca das tensões verificadas ao longo do poema e que ocorrem por toda a obra, importa mencionar que o imperativo da comunicação e as dificuldades de efetivá-la são mais do que conflitos no âmbito textual, são mimetizações na

expressão poética das próprias tensões encontradas num mundo imerso na Segunda Guerra Mundial e no Brasil oprimido pelo Estado Novo de Vargas. Logo, a comunicação parece representar a ânsia e a necessidade do relato, enquanto o hermetismo, que se percebe em alguns poemas, a representação do estado de perplexidade e da suspensão da fala do poeta diante de tantos horrores, como se imprimindo a esta última o desejo de condensar/comunicar vários episódios ao mesmo tempo.

“As palavras não nascem amarradas”, “Ser explosivo, sem fronteiras” são índices da sua ruptura formal defendida em “Consideração do poema” que podem sugerir o intuito de efetivar a comunicação, ao passo que “mover-se em meio a milhões e milhões de formas raras, secretas, duras” representa a sinuosidade e a complexidade necessária a esta tarefa. Drummond persegue uma linguagem capaz de flagrar não apenas a sua angústia, mas a do seu tempo, efetuando o movimento da individuação para a coletividade, mas sem desprezar formas poéticas, nuances temáticas, imagens insólitas, entre outros elementos, pois sabe que a escrita só se faz objeto estético com um trabalho sobre a linguagem.

A reflexão metapoética não se esgota como questionamento dos procedimentos formais, mas, pelo contrário, revela a indissociabilidade entre forma e conteúdo, pois, cada vez que aborda a forma também discute a sua relação com o mundo. O como dizer é indissociável, em CDA, do que dizer, para que dizer e para quem dizer. Além disso, frequentemente o poeta se faz e refaz em suas escolhas.

3.2 Incerta procura

Se o primeiro texto que compõe *A rosa do povo*, “Consideração do poema”, aborda diversos temas ligados às complexas relações entre o poeta e o mundo, entre poesia e realidade, exprimindo o desejo de uma nova dicção, próprio de um tempo específico, o segundo poema pode ser relacionado a uma verdadeira carta de navegação, cuja rota é ainda incerta e, portanto, passível de desencontros. “Procura da poesia” ocupa um lugar desnorteador em relação aos preceitos teóricos de “Consideração do poema” e seu engajamento, pois põe em relevo as dificuldades inerentes à manipulação da linguagem poética. O segundo poema do livro inicia com

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão
 [lírica.
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro são
 [indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

A presença inicial do advérbio “não” parece sugerir ao leitor que este poema continuará tecendo a mesma argumentação do poema anterior, haja vista que ambos começam com uma negativa e apresentam referência ao texto poético em seus títulos. Todavia, as semelhanças se restringem a tais aspectos, pois enquanto a negação presente em “Consideração do poema” possui uma função antitética e subversiva ao cânone literário e seus procedimentos rígidos de composição – como se observa em “Não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente outono” ou ainda “As palavras não nascem amarradas” –, em “Procura da poesia” versos como “Não faças versos sobre acontecimentos” e “Não cantes tua cidade, deixa-a em paz” nos dão, à primeira vista, um indicativo de uma sinfonia da desconstrução do referente político-literário consolidado no primeiro poema. A análise inicial dos conceitos literários que compõem os títulos de ambos os poemas já antecipa uma cisão importante entre a materialidade da escrita representada pelo “poema” e a abstração conceitual que caracteriza a “poesia”. Noutros termos, percebe-se que ao poema é reservado o mundo com todos os seus fardos enquanto à poesia um espaço de investigação de sua própria linguagem. Drummond opera uma cisão de conceitos a princípio inseparáveis e lhes confere autonomia. Assim, cria-se uma distância ideológica entre o conceito poético e sua expressão no poema. É neste plano de oposição que se desenvolvem os parâmetros de execução de ambos os poemas, o primeiro expondo o mundo material com o qual irá dialogar buscando apreendê-lo em sua totalidade, ao passo que o segundo se empenhando em definir um conceito poético universal que apresenta a consciência dos limites da linguagem sobre a vastidão do mundo. Esses caminhos opostos são como prelúdios

dissonantes do livro, cujos desdobramentos resultarão em diversos e curiosos entrelugares.

Cabe mencionar ainda outro aspecto importante acerca dos títulos que pode contribuir para ampliar nossa percepção em torno dos curiosos caminhos de significação construídos por Drummond. Trata-se dos substantivos “consideração” e “procura”. Não seria incoerente afirmar que esses vocábulos se atravessam em alguns momentos em seus respectivos poemas. Podemos recorrer à extensão semântica desses substantivos numa consulta ao dicionário para entender a abrangência dessa intersecção.

Consideração: s. f. Ato de considerar; exame atento; importância; monta; estima; deferência; respeito: *merece toda a consideração*; circunspeção; ponderação, raciocínio; [...]. **Procura:** s. f. Ato de procurar; busca; pesquisa; investigação; (*econ. pol.*) soma dos produtos ou dos trabalhos perdidos; [...] (FERNANDES; PEDRO; LUFT, 1995).

Nota-se que ambas as palavras já conservam pontos de encontro, isto é, de implicação de um conceito ao outro. Numa investigação, por exemplo, é indispensável o raciocínio e o exame atento para encontrar o objeto, assim como o inverso em que o ato de ponderar e raciocinar remete a uma busca por resolução. Outra acepção de consideração recorrente se refere ao respeito e a estima que, por sua vez, pode ser obtida, em parte, pela procura de características positivas. Deste modo, estas implicações semânticas permitem ao sujeito lírico a fluidez e a mobilidade entre os poemas, mas também apresentam a dificuldade em dissociar os projetos apresentados em ambos.

“Consideração do poema” é, assim, também um espaço de procura por uma forma de escritura, embora seja mais perceptível a sua projeção-desejo através de afirmações categóricas do que os caminhos que conduzirão a esta “forma” mediante ponderações e indagações. É, portanto, uma procura em que o objeto está em construção de modo peculiar. Ressaltemos algumas ponderações desse percurso:

Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.
(...)

Como fugir ao mínimo objeto/
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
(...)

Já agora te sigo a toda a parte
E te desejo e te perco, estou completo,
(...)

Nesta procura, a definição de respeito que compõe o campo semântico de consideração também é evocada. Percebe-se o respeito ao poema pela liberdade de composição defendida, sobretudo, na primeira estrofe em que o ímpeto parece dominar o sujeito poético.

Não rimarei a palavra sono
Com a incorrespondente outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Na contramão dessa liberdade criativa e sem a mesma intensidade na intersecção, “Procura da poesia” também apresenta seus momentos de consideração. São rarefeitos se pensarmos no tom imperativo negativo que domina o poema como espaço da ausência de reflexão. Neste caso, poderíamos citar como exemplo de exceção a seguinte estrofe:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Todavia, se admitirmos a negativa como possibilidade de meditação, teremos uma ampliação desse cruzamento na maior parte do poema, o que poderia

provocar a conseqüente mudança de perspectiva no tom apenas imperativo, quiçá autoritário suscitado desde o princípio, para uma procura singular pautada em orientações e justificativas, causas e conseqüências. Esta leitura é mais pertinente já que o poema possui um sujeito lírico que informa e um interlocutor hipotético que apenas ouve, depreende-se, assim, que esse sujeito parece falar para si mesmo. Voltemos ao poema em busca das possíveis respostas.

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão
 [lírica.
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro são
 [indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

O primeiro verso é uma contraditória fissura no projeto de *A rosa do povo*, embora também atinja as obras anteriores. Como recusar os acontecimentos enquanto matéria para a composição literária? Não apenas nas obras ditas engajadas (*Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*), mas desde o princípio com *Alguma poesia* a realidade, ou o que definimos como tal, sempre ocupou o (uni)verso drummondiano indo do simples cotidiano apresentado com ironia, como no poema “Sociedade” (transcrito abaixo), até o interesse em modificar os acontecimentos, como parte dos poemas que compõem o livro aqui analisado.

O homem disse para o amigo:
 – Breve irei a tua casa
 e levarei minha mulher.

O amigo enfeitou a casa
 e quando o homem chegou com a mulher,
 soltou uma dúzia de foguetes.

O homem comeu e bebeu.
 A mulher bebeu e cantou.
 Os dois dançaram.
 O amigo estava muito satisfeito.

Quando foi hora de sair,
o amigo disse para o homem:
– Breve irei a tua casa.
E apertou a mão dos dois.

No caminho o homem resmungava:
– Ora essa, era o que faltava.
E a mulher ajunta: – Que idiota.

– A casa é um ninho de pulgas.
– Reparaste o bife queimado?
O piano ruim e a comida pouca.

E todas as quintas-feiras
Eles voltam à casa do amigo
Que ainda não pôde retribuir a visita.
(ANDRADE, 2007, p. 31,32)

Cabe ainda outra observação sobre o início do poema, pois é impossível não lembrar dos versos de Paul Valéry utilizados como epígrafe por Drummond em *Claro Enigma: les événements m'ennuient* – os acontecimentos me entediam. “Procura da poesia” é deveras um complexo exercício de reflexão metapoética que passará por *Novos poemas* até se transformar num *Claro enigma*, mas isso é outro episódio porque o poema segue com a justificativa “Não há criação nem morte perante a poesia...”. Este verso, que justifica o motivo pelo qual os acontecimentos são irrelevantes perante a poesia, é um dos mais opacos e obscuros do texto e, por conseguinte, incitam diversos caminhos de leitura. Inicialmente, criação e morte podem aludir respectivamente ao início e fim de acontecimentos como situações que não suscitam poesia, mas isso pouco revela sobre a impossibilidade apresentada no primeiro verso. Um acesso viável para estes versos é refletir sobre a extensão dos acontecimentos e a que eles podem referenciar. Sabe-se que Drummond escreveu *A rosa do povo* entre 1943 e 1945, quando o mundo vivia os horrores da Segunda Guerra Mundial e o Brasil respirava os ares arbitrários da ditadura do Estado Novo. A negação dos acontecimentos no primeiro verso pode encontrar nesses episódios históricos uma referência plausível, cuja admissão pode explicar ainda o segundo verso e dar um norte para entender a estrofe inicial. Logo, negar os acontecimentos pode fazer referência à negação desta condição bélica e autoritária para a poesia, como se o próprio texto não se curvasse para dialogar com este cenário e buscasse outra experiência histórica. Essa ótica aproxima Drummond da lírica social defendida por Adorno, já que também se refere à negação dos acontecimentos por conta do

estado de alienação e de controle social. Outra possível leitura dos versos iniciais trata da poesia num movimento estritamente dialógico, isto é, como algo contínuo que se reinventa a partir de outras leituras e autores, desconsiderando os acontecimentos sociais. É provável ainda aceitar que é o sujeito poético evidencia a crise representação da poesia moderna, daí os acontecimentos serem postos em xeque e a metalinguagem ganhar força nesta obra. Enfim, são vias de análise que serão ou não corroborados com o desfecho do poema.

O poema continua com versos em que se pode ler a vida estática que nada ilumina, não suscita e não alimenta a poesia, que, por sua vez, sugere superioridade sobre a vida. Momentos que tradicionalmente estavam associados à criação poética são minimizados pelo sujeito do poema em prol da procura, por isso “as afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam”. Tudo relacionado ao mundo material, ao corpo, é caracterizado como destoante ou contrário à manifestação poética. Elementos que indicam estados de prazer, de tristeza, bem como os sentimentos que normalmente evocavam a lírica não mais integram “a longa viagem” que conduz ao seu exercício, isto porque não mais se curva ao caminho convencional, quer encontrar novos meios.

Segue a segunda estrofe com o que se pode conceber como um jogo retórico com premissas negativas e as suas justificativas/conclusões. Essa estratégia de construção argumentativa perpassa todo o poema, sugerindo, ironicamente, que a procura da poesia se faz com a negação de tópicos que de alguma forma já foram executados pelo próprio poeta. O tema da memória na infância em Itabira – presente não apenas nas obras do início da carreira, mas também no livro aqui analisado em poemas como “Onde a pouco falávamos” e “No país dos Andrade” – é uma boa mostra da negação da memória apregoada no verso do poema em questão: “Não osciles entre o espelho e a / memória em dissipação” (ANDRADE, 2008, p.25). Fraturando qualquer leitura isolada de sua obra, Drummond também retoma a memória em obras posteriores, sobretudo em *Boitempo*. Sigamos então com a segunda estrofe.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à
[linha de espuma.

A reiteração da estrutura do imperativo negativo seguido pela explicação, às vezes feita também por negação, aparece como nos dois primeiros versos do poema. Esse recurso irá se repetir por todo o texto com quatorze imperativos negativos (não faça, não cantes...) e dez explicações negativas (não há criação, não aquece...). Considere ainda a complementação negativa através da conjunção “nem” cinco vezes (nem ilumina, nem me reveles...) que finaliza as negações explicativas e os imperativos afirmativos que aparecem seis vezes nas últimas estrofes do poema (penetra, convive...). A recorrência da negação enfatiza que a procura se faz contrária às convenções de elaboração, aos resquícios da tradição, para fundar uma nova perspectiva que será apresentada pelo imperativo afirmativo no final.

É sintomático também perceber na segunda estrofe a contradição com o poema anterior. Neste, a cidade integra o poema com partes que a constitui como “homem”, “praça”, “rua”, “mercados”, “mortos” e “doenças” e atinge igualmente o “segredo das casas” através da mesa, cartas, remédios, parede, além do “movimento das máquinas” através do “bonde”. No poema posterior, “A flor e a náusea”, a cidade também se fará presente com símbolos como a “rua cinzenta” e a “flor” que “rompe o asfalto”, afora o emblemático “Morte do leiteiro” que toma a cidade como palco das ações. Vale salientar, além disso, que Itabira ocupa um papel central em toda a poesia de Drummond referindo-se à infância, à memória e à oposição da tranquilidade interiorana com a agitação urbana do Rio de Janeiro. Logo, negar a cidade com o progresso de suas “máquinas em movimento”¹⁶, com os conflitos e mistérios que circundam “o segredo das casas”, com a efêmera percepção da música do inspirador marulhar, é negar o mundo em sua poesia e, portanto, uma contradição, entre outras, que segue neste poema.

O não lugar da poesia irá se estender na terceira, quarta e quinta estrofes com os imperativos negativos. Na terceira estrofe se pode ler:

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

¹⁶ Este tema, que remete ao futurismo, foi bastante explorado no realismo socialista para representar o ideal de progresso.

Nesta estrofe se sobressaem afirmações controversas, sobretudo no horizonte do engajamento. A impossibilidade de poesia sobre “os homens em sociedade” e sobre a crença na esperança de novos dias subverte completamente a noção tradicional de resistência na literatura. Novamente ocorre a oposição ao poema anterior que tem no povo sua matéria principal (o povo, meu poema, te atravessa). Essa oscilação sugere, a princípio, a existência de um eu lírico movido pela disparidade de posições que assume em ambos os textos, daí pensar “Procura da poesia” como um incerto movimento. Com os desconcertantes versos finais da estrofe é possível observar o mundo conceitual em oposição ao material, por isso a poesia não deve ser extraída das coisas, pois se faz efetivamente com ideias e não com objetos. Se “elide sujeito e objeto” é para reconstruí-los esteticamente no plano da escrita, é para forjar as coisas e não ser apenas representação. O eu lírico parece querer fundar o mundo com palavras.

A quarta estrofe segue com

Não dramatizes, não invoques,
 não indagues. Não percas tempo em mentir.
 Não te aborreças.
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Prosseguindo com as orientações do processo criativo é curioso notar que o poeta não deve dramatizar, invocar, indagar, mentir (impossível não lembrar do poeta fingidor de Pessoa) e se aborrecer, embora ironicamente o poema anterior e posterior a “Procura da poesia”, além de outros no transcorrer do livro, concretizem exatamente algumas dessas ações, como nos exemplos “como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande?” (2008, p.22), “posso, sem armas, revoltar-me?” (2008, p.27). Se também pensarmos a articulação das ideias em “Procura da poesia” como um tratado será inevitável não observar a contradição das definições com as práticas, o que retoma a cisão já mencionada entre poesia e poema. Tais contradições parecem existir, mesmo que aleatoriamente, para afirmar a inconclusão e a flexibilidade de sua escrita. No afunilamento do texto proposto pelo tratado, as idealizações do iate de marfim e do sapato de diamante, bem como o ritmo das mazurcas, as irritações do poeta e principalmente os esqueletos de família, que

remetem ao importante mote da memória presente no poema “Retrato de família” (transcrito abaixo), perdem-se ironicamente no tempo, pois não conduzem a poesia.

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
Quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa, amarela,
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.
O rosto de Pedro é tranquilo,
usou os melhores sonhos.
E João não é mais mentiroso.
[...]
(ANDRADE, 2007, p.128)

Numa perspectiva semelhante aos versos anteriores, a quinta estrofe começa apresentando

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Novamente a memória é negada, agora com maior veemência. Para este suposto tratado, reconstituir os anos de infância, noutras palavras, o passado, não promove poesia por ser um objeto em “dissipação”, portanto, pela ausência de perenidade. Contudo, é imprescindível considerar que a memória pode ser pensada como uma estratégia de resistência, principalmente a memória que remete aos tempos de infância, pois nela se condensam a inocência e a liberdade plena nos campos de Itabira, ao contrário das salas do governo Vargas e da posição burocrática que exercia. O espelho, como possível símbolo da subjetividade, deve ser considerado na mesma dimensão de trivialidade. Os temas que abordam as particularidades do sujeito, os excessos da subjetividade e seus momentos de

instabilidade e estilhaçamento em oposição à ideia de lapidação e racionalidade do cristal também destoam da poesia.

Finalizada a parte do poema, marcada principalmente pelos imperativos negativos, o eu lírico prossegue agora expondo em duas estrofes os imperativos afirmativos, na maior parte, que buscam orientar acerca do caminho para o encontro da poesia.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Sem facilidade ou comodidade, o caminho para o poema, expressão da poesia, mostra-se difícil, pois deve ser percorrido em silêncio ou até desprovido de influências como indica o advérbio “surdamente” no primeiro verso. “O reino das palavras”, a instância de criação, o espaço mítico, entre outras definições que cabem aqui, é o lugar da possibilidade da escrita e se estabelece contrário às negações anteriores. Este lugar sugere cautela para modelar os poemas que esperam ser escritos e ainda estão desprovidos de trabalho estético, pois mudos em estado de dicionário. Trata-se de uma relação de igualdade em que não há supressão das partes, noutros termos, o poema encontra-se mudo ao passo que o poeta precisa lhe conferir a voz adequada para que se realize. Para tanto, precisa conviver com os poemas, maturá-los com paciência a fim de que possam assumir a forma pertinente evocando todas as potencialidades, inclusive as que remetem ao

silêncio e ao segredo. A arbitrariedade deve ser evitada para que a espontaneidade e a liberdade possam garantir a forma definitiva na qual as palavras concentram seus sentidos.

A proximidade com as palavras e a contemplação das mil faces que possuem sob a superfície semântica é um estágio elementar para o poeta descobrir a expressão lírica. É interessante notar a soberania das palavras que personificadas desdenham a preparação e a técnica do poeta em manipulá-las, ou simplesmente em revelar suas facetas. Embora haja na estrofe anterior um tom cordial, nesta os versos finais suscitam um conflito entre o poeta, que precisa encontrar as chaves, e as palavras, que se mostram vencedoras, já visível em Drummond no poema “O lutador” do livro *José*

[...]
 Palavra, palavra
 (Digo exasperado),
 Se me desafia,
 Aceito o combate.
 Quisera possuir-te
 neste descampado,
 sem roteiro de unha
 ou marca de dente
 nessa pele clara.
 [...]
 (ANDRADE, 2007, p. 100)

Por fim, o poema apresenta o que poderia ser considerado sua terceira parte. Vejamos:

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Nos últimos versos, temos uma advertência ao sujeito lírico sobre os riscos de não penetrar no reino das palavras. Desprovidas de melodia e conceito, ou seja, de laboração estética, as palavras não foram escolhidas, moldadas, transformadas, pelo poeta. O desdobramento disso é que a não efetivação do poema ou a má efetivação levam as palavras a um refúgio de desprezo, até que um novo ciclo seja iniciado.

Essa renovação intermitente remete à ideia de inconclusão da lírica drummondiana. Talvez porque o poema vai se negando e se construindo ao mesmo tempo, como já havia feito em *Alguma Poesia*, mas do mesmo modo porque a metalinguagem em Drummond busca apontar para outro lugar, noutros termos, conduzir a poesia por outros caminhos. A incerteza desse movimento, dessa contínua busca, dá-se porque não é algo definido nem definitivo, é uma rota aberta que se constrói no fazer do percurso (o caminho, sempre com a pedra).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto aqui desenhado permitiu abrir alguns caminhos de leitura em meio a complexidade do mundo drummondiano efetivado em *A rosa do povo*. A análise de poemas e as considerações crítico-teóricas, embora distantes de abarcar a densidade estética da obra, foram recursos válidos para nos situarmos neste emaranhado de sentidos.

Nas diversas vias de acesso desta obra, trilhamos os passos da resistência lírica e observamos os contornos que este tema assume no livro, sobretudo a partir da metalinguagem posta em evidência nos dois primeiros poemas. Admitindo, com certa ressalva, uma dicotomia poética defendida por Maria Simon acerca do dilema da participação da palavra poética e da expressão lírica ideal, isto é, o dilema da comunicação e o fechamento do discurso poético, ponderamos que esses dois poemas não devem ser interpretados apenas pela relação inicial de oposição, mas também de complementação, uma vez que seus objetivos também se atravessam de modo que se pode identificar uma tentativa em ambos, embora por vias diferentes, de equacionar e sintetizar a forma poética e o conteúdo político, compondo, assim, o engajamento literário através da reflexão metapoética que cria, tal como um tratado, balizas de produção para que as outras experiências poéticas possam surgir. Na procura por um entrelugar e em sua impossibilidade de encontrá-lo surge uma miscelânea em sua poética de resistência.

Essa amálgama faz sentido, particularizando ainda mais a experiência desse livro, ao observarmos a diversidade temática da obra. Diferente do realismo socialista, paradigma para muitos poetas engajados, o livro não se limita a tratar da vitória da classe oprimida e aborda diferentes experiências cotidianas, como em “Morte do leiteiro”, “Caso do vestido” etc. Além disso, a pluralidade de sentidos provenientes da poesia hermética também figura como traço distintivo dessa lírica, distanciando Drummond dos poetas soviéticos que buscaram um canal pleno de comunicação para a formação do proletariado. A extensão dos poemas e do livro *A rosa do Povo*, além de expressar o interesse do poeta em se entranhar no real e tentar solucioná-lo através da linguagem, demonstra querer estabelecer uma relação com seus leitores que ultrapassa aquela formação pedagógica soviética para, através da poesia reflexiva, convidá-los ao espaço da indagação por caminhos tortos e pouco ou nada convencionais. Se com isso concretiza o desejo de atravessar o

povo com sua escrita, o inverso nem sempre se consolida e uma parte dos leitores fica à margem deste projeto de engajamento por não transpor as camadas de sentido estabelecendo outras relações.

A respeito deste hermetismo, vale ressaltar, divergimos da posição de Maria Simon, para quem esta vertente de produção representa, com os traços da poesia pura, o fracasso do engajamento poético pelo fechamento do discurso à comunicação. Admitimos que a negação ao hermetismo da possibilidade de resistência devido aos entraves da comunicação acaba por revelar uma perspectiva bastante tradicional acerca do engajamento poético.

Independente das formas adotadas, o tema da resistência em Drummond, que de modo algum se pretendeu esgotar em nossa análise, torna-se possível a partir de uma desestabilização do leitor, principalmente, através de uma instabilidade interpretativa a que o poeta nos submete apresentando a sua multiplicidade de faces num tempo obscuro em que consumir poesia já poderia ser considerado um ato de resistência. Nesse sentido, não seria anacrônico e equivocado afirmar que consumir literatura já soa como ato de resistência.

Por fim, Carlos Drummond de Andrade elabora uma obra poética tão densa que impede as vias de acesso ou ainda permite tantos acessos que nos perdemos num emaranhado de caminhos, normalmente pedregosos, que acima de tudo parecem ridicularizar o nosso ato interpretativo. Arriscar-se pela poesia drummondiana é ser consumido em todas as nossas energias por uma escritura prazerosa e instigante, mas que, à semelhança da lâmina de seu poema, dilacera.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Adorno. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna. 39ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. **Prosa Seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

A POLLINAIRE, G. **Oeuvres en Prose Complètes II**. Éd. de P. Caizergues et M. Décaudin. Paris, Gallimard, 1991 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 2ª ed. ver e ampl. São Paulo: Summus, 1978.

ARISTÓFANES. **A Revolução das Mulheres**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BALZAC. Honoré de. **Os camponeses**. In: A comédia humana. Tradução Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1954.

BENJAMIN, Walter. O agrupamento político dos escritores da União Soviética. In: _____. **Documentos da cultura, documentos da barbárie**. (escritos escolhidos). Tradução de Celeste H. M. Ribeiro da Costa e outros. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. Nova literatura na Rússia. In: _____. **Documentos da cultura, documentos da barbárie**. (escritos escolhidos). Tradução de Celeste H. M. Ribeiro

da Costa e outros. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Poesia-resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 163-227, 2000.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BREYNER, Sophia de Mello. **Grades**: Antologia de Poemas de Resistência. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1970.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes da poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARPEAUX, O. M. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BREYNER, Sônia (org.). **Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 (Col. Fortuna Crítica, v.1).

COMPANGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2001.

COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Vol 3. Vanguarda e modernidade. Secretaria do estado de Cultura/ed. Da Unicamp, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 4ª ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Marxismo e crítica literária.** Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

ECO, Umberto. **A obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAUSTO, Boris. A revolução de 30. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Brasil em perspectiva.** Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, p. 227-255, 1988.

FERNANDES, F; PEDRO, C; LUFT, F. **Dicionário Brasileiro Globo.** 40ª Ed. São Paulo: Globo, 1995.

HAMSUN, Knut. **A fome.** Tradução: Carlos Drummond de Andrade. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e convenção. In: BREYNER, Sônia (org.). **Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 184-191, 1977 (Col. Fortuna Crítica, v. 1).

HOMERO. **A Ilíada.** Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. **Odisseia.** Trad. Odorico Mendes. São Paulo: EDUSP, 2000.

HOUAISS, Antônio. Poesia e estilo de Carlos Drummond de Andrade. In: BREYNER, Sônia (org.). **Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 155-176, 1977 (Col. Fortuna Crítica, v.1).

LAROUSSE. **Dicionário da língua portuguesa.** São Paulo: Nova Cultural, 1992.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos.** Paraná: Pólo editorial do Paraná, 1997.

_____. **A arte e outros inutensílios.** São Paulo: Folha de São Paulo, 1986.

LEITE, Sebastião Uchoa. Drummond: musamatéria/musa aérea. In: BREYNER, Sônia (org.). **Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 273-282, 1977 (Col. Fortuna Crítica, v.1).

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ed. S.A., 1986.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poética**: como fazer versos. 3ª Ed. Tradução Antonio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global Editora, 1981.

_____. **Poemas**. Tradução Augusto de Campos. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1967.

MALLARMÉ. Stéphane. **Poemas**. Tradução e notas de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Seleção e organização José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MAURIAC, François. **Uma Gota de Veneno**. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. Pongetti: Rio de Janeiro, 1943.

MILLIET, Sérgio. Uma lei objetiva e subjetiva. In: BREYNER, Sônia (org.). **Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 177-183, 1977 (Col. Fortuna Crítica, v.1).

MOLIÈRE. **Tartufo**. Tradução: Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Escola de Mulheres**. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Artimanhas de Scapino**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1962.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PLATÃO. **A república**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: A fugitiva**. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Biblioteca Azul, 2005.

QUASIMODO. Salvatore. **Poesias**. Seleção, tradução e notas Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, Roberto. **A angústia da ação: poesia e política em Drummond**. Curitiba: ed. UFPR; Belo Horizonte: ed. UFMG, 2005.

SACCO e Vanzetti. Direção: Giuliano Montaldo. Itália, França: VERSATIL, 1972. 1 DVD (120 min).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHÜLER, Donald. As raízes da poesia moderna. In: CHAVES, Flávio Loureiro. et al. **Aspectos do modernismo brasileiro**. Porto Alegre: Ufrgs, p. 39-74, 1970.

SERGE, Victor. **Literatura e revolução**. Tradução Paulo Franchetti. São Paulo: Ensaio, 1989.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Cia das Letras, p. 19-64, 2005.

VANDRÉ, Geraldo. Convite para ouvir. São Paulo, RGE discos: 1974. 1 CD.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.