

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

CARLA CAROLINA DA SILVA MALTA

**O *GAUCHISMO* DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UMA PERSPECTIVA
PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO**

MACEIÓ
2013

CARLA CAROLINA DA SILVA MALTA

**O *GAUCHISMO* DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UMA PERSPECTIVA
PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO**

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. Eliana Kefalás Oliveira

MACEIÓ
2013

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos

M261g Malta, Carla Carolina da Silva.
O gauchismo de Carlos Drummond de Andrade : uma perspectiva para a formação do leitor literário / Carla Carolina da Silva Malta. – 2013.
128 f. : il.

Orientadora: Eliana Kelafãs Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 92-97.
Anexos: f. 98-128.

1. Carlos Drummond de Andrade. 2. Alguma poesia – Análise literária. 3. Gauche. 4. Literatura – Formação de leitores. 5. Literatura – Livros didáticos. I. Título.

CDU: 869.0(81)(075)



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO

CARLA CAROLINA MALTA

Título do trabalho: *O GAUCHISMO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UMA PERSPECTIVA PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO*

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

Orientadora:

Prof.ª. Dra. Eliana Kefalás Oliveira

Examinadores:

Prof.ª. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/UFAL)

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves (UFCEG)

Maceió, 17 de junho de 2013.

À Eliana, pela paciência e generosidade sem as
quais esta pesquisa não seria concretizada.

AGRADECIMENTOS

À Eliana Kefalás Oliveira, que, além de orientar, enfrentou comigo as dificuldades que surgiram durante a escrita desta dissertação e o período de mestrado;

À Profª. Dra. Gilda Vilela Brandão, que tem grande importância não apenas neste trabalho mas na minha formação acadêmica, pelas considerações feitas na qualificação e por ter aceitado o convite para mantermos o diálogo iniciado naquele momento;

À Profª. Dra. Susana Souto Silva, pela contribuição para esta pesquisa sempre que tivemos oportunidade de conversar sobre ela, inclusive na qualificação;

Ao Prof. Dr. Hélder Pinheiro, por me dar a honra de aceitar fazer parte desse importante momento na minha formação. O contato com seus escritos sobre o ensino de Literatura foi muito relevante nas considerações feitas neste trabalho;

À minha família, especialmente minha tia Cristiane, pelos momentos de dedicação a mim;

A Eliaquim, benção de Deus na minha vida, pela presença constante ao meu lado;

Ao amigo Fellipe Ernesto, que compartilhou comigo as angústias e as alegrias do processo de escrita deste texto;

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa;

A todos, enfim, que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

Poema-Orelha

[...]
Não me leias se buscas
flamante novidade
ou sopro de Camões.
Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
A orelha pouco explica
de cuidados terrenos:
e a poesia mais rica
é um sinal de menos.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de refletir sobre a relação entre literatura e formação do leitor, tomando a obra *Alguma Poesia*, primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, e dois manuais didáticos de literatura como *corpus* de análise. É interesse deste texto investigar de que modo a poesia de Drummond é enunciada nos livros didáticos de literatura e como seu aspecto *gauche*, caracterizado pelo contínuo desajustamento entre a realidade do poeta e o mundo (SANT'ANNA, 1992), pode ser uma chave de leitura para se pensar a formação do leitor literário. A partir da discussão da fortuna crítica do poeta – Villaça (2006), ArrigucciJr.(2002; 2010), Wisnik (2005), entre outros – busca-se compreender a perspectiva *gauche* na poética de Drummond em *Alguma Poesia*, além de entrever traços do *gauchismo* drummondiano como elementos que podem colaborar para a reflexão sobre o ato de ler na formação do leitor literário, a partir das considerações de Pinheiro(2006; 2007), Rangel (2005; 2007), Frederico e Osakabe (2004), Leite (1983). Trata-se, portanto, de investigar de que forma o desajustamento do *gauche* pode dialogar com uma determinada perspectiva sobre a leitura, em especial com as reflexões do filósofo da educação espanhol Jorge Larrosa (2002; 2003; 2005; 2010), principalmente as que dizem respeito à leitura como experiência de formação e transformação do sujeito.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. *Alguma Poesia*. *Gauche*. Formação do leitor literário. Livro didático.

ABSTRACT

This paper aims to reflect upon the relationship between literature and reader formation. The analysis *corpus* is comprised of the opus *Alguma Poesia*, the first book by Carlos Drummond de Andrade, as well as two literature didactic manuals. It is on the interest of this text to investigate how poetry from Drummond is portrayed in literature schoolbooks and how his *gauche* style, characterized by the constant misalignment between the poet's sense of reality and the world around him (SANT'ANNA, 1992), may be a key feature for us to think about literature reader formation. From the discussion about the poet's critical fortune – Villaça (2006), Arrigucci Jr. (2002; 2010), Wisnik (2005), among others – it tries to understand the *gauche* perspective in Drummond's poetics within *Alguma Poesia*, as well as to glimpse traits from the Drummondian *gauche*-ism as elements that may contribute for thinking about the act of reading on literature reader formation, from the considerations of Pinheiro (2006; 2007), Rangel (2005; 2007), Frederico e Osakabe (2004), Leite (1983). Therefore, this paper tries to investigate in which way the misalignment of the *gauche* can strike a dialogue with a certain perspective about literature reading, especially with the musings of education philosopher Jorge Larrosa (2002; 2003; 2005; 2010), mainly the ones that address literature reading as an experience for subject formation and transformation.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. *Alguma Poesia*. *Gauche*. Literature reader formation. Schoolbook.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 AS MÚLTIPLAS FACES DE <i>ALGUMA POESIA</i>	13
1.1 “Sete faces”: um poema bêbado.....	14
1.2 A face <i>gauche</i>	24
1.2.1 Entre pedras e pernas: o olhar do <i>gauche</i>	30
1.3 <i>Alguma Poesia</i> e o Modernismo de 22.....	35
2 O <i>GAUCHE</i> NO MANUAL DIDÁTICO DE LITERATURA: ENSINO DE LITERATURA E FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO	43
2.1 Drummond no livro didático de literatura	44
2.1.1 Drummond em <i>Português: linguagens</i>	44
2.1.2 Drummond em <i>Português: contexto, interlocução e sentido</i>	54
2.1.3 Enquadrar o texto ou arriscar-se diante do texto	59
2.2 Entre o texto e o leitor: o manual didático.....	61
2.3 A formação do leitor literário no ensino de literatura	63
2.4 “No meio do caminho” e “Quadrilha”: um convite ao leitor	71
3 A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO: UMA PERSPECTIVA <i>GAUCHE</i>	77
3.1 Leitura como lugar de formação do sujeito	78
3.2 Leitura: informação x experiência	79
3.3 <i>Alguma Poesia</i> e a experiência: algumas aproximações	85
“POR QUE DAR FIM A HISTÓRIAS?”	91
REFERÊNCIAS.....	93
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

O mineiro Carlos Drummond de Andrade, natural de Itabira do Mato Dentro, nasceu em 1902 e faleceu em 1987. Farmacêutico de formação, em seus quase noventa anos de jornada Drummond exerceu várias atividades: ensinou Geografia, foi redator de diversos jornais, chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema e funcionário público da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) por trinta e cinco anos. No que diz respeito ao percurso literário, escreveu, além de poesia, crônicas, contos, críticas e literatura infantil, além disso, traduziu importantes autores da literatura mundial. As várias faces do poeta são refletidas em sua extensa obra, da qual podemos citar, na poesia, *Alguma Poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945) e *Claro enigma* (1951); em prosa o poeta compôs, entre outros livros, *Confissões de Minas* (1944), *Contos de aprendiz* (1951) e *Passeios na ilha* (1952).

Tão grande quanto a obra do poeta de Itabira é sua fortuna crítica, por isso, parece consistir em “chover no molhado” apresentar o autor ou pesquisar sua obra. Porém, lançar-se nesse desafio é um agradável exercício, não somente porque ler Drummond é sempre muito prazeroso, mas por outras tantas razões, entre elas a possibilidade de buscar (sem desconsiderar as inúmeras pesquisas já existentes sobre o poeta e suas composições) novas formas de contato com sua vasta obra e, por conseguinte, outras maneiras de apresentá-la. Essa possibilidade nos estimulou à busca e, embora impulsionados a muitas direções, nos detemos no aspecto *gauche* da produção drummondiana, verificado neste trabalho a partir da análise do primeiro livro do poeta, e buscamos relacioná-lo à formação do leitor literário.

Publicado em 1930, o primeiro livro de Drummond – *Alguma Poesia* – constitui um ensaio da poética drummondiana em geral. No livro, o poeta apresenta, por exemplo, desde sua face tomada como social, mais claramente expressa, segundo a crítica, na trilogia *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945) até a memorialista presente em livros como *Claro enigma* (1951) e nos da série Boitempo (*Boitempo e a falta que ama*, de 1968, *Menino antigo*, de 1973, e *Esquecer para lembrar*, de 1979).¹ Esse aspecto, aliado à importância do livro para o estudo do Modernismo brasileiro e ao diálogo

¹Entendemos, como será tratado nesta dissertação, que essa miscelânea de faces do poeta *gauche* presente no seu livro inicial já parece demonstrar o quão limitantes são as categorizações estanques quando tratamos de sua obra, pois a incorporação de poemas com temas e formas diversas é comum em alguns outros livros de Drummond, embora a composição possa acentuar o foco em determinados assuntos e formas a depender do livro.

estabelecido por ele com a tradição literária, justifica o foco deste trabalho no livro de estreia de Drummond. Além disso, a utilização constante de poemas desse livro nos manuais didáticos de Literatura do ensino médio ratifica a importância de seu estudo ao tratarmos da formação do leitor literário.

Compete aqui explicitar que o termo francês *gauche* significa “esquerdo”, “canhoto”, e que na obra drummondiana a palavra liga-se a uma relação de desajustamento entre o poeta (e também a poesia) e a realidade que o cerca. Esta condição foi transformada em estratégia de criação literária e adotada pelo autor, sobretudo, em *Alguma Poesia*. No livro de 1930, o *gauchismo* é mais do que uma característica superficial, pois está imbricado e possibilita a criação do texto literário.

Embora haja trabalhos que não entendem Carlos Drummond de Andrade como um poeta *gauche*², consideramos essa face de grande importância para a compreensão da obra drummondiana e entendemos que, longe de anular, a face *gauche* alia-se à reflexão que permeia essa obra. Perceber o poeta enquanto *gauche* não implica o desconhecimento do trabalho atrelado à escrita do texto literário e do juízo da poesia como “negócio de grande responsabilidade” (ANDRADE, 2003, p. 198), ratificados na escrita de Drummond.

Este estudo pretende, portanto, tomar como foco central um determinado prisma sobre a obra *Alguma Poesia*, o *gauchismo*, procurando entrever como esse olhar *gauche* pode ser um elemento chave para se pensar a formação do leitor literário. Tem-se o intuito de investigar de que modo manuais de literatura abordam a poética de Drummond, em especial a questão do *gauche*, para, a partir desse estudo, refletir sobre o lugar de Drummond e desse importante aspecto de sua produção na formação do leitor.

Perseguindo o *gauchismodrummondiano*, buscamos nesta dissertação investigar como ele pode auxiliar na formação do leitor literário na medida em que se constitui como uma estética que perpassa a poética de *Alguma Poesia* e parece contaminar as demais obras do poeta, bem como sua relação com o período literário no qual se costuma inseri-las ao tomar a história da literatura como norteadora do seu estudo. Em uma perspectiva da poética

²Ver, por exemplo, o trabalho de dissertação de Maria Amélia Dalvi. (UFES, 2008) – *O amor natural e o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade* –, no qual a autora afirma: “A mim, pelo menos, não soa suficientemente satisfatória a rotulação de Carlos Drummond de Andrade como um poeta-*gauche*; e nem, conseqüentemente, a leitura que se faz de sua obra à luz da *gaucherie*, do *gauchisme*. Muito ao contrário. O *gauche* seria uma parcela tão diminuta quanto outras, dentre as muitas de que se forma o conjunto da produção em pauta. Embora indo na contracorrente da crítica mais propalada, me parece que se há alguém que exorcizou o *gauche* de/em seu trabalho literário – para ficar apenas na obra e desconsiderar o “sujeito-homem” – este alguém é Drummond. (DALVI, 2008, p. 37)

gauche, o texto literário não se ajusta, não se enquadra, não se institucionaliza em classificações prévia e rigidamente definidas, ele requer o contato para que haja a formação e a transformação do leitor. Pensamos, dessa forma, que essa estética *gauche* auxilia na compreensão não somente da obra de Drummond mas do texto literário, pois parece propor uma visão também *gauche* da literatura, uma visão que nota seus percursos por vezes enviesados, surpreendentes, inesperados.

No primeiro capítulo, intitulado “As múltiplas faces de *Alguma Poesia*”, interessamos tecer uma breve contextualização do primeiro livro de Drummond, revelando seu caráter multifacetado. Para alcançarmos tal propósito, o capítulo iniciará com a análise do “Poema de sete faces”, primeiro poema do livro. Já nesse capítulo, buscaremos nos deter na face *gauche*, revelando alguns aspectos do *gauchismo* drummondiano. Além disso, verificaremos, através da caracterização do olhar do *gauche*, como enxerga esse sujeito esquerdo. A contextualização da obra será ampliada no tópico “*Alguma Poesia* e o Modernismo de 22” por meio de considerações feitas a respeito das relações entre o livro inicial de Drummond e o primeiro momento do Modernismo no Brasil, revelando pontos que aproximam e distanciam a obra do período.

No segundo capítulo, apresentado sob o título “O *gauche* no manual didático: o ensino de literatura e a formação do leitor”, buscamos verificar de que maneira Drummond e, especialmente, sua primeira obra são abordados no ensino de literatura através da análise de dois manuais didáticos³ da disciplina, a saber, o livro *Português: linguagens*, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, e o *Português: contexto, interlocução e sentido*, de Maria Luiza Abaurre, Maria Bernadete M. Abaurre e Marcela Pontara. Apresentamos ainda no capítulo algumas perspectivas sobre a formação do leitor literário, entre elas as de autores como Helder Pinheiro (2006; 2007), Marisa Lajolo (1988; 1993) e Egon de Oliveira Rangel (2005; 2007), e de documentos que regulamentam o ensino como as *Orientações curriculares para o ensino médio* (2006), apoiando-os no que se referem à importância de garantir o contato do sujeito leitor com o texto literário para que sua formação seja possibilitada.

O terceiro capítulo é denominado “A formação do leitor literário: uma perspectiva *gauche*” e nele associamos a estética do *gauchismo* verificada na obra inicial de Drummond à

³Os dois manuais didáticos analisados nesta dissertação estão sendo utilizados em escolas públicas em que são realizadas atividades do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência na cidade de Arapiraca (interior de Alagoas) e em algumas escolas de Maceió.

formação como a compreende o filósofo da educação espanhol Jorge Larrosa. Apoiando-nos nas considerações de Larrosa(2002; 2003; 2005; 2010) sobre a leitura enquanto experiência de formação e transformação do sujeito, buscamos explanarsuas relações com a estética que propomos haver em *Alguma Poesia*. Apresentamos também no capítulo os conceitos de experiência e informação, segundo Walter Benjamim (1986) e o próprio Larrosa, e suas relações com alguns versos da obra de estreia de Carlos Drummond de Andrade.

É interessante expor aqui que esta dissertação acabou, de certa forma, por deixar-se contaminar, em alguns pontos específicos, por determinados traços do seu objeto de pesquisa.⁴ O aspecto errante da composição de um “ser *gauche*”, por exemplo, acabou por contagiar esta escrita até certo ponto também errante, paradoxal, que abdica da linearidade e das certezas e está aberta a novas dúvidas. Assim como os poemas de Drummond e toda a literatura não prescindem de seus leitores, esta dissertação necessita deles. O texto aqui apresentado, mesmo constituindo-se a partir de uma obrigação acadêmica, pretende ser uma conversa com outros leitores do poeta e de sua obra de estreia.

Sem o propósito de esgotar o assunto abordado, objetivamos com este trabalho apresentar um olhar a respeito da formação do leitor literário e do livro *Alguma Poesia* que possa de alguma forma contribuir com estudos futuros sobre eles e, principalmente, proporcionar, a partir das análises feitas, uma apreciação da obra que marca a estreia de um dos maiores poetas da língua portuguesa, levando em consideração sua maneira de reinaugurar nossas experiências no e com o mundo.

⁴ Perrone-Moisés (1993), a partir de Barthes, aponta para uma análise crítica que se deixa afetar pelo texto que analisa. Evidentemente, o presente trabalho não almeja alcançar a crítica-escritura, mas também não deixa de, em certos momentos, se abrir para tal contaminação poética.

1 AS MÚLTIPLAS FACES DE *ALGUMA POESIA*

A multiplicidade enquanto qualidade a ser salva pela literatura em meio às transformações trazidas pelos novos tempos, como apresenta Italo Calvino nas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), relaciona-se em grande medida com as considerações feitas neste capítulo e com a obra em estudo no presente trabalho. O “grande desafio” da literatura de “[...] saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.” (CALVINO, 1990, p. 127), exposto por Calvino, parece ser assumido na composição de um autor de muitas faces e de uma vasta obra que as reflete, por vezes, estilhaçadas.

O livro que marca o início⁵ da trajetória literária de Carlos Drummond de Andrade – *Alguma Poesia* (1930) – além de assimilar as tantas (certamente mais do que sete) faces de seu primeiro poema e do poeta, multiplica-as, sendo também multifacetado. O livro apresenta uma diversidade temática e estilística nos seus quarenta e nove poemas que confirma seu caráter introdutório da instabilidade que parece perpassar a obra de Drummond. Sob um tom irônico que faz refletir assimila as incertezas do sujeito, que se revela sempre diferente, desajustado, diante da multiplicidade do mundo, incorporando em determinados momentos tal multiplicidade. Portanto, a compreensão do sujeito enquanto “[...] uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações [...]” (CALVINO, 1990, p. 138) também pode ser verificada no livro de estreia de Drummond.

A junção do pronome indefinido “alguma” com o substantivo “poesia” – substantivo de difícil definição ou de definições contraditórias, tal qual aponta Octavio Paz no início do seu *O Arco e a Lira* (1982)⁶ – revela desde o título um livro que incorpora a impossibilidade de abarcar a totalidade e apresentar definições que se pretendem completas ou exatas. Tal impossibilidade deriva, entre outras coisas, do caráter múltiplo da poesia também incorporado pelo primeiro livro de Drummond, no qual os versos possuem uma temática diversa: a reflexão sobre o próprio fazer poético, a sociedade do período, a passagem do tempo, a política, o progresso e suas consequências, entre outros.

⁵ Embora alguns poemas sejam anteriores à publicação do livro (“Poema de sete faces” é um deles), *Alguma poesia* constitui-se ainda como marco inicial da carreira literária do poeta.

⁶ “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação 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. [...] Oração, canto religioso, epifania, presença. Exorcismo, esconjuro, magia. [...]” (PAZ, 1982, p. 15).

Alguma Poesia é livro de muitas faces, que busca representar o mundo (ou o sentimento do poeta no mundo) em seus poemas, muitas vezes criticando-o, especialmente através da ironia, e conduzindo o leitor a entrar em contato de maneira diferente com esse mundo, vendo sua condição também errante e vacilante, como a do poeta *gauche*, dentro dele. E, caso o leitor, a quem ora o poeta se dirige em uma conversa de bar sob a lua ora incorpora numa memória de leitura como a da “Comprida história que não acaba mais.” (ANDRADE, 2007, p. 6) de Robinson Crusoe, em “Infância”, não consiga chegar aonde é conduzido, é porque “[...] foi seu ouvido que entortou.” (ANDRADE, 2007, p. 37), como o poeta assinala na “Explicação” de seus versos.

Nesse sentido, a leitura de “Poema de sete faces” aqui proposta procura apontar para como as faces anunciadas no poema encontram-se presentes em *Alguma Poesia*, tecendo dessa forma uma breve contextualização da obra. Pretende-se, ao longo da análise do poema, perceber como essas faces estão marcadas por uma espécie de estética *gauche* que atravessa a poética de Drummond em *Alguma Poesia* e parece contaminar a relação entre a obra e o Modernismo, bem como outras obras do autor. As faces deslocadas do poema e o olhar enviesado, torto, do *gauche* parecem anunciar uma poética que pouco se acomoda no e muito se incomoda com o mundo moderno. Trata-se de uma poética que não se ajusta, não se enquadra, não se institucionaliza, poética cuja leitura e ensino exigem um deslocamento da própria formação do leitor.

1.1 “Sete faces”: um poema bêbado

Poema que abre o primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, “Poema de sete faces” revela muito sobre a obra e os demais livros do poeta. Exemplo do *gauchismo* do autor mineiro tanto no percurso temático quanto na forma, o poema conduz o leitor numa obra de contradições e conflitos. Como bem observou Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 34), “O ‘Poema de sete faces’ abre *Alguma Poesia* e, pela amplitude e a complexidade, todo um universo lírico.” Portanto, podemos inferir que o imperativo do “anjo torto” da primeira estrofe do poema ecoa não somente no livro de estreia, mas “na vida” literária do poeta.

Quando nasci, um anjo torto
 desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
 que correm atrás de mulheres.
 A tarde talvez fosse azul,
 não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
 pernas brancas pretas amarelas.
 Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
 Porém meus olhos
 não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
 é sério, simples e forte.
 Quase não conversa.
 Tem poucos, raros amigos
 o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
 se sabias que eu não era Deus
 se sabias que eu era fraco.

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.

Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.

(ANDRADE, 2007, p. 5)

A aparente dimensão autobiográfica da primeira estrofe (retomada já em “Infância”, segundo poema do livro) é revelada principalmente pela presença do nome do poeta no terceiro verso. Essa dimensão autobiográfica da obra de Carlos Drummond de Andrade é observada em *Drummond: o gauche no tempo*, de Affonso Romano de Sant’anna. No livro, Sant’anna (1992, p. 22 -28) desenvolve nos tópicos “O *gauche* enquanto artista” e “O artista enquanto *gauche*”, bem como em outras partes, a interrelação entre a obra de Drummond e sua personalidade e vice-versa. Para Sant’anna, essa interrelação não se dá

apenas de forma direta através da identificação de um traço psicológico do autor (a timidez) com a “personagem” *gauche*, mas por meio do “[...] esforço contínuo por se instituir num duplo, que, sendo sua imagem e semelhança, é, ao mesmo tempo, diferente, idealizado, uma maneira de converter o que seria um simples traço de personalidade em elemento de fixação estética.” (SANT’ANNA, 1992, p. 23). Ainda segundo Sant’anna (1992, p. 40), “O tipo *gauche* constitui-se numa *persona* (*per-sonare*) através da qual repercute a voz do poeta.” É como se, a cada vez que o nome do poeta fosse enunciado, a própria poética drummondiana fosse colocada em cena. O nome do poeta não é necessariamente o poeta, mas a sua poesia encenada, colocada à mostra (às vezes em tom irônico, quase ridicularizando a si mesma).

O último verso da primeira estrofe (“Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”) pode suscitar, além da comum interpretação que percebe o poeta determinado pelo conselho de ser diferente no mundo, a que entende “ser *gauche* na vida” como característica inerente a ele desde o nascimento. O uso do ponto de exclamação antes dessa característica parece corroborar com a possibilidade de que o imperativo é o de avanço (“Vai, Carlos!”) a um “ser” (tomado não como verbo e sim como substantivo) distinto dos outros. Portanto, a trajetória da escrita literária pode ser compreendida como a ação a ser executada pelo *gauche*. Sendo assim, as compreensões acerca do verso aqui assinaladas permitem pensar em um jogo, no qual causa e consequência se alternam entre o atributo *gauche* e o ofício de ser poeta, fazendo-se possível perguntar: o poeta é *gauche* porque é poeta ou o poeta é poeta porque é *gauche*?

Apesar de em sete estrofes expor sete prismas distintos entre si, o poema segue demonstrando ele próprio mais do que as faces indicadas. Na segunda estrofe, as casas passam a espiar “os homens que correm atrás de mulheres” em um mundo cheio de desejos que impedem a provável harmonia – transmitida pela cor azul – da tarde, assim como da oração condicional que perde a conjunção *se*, como observado por Arrigucci Jr. (2002, p. 38): “A tarde talvez fosse azul, (se) não houvesse tantos desejos.” A dúvida, demonstrada pelo uso do advérbio “talvez” no verso e pelas quatro orações condicionais do poema (além da já assinalada, há também “se sabias que eu não era Deus”, “se sabias que eu era fraco” e “se eu me chamasse Raimundo”), é característica de um sujeito desnorteado com a introdução no mundo por um “anjo torto” ou do poeta tendo de cumprir sua sina nas letras ante um mundo conturbado por diversas contradições e um país onde “é proibido sonhar.” (ANDRADE, 2007, p. 16).

A atitude de dúvida é presente em quase todo *Alguma Poesia*. Os contrastes e posições adversas (atraso e progresso, província e metrópole etc.) são comuns nos poemas,

porém o poeta não apaga a dualidade, estendendo assim os sonoros versos “No elevador penso na roça,/na roça penso no elevador” (ANDRADE, 2007, p. 36-37), de “Explicação”, a boa parte dos poemas do livro. Dessa forma, além de mostrar que as sete faces trazidas nas estrofes do poema são não somente delemas do seu modo de ver o mundo, o poeta parece expor desde o primeiro poema que sua intenção é ironizar os antagonismos presentes na obra, ou ainda, desconfiar das palavras e de si mesmo.

Na dinâmica entre o que é sentido e o que é visto expressa pela oposição entre o coração com dúvida e os olhos que “não perguntam nada”, na terceira estrofe, parece estar manifesta a confusão de um mundo tão abundante em pessoas – tomadas metonimicamente no poema por suas pernas – como o verso em adjetivos para qualificá-las. A falta das vírgulas e da interrogação parece mimetizar essa confusão. O bonde passa, bem como os versos da estrofe avançam (haja vista o terceiro, maior verso do poema), cheio de pernas e desejos, sem a compreensão do poeta, mas acompanhado por seus olhos, ou seja, embora ele veja, a dúvida ante o mundo e a própria poesia permanece nele.

Faz-se relevante apontar que, na segunda e na terceira estrofes, há a personificação dos objetos do mundo, fazendo com que ele seja animado de tal forma que o ser humano passa a ser um sujeito estático, passivo, diante da ação das coisas. São as casas que espiam os homens e não o contrário, assim como é o bonde, e não o homem, que passa conduzindo as pernas. Essa personificação das coisas é recorrente em *Alguma Poesia*: tome-se como exemplo, além das apresentadas no “Poema de sete faces”, o relógio que ronca, de “Casamento do céu e do inferno”, as janelas que olham, de “Cidadezinha qualquer”, entre outras. Esse recurso, além de constituir-se como forma de reconhecer que o mundo apresenta também suas faces e que as “coisas” têm um rosto, pode demonstrar a passividade humana perante elas. Tal passividade pode ser comparada a não percepção pelo homem das coisas (especialmente das mais simples) que o rodeiam devido, entre outros fatores, a uma relação desprovida de experiências efetivas com tais coisas e sua natureza, como será abordado adiante.

Na quarta estrofe, de novo as coisas do mundo se destacam do ser humano nas palavras drummondianas, pois são o bigode e os óculos que estão à frente do homem:

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.

Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

O coração e os olhos da estrofe anterior são de um sujeito fragmentado, com faces complementares e contraditórias a um só tempo, que ora incorpora ora se opõe à multiplicidade de um mundo vasto. Isso é ratificado nessa quarta face, na qual ganha espaço a descrição para mostrar o contraste entre o homem com poucos amigos e um mundo cheio de pessoas. Diante desse mundo, resta ao homem esconder-se, escamotear-se, “atrás dos óculos e do bigode.” O uso da terceira pessoa para referir-se a esse homem *gauche* faz dele alguém que não se pode identificar, estendendo assim essa condição de desajustamento com o seu entorno aos demais homens.

Na estrofe seguinte, uma nova interrogação se abre:

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Trata-se de uma interrogação que se constitui como uma súplica, pois o eu lírico sozinho parece igualar-se a Cristo quando da sua morte nesse apelo a Deus. Porém, a intertextualidade com o texto bíblico, que pode ser verificada também na relação possível entre o anjo torto da primeira estrofe e Lúcifer, se dá sob o signo da diferença. O grito de dor de Jesus (“Desde a hora sexta até a nona, cobriu-se toda a terra de trevas. Próximo da hora nona, Jesus exclamou em *voz forte*: ‘Eli, Eli, lammásabactáni?’ – O que quer dizer: ‘Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?’” (Mateus 27:45-46, grifo nosso)) é substituído pela súplica “[...] em tom de prece nos sussurros sibilantes da anáfora (‘se sabias’...’se sabias’....)” observada por Villaça (2006, p. 30).

Na sexta face/estrofe, o texto poético e seu mecanismo de coesão – a rima – não solucionam a tensão entre o sujeito dividido e fraco, abandonado por Deus, das estrofes anteriores e o mundo vasto e avesso a possibilidades de resolução. Mesmo com a palavra *mundo* contida em seu nome (“[...] se eu me chamasse Raimundo [...]”), o sujeito permaneceria desajustado em relação a ele. Ao contrário, entretanto, das estrofes anteriores, nas quais o domínio do mundo sobre o sujeito pode ser percebido, nessa estrofe o “eu” parece abarcar o mundo e o poema, impondo à estrofe sua fragmentação ao dividir suas

redondilhas com o verso de quatorze sílabas “seria uma rima, não seria uma solução.” O coração, interior ao eu, é mais vasto que o mundo e tal vastidão é também demonstrada na repetição do verso “Mundo mundo vasto mundo” que, se revela a amplitude do mundo, revela também seu caráter mecânico e imutável.

Poeta cujos “ombros suportam o mundo” (ANDRADE, 2007, p. 80), Carlos Drummond de Andrade o traz como marca constante em sua obra. Muitas *Inquietudes na poesia de Drummond*, de acordo com Antonio Candido (1977), derivam justamente da escolha do poeta de tomar o mundo como matéria de poesia. Sendo assim, o mundo é sempre presente na obra do poeta mineiro através não somente do registro da palavra em muitos dos seus poemas⁷ mas também da constante relação do poeta, e da própria poesia, com o mundo. Tal relação é tão conflituosa quanto a do poeta com as palavras, dessa forma, a assimilação do mundo pela palavra poética se dá de forma titubeante (a “lua” e o “conhaque” de “Poema de sete faces” parecem incidir seus efeitos em boa parte da obra drummondiana), evidenciando o que diz José Miguel Wisnik sobre a poesia de Drummond no ensaio intitulado *Drummond e o mundo*. Segundo Wisnik (2005, p. 35), na obra do poeta, “Poesia e mundo se relacionam por escaramuças [...] – reciprocamente excludentes e includentes, se contendo e se negando, se espelhando e se enganando.”. É, portanto, a partir do conflito entre o eu e o mundo que os demais são gerados na poesia de Drummond ou, dito de outra forma, esse conflito parece contaminar os outros. As reflexões acerca do Brasil e do fazer poético, por exemplo, integram-se à reflexão do poeta “melancólico” em um mundo hostil à poesia no qual “Canta uma cigarra que ninguém ouve” (ANDRADE, 2007, p. 20), assim como não escutam o seu canto.

O mundo pensado e tateado com palavras em *Alguma Poesia* é, por um lado, o mundo das transformações, do progresso, que impõem até certo ponto a mecanicidade da vida, é o mundo das revoluções e das evoluções, o mundo resultado delas. Por outro lado, é igualmente o mundo provinciano de uma “Cidadezinha qualquer”, da “Família” mineira em sua “Sesta”. São esses mundos que vemos representados em um livro com paisagens recorrentes⁸, mas permeado pela antítese, pela visão paradoxal, não acomodada: traz anjos antagônicos em seu primeiro e último poemas (enquanto há um “anjo torto” em “Poema de

⁷ Em *Alguma Poesia*, além das sete vezes que a palavra aparece em “Poema de sete faces”, ela é grafada em “Europa, França e Bahia”, “Poema que aconteceu”, “O sobrevivente”, “Iniciação amorosa”, no qual aparece duas vezes, “Explicação” e “Poema da purificação”.

⁸ A lua e o sol, por exemplo, constituem a paisagem em vários poemas do livro. A lua está em “Poema de sete faces”, “Casamento do céu e do inferno”, “Europa, França e Bahia” e “Festa no brejo”. O sol compõe o cenário de “Construção”, “São João Del Rei”, “Nota social”, “Iniciação amorosa”, “Sesta” e “Romaria”.

sete faces”, o “Poema da purificação” traz um “anjo bom”); canta o amor numa toada irônica em “Toada do amor” ou os desencontros dos amantes em “Quadrilha” e depois revela a urgência desse sentimento em “Quero me casar”; ora traz olhos que “não perguntam nada” em contraste com um coração duvidoso ora “olhos que perguntavam” num “Outubro 1930”; em um momento os “olhos brasileiros se enjoam da Europa” (ANDRADE, 2007, p. 37) e no outro a “Fuga” para a Europa, onde “reina a geometria”, é a saída do poeta, pois “O Brasil só tem canibais.” (ANDRADE, 2007, p. 24)... Prevalece em vários momentos, contudo, a relação difícil do poeta com o mundo que o rodeia, permeada pelo conflito, a oscilação, uma visão titubeante, inconformada e não formatada do mundo e das palavras. Esse prisma deslocado, não enquadrado, algumas vezes irônico, em outras bem-humorado, parece querer jogar com o leitor. Resta saber se na formação do leitor literário abre-se espaço para esse jogo, para essa provocação (discussão a ser tematizada no próximo capítulo).

Em diversas obras de Carlos Drummond de Andrade a perspectiva de *Alguma Poesia* a respeito da relação do poeta com o mundo é retomada. O ser incompleto tendo de lidar com o mundo, por exemplo, retorna em *Sentimento do mundo*, com o coração “muito menor” (ANDRADE, 2007, p. 87) que ele, e o poeta com “apenas duas mãos” (ANDRADE, 2007, p. 67) tendo de suportar esse sentimento. A batalha contra o pragmatismo do mundo que pode ser verificada, por exemplo, através de um “Sentimental” que tenta vencer tal pragmatismo com o “romântico trabalho” (ANDRADE, 2007, p. 16) de escrever o nome da amada com macarrão (feitosamente para comer, nesse mundo do utilitário, do funcional) e é impedido é também retomada em outros livros de Drummond. Em *Brejo das almas*, livro posterior a *Alguma Poesia*, o poeta reitera o caráter avesso à poesia de um mundo no qual “A poesia é incomunicável.” (ANDRADE, 2007, p. 59). Em *A rosa do povo*, livro de 1945, não é raro encontrar poemas nos quais o “[...] mundo enfasiado/ que já não crê nos bichos/ e duvida das coisas.” (ANDRADE, 2007, p.166) é tratado e nos quais o sentimento de solidão do ser cercado de pessoas vem à tona, como nos versos, tão próximos da realidade que representam, “Hoje quedamos sós. Em toda parte, / somos muitos e sós. Eu com os outros.” (ANDRADE, 2007, p. 204), de “Mas viveremos”. Já “A máquina do mundo” (título que muito sugere, como os de todos os poemas de Drummond) propõe ao poeta e também ao leitor “[...] olha, repara, ausculta [...] vê, contempla [...]” (ANDRADE, 2007, p. 302) para desvendar o *Claro enigma* da vida, do eu e do mundo.

Na sétima estrofe do poema (“Eu não devia te dizer/mas essa lua/mas esse conhaque/botam a gente comovido como o diabo.”), o eu lírico mostra de maneira mais

incisiva sua ironia. Nela o poeta, em tom de conversa com o leitor – introduzido no poema através do pronome “te” –, zomba do ato de criação como algo superior ao colocar-se lado a lado com ele, revelando-lhe que suas considerações anteriores são efeitos da comoção causada pela noite e pelo conhaque ou que as múltiplas faces do poema, do mundo e do próprio poeta são consequências dos olhos ébrios de um sujeito desajeitado, que multiplicam os objetos a sua frente.

Se “estar sempre bêbedo” (ANDRADE, 2007, p. 68) constitui uma necessidade segundo o poeta, ele parece submeter-se a tal precisão desde o primeiro poema da primeira obra. Poema bêbedo, com estrofes que oscilam entre três e cinco versos metricamente irregulares, “Poema de sete faces” revela a também embriaguez do livro no qual se insere, que traz ao conhecimento do leitor a poesia que advém das coisas cotidianas, guiando sua leitura num caminho com algumas pedras. O equilíbrio dos embriagados, ou seja, a unidade (se há uma) tanto do poema quanto do livro é paradoxalmente a sua inadequação, o seu *gauchismo*, amparada por um período de mudanças diversas, inclusive literárias. Afinal, a poesia modernista deveria ser feita, como preconizou Manuel Bandeira no seu “Poética”, como “[...] O lirismo dos bêbados/O lirismo difícil e pungente dos bêbados [...]” (BANDEIRA, 1970, p. 108).

O primeiro livro de Drummond demonstra também que o poeta já enxerga as “mil faces secretas” (ANDRADE, 2007, p. 118) das palavras e, por isso, em alguns momentos parece tentar colocá-las de maneira a não deixá-las transcender, pondo pedras no caminho da interpretação, as quais funcionam também como meio de dirigir a percepção do leitor para a própria linguagem que, através da construção do poema, procura aludir ao assunto do qual trata. Embora “No meio do caminho” seja o exemplo mais famoso, isso ocorre em outros poemas do livro. “Igreja” é um deles:

Igreja

Tijolo

areia

andaime

água

tijolo.

O canto dos homens trabalhando trabalhando

mais perto do céu

cada vez mais perto

mais

– a torre.

E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das invocações.
 O padre que fala do inferno
 sem nunca ter ido lá.
 Pernas de seda ajoelham mostrando geolhos.
 Um sino canta a saudade de qualquer coisa sabida e já esquecida.
 A manhã pintou-se de azul.
 No adro ficou o ateu,
 no alto fica Deus.
 Domingo...
 Bem bão! Bem bão!
 Os serafins, no meio, entoam quirieleisão.

(ANDRADE, 2007, p. 17)

Através de uma primeira estrofe composta sem elementos conectivos e por versos em sua maioria formados por apenas uma palavra, o poema é arquitetado por essas palavras e em torno delas.

Assim como a construção da torre ocorre justamente por meio da combinação de elementos como água, areia e tijolo feita através do trabalho dos homens que, erguidos pelos “andaimes” para edificá-la, aproximam seu canto do céu, a construção do poema também se dá a partir dessa combinação e o trabalho desempenhado pelo poeta pode ser comparado ao “dos homens trabalhando trabalhando”, pois combinando palavras e apoiando-se nelas, ele constrói sua composição. Podemos inclusive associar à palavra (material de trabalho do poeta) características dos elementos que compõem a construção, dessa forma, a concretude e solidez do tijolo, a fragmentação da areia, a articulação do andaime e a fluidez da água são assimiladas pelas palavras no poema. Portanto, com uma linguagem na qual as coisas se apresentam de maneira material, o poema presentifica a construção da torre identificando-se com ela, até mesmo mimetizando-a na sua estrutura de versos com tamanhos díspares.

As partes, os elementos antes separados, apresentadas na primeira estrofe se articulam formando um todo na segunda, ao menos a princípio, pois a abundância de orações coordenadas desta estrofe mostra que, embora constituídos concretamente, igreja e poema abrigam separações. Ainda que a segunda parte do poema seja iniciada por uma conjunção aditiva (“E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das invocações.”), é possível perceber o afastamento entre suas estrofes e entre as paisagens nelas descritas. Porém, apesar de afastada da primeira, a concretude expressa pelas e nas palavras permanece na segunda

estrofe através da sua sonoridade, pois enquanto a torre abriga o sino, o poema o abarca inclusive em sua dimensão sonora (“Bem bão! Bem bão!”). Essa dimensão contribui na assimilação pelas palavras das materialidades em jogo no poema.

Os homens que trabalham na construção da igreja permanecem fora dela nos domingos, talvez por tentarem se aproximar do céu, edificando a torre (de Babel?), e seu canto é suprimido pelo do sino e pelo quirieleisão dos serafins. É nas figuras do padre e do ateu que o homem aparece na segunda estrofe. No primeiro caso sendo ironizado (“O padre que fala do inferno/sem nunca ter ido lá.”) e no segundo para acentuar sua exclusão e a distância do divino (“No adro ficou o ateu,/no alto fica Deus.”). A exclusão dos homens construtores nos permite mais uma vez a comparação entre eles e o poeta, agora especificamente o *gauche*, que segundo Affonso Romano de Sant’anna (1992, p. 38) é caracterizado pelo “[...] contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior.”

Continuando o cotejo, da mesma forma que a labuta dos homens na construção da torre (acentuada pela repetição do único verbo da estrofe (trabalhar) no gerúndio, indicando que a ação permanece sendo executada), o trabalho do poeta não tem como aspecto a facilidade, pois ocorre tomando a palavra como principal instrumento. Paz (1982, p. 128), ao tratar da insuficiência desse instrumento, afirma que “Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão mais além das palavras.” Portanto, lidar com palavras não é tarefa fácil, é uma luta, “[...] a luta mais vã.”, pois elas “São muitas [...]” e o poeta “pouco”, “Algumas, tão fortes/como javali”, “e súbito fogem”, “deslizam” e “viram o rosto”. É uma luta “corpo a corpo” contra um “fluido inimigo” (ANDRADE, 2007, p. 99-101), conforme afirma “O lutador”, de *José*, livro de 1942⁹. No entanto, mesmo com a derrota do poeta, “[...] a luta prossegue/nas ruas do sono.”, pois o texto é o único campo de batalha possível para o poeta e ainda que a luta seja inútil é ela que o sustenta. Assim, mesmo tentando domá-las, o poeta tem consciência de que as palavras sempre transcendem e essa transcendência junto à impossibilidade de apreensão total do mundo através das palavras é também matéria de sua poesia.

Aqui é interessante pensar que à medida que a poesia modernista se abre para o empirismo do mundo, o eu lírico se torna vacilante, errante como o do “Poema de sete faces”, já que a complexidade da vida parece não caber dentro da palavra. De acordo com

⁹É notório que no presente trabalho vamos citando poemas de outras obras de Drummond. Faz-se importante explicar (e esperamos que esta nota de rodapé valha como explicação) que tais citações demonstram entrelaces e tentam colher o movimento da obra drummondiana, e não entendê-la como uma unidade rígida.

Davi Arrigucci Jr. (2010), a última estrofe do poema mostra que o *gauchismo* do poeta revela a insuficiência própria da linguagem em exprimir tudo o que gostaria de maneira “natural”, sem a necessidade da mediação do caráter reflexivo sempre presente na obra drummondiana:

Essa confiança difícil, tratada num quadro de conversa de botequim, mostra de uma vez por todas que o desajeitamento, a *gaucherie* do poeta, é a expressão condizente da naturalidade impossível: a natureza que se busca, porque já não se tem, é também um problema para a linguagem. (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 25)

As faces do poema, multiplicadas entre si, ao invés de apreender o corriqueiro do mundo parecem reconhecer justamente a impossibilidade de domar o acontecimento. Tal impossibilidade se torna ainda mais evidente em se tratando da obra de um *gauche*, ou seja, de um indivíduo “[...] *à esquerda* dos acontecimentos.” (SANT’ANNA, 1992, p. 38). É nessa face da poesia de Carlos Drummond de Andrade que nos deteremos nos tópicos seguintes, pois, como foi possível observar a partir das considerações feitas até agora, o *gauchismo* é de grande importância para a compreensão de *Alguma Poesia* e do conjunto da obra do poeta.

1.2 A face *gauche*

A comparação do poeta com a ave impedida de continuar sua viagem pelos ares e condenada a um meio ao qual não se adapta presente no poema “L’albatros”, de Charles Baudelaire (“Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid! / L’un agace son bec avec un brûle-gueule, / L’autre mime, en boitant, l’infirmier qui voltait! / Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l’archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”)¹⁰, é protótipo da condição do poeta na modernidade. Paulo Leminski, em ensaio sobre a relação do poeta com a palavra, intitulado *Poesia: a paixão da linguagem*, assim expôs essa condição:

¹⁰O alado viajante tomba como num limbo! / Hoje é cômico e feio, ontem tanto agradava! / Um ao seu bico leva o irritante cachimbo, / Outro imita a coxear o doente que voava! / O poeta é semelhante ao príncipe do céu / Que do arqueiro se ri e da tormenta no ar, / Exilado na terra e em meio ao escarcéu, / As asas de gigante impedem-no de andar. (BAUDELAIRE, 2002, p. 18)

Chego, às vezes, a suspeitar que os poetas, os verdadeiros poetas, são uma espécie de erro na programação genética. Aquele produto que saiu com falha, assim, entre dez mil sapatos um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é o direito. Então, o poeta seria, mais ou menos, um ser dotado de erro, e daí essa tradição de marginalidade, essa tradição, moderna, romântica, do século XIX pra cá, do poeta como marginal, do poeta como bandido, do poeta como banido, perseguido, enfim, em condições, digamos, socialmente adversas, negativas.(LEMINSKI, 1987, p. 284-285)

Se por vezes é múltiplo e fragmentado como a realidade o sujeito que a compõe, o poeta transpõe essas características constitutivas em palavras, porém transpõe também sua inadequação a essa realidade, seu caráter desajustado em relação a ela, que talvez advenha da capacidade de perceber tais características.

O poeta de muitas faces marcado pelo imperativo do “anjo torto” é *gauche* como o albatroz baudelairiano e “meio torto” como o sapato exposto por Leminski; tal qual a ave, sobram-lhe as asas, sem utilidade “na vida” em que se insere através do anjo, no caminho pedregoso ao qual se lança, e, como ocorre com o sapato torto, falta-lhe o ajustamento ao “vasto mundo” que parece haver nos demais seres. Por isso, o distanciamento, inclusive formal devido às orações coordenadas presentes no poema, das suas ações em relação ao alvoroço do mundo inscrito em “Nota social”:

[...]
O poeta entra no elevador
o poeta sobe
o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.

(ANDRADE, 2007, p. 20)

Por isso, esquerdo é o poeta politicamente:

Vivia jogado em casa.
Os amigos o abandonaram
quando rompeu com o chefe político.
O jornal governista ridicularizava seus versos,
os versos que ele sabia bons.

Sentia-se diminuído na sua glória
enquanto crescia a dos rivais

que apoiavam a Câmara em exercício.

(ANDRADE, 2007, p. 18)

Deslocado e desgostoso aparece o eu lírico na metrópole:

Foi no Rio.
 Eu passava na Avenida quase meia-noite.
 Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
 Havia a promessa do mar
 e bondes tilintavam,
 abafando o calor
 que soprava no vento
 e o vento era de Minas.

Meus paralíticos sonhos desgosto de viver
 (a vida para mim é vontade de morrer)
 faziam de mim homem-realejo impertubavelmente
 na Galeria Cruzeiro quente quente
 e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,
 nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.

(ANDRADE, 2007, p. 20-21)

E decidido a fugir rumo à Europa, onde não será diferente dos outros como no Brasil:

Na Europa reina a geometria
 e todo mundo anda – como eu – de luto.

(ANDRADE, 2007, p. 24)

É possível observar que o lado *gauche* de Drummond – talvez pela “[...] consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é direito.” – é uma condição transformada em estratégia de criação literária e adotada pelo poeta, sobretudo, em *Alguma Poesia*. No livro de 1930, o *gauchismo*, mais do que uma característica, possibilita a criação do texto literário e está imbricado nela. Entrevê-lo na obra faz-se possível não somente através da inscrição de um sujeito multifacetado, mas também de seu aspecto desviante, de sua tendência a não encerrar idéias ou definições completas e a tratar do banal. Muitos são os poemas em *Alguma Poesia*

que explicitam essas feições. “Explicação” possibilita perceber algumas delas. Consultemos este trecho do poema:

Explicação

Meu verso é minha consolação.
 Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
 Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
 folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus, como para aliviar o peito,
 queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
 é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

Meu verso me agrada sempre...
 Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,
 mas não é para o público, é para mim essa cambalhota.
 Eu bem me entendo.
 Não sou alegre. Sou até muito triste.
 A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole, preguiçosa.

(ANDRADE, 2007, p. 36)

As definições trazidas nas orações iniciais do poema (“Meu verso é minha consolação./Meu verso é minha cachaça.”) antes apontam para o desvio do que para a completude. A definição do verso como a cachaça do poeta, algo que o embriaga, que também o consola, corrobora com a poética *gauche* da não rigidez, mas do verso que dá cambalhota, que é desavergonhado. Também a abrangência de temas (possivelmente devido a ela Mário de Andrade sugeriu que Drummond colocasse o poema como prefácio do livro¹¹) aliada à forma livre dos versos com “ar sem vergonha” do poema revela o caráter oblíquo de *Alguma Poesia*.

É interessante assinalar mais uma vez a relação estabelecida com o leitor no poema. É “Para louvar a Deus, como para aliviar o peito/queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos” que o poeta compõe seu verso e é também para sua própria fruição, que ele revela garantida (“Meu verso me agrada sempre...”) independente de como sejam expressos os versos (“Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,/folha de taioba, pouco importa: tudo serve.”). Resta ao leitor uma longa, porém irregular, explicação da poesia e dos sentimentos desse sujeito. Todavia, é nessa explicação que o poeta aposta que seu verso

¹¹ V. ANDRADE, 1988, p. 90.

“dê certo” e admitindo que isso pode não acontecer atribui a responsabilidade ao leitor, tratado em tom irônico por “senhor”, cujo ouvido assumiu a tortuosidade do anjo de “Poema de sete faces” e do olho do diabo em “Casamento do céu e do inferno”: “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou./Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?” (ANDRADE, 2007, p. 37). A liberdade conferida a si mesmo ao dizer que não é “senão poeta” (lembramos que o poeta é “[...] livre que nem uma besta/que nem uma coisa.”, em “Política”) explicam o modo livre do poema e também do livro no qual se insere.

As reflexões já feitas demonstram que se – e aqui é importante ressaltar a condicional, já que a afirmação pode ser com facilidade refutada com a apresentação de alguns contra-exemplos –, como disse John Gledson (1981, p. 12), “[...] não há livro em que Drummond não tente expor, de alguma maneira, uma visão da poesia ou do ofício de ser poeta – numa palavra, uma poética – condizente com esse livro.”, em *Alguma Poesia* essa poética parece ditada pelo *gauchismo* do poeta em um mundo vasto, em constante tensão com o sujeito, constituindo-se assim como uma poética de muitas faces e muitas vezes contraditória, como anteriormente assinalado.

Contudo, de acordo com Wisnik, no ensaio já citado, a inserção do sujeito no mundo narrada na primeira estrofe do “Poema de sete faces” configura “[...] uma espécie de *inclusão excludente* do sujeito no mundo – um estigma autoassumido e forte o suficiente para permanecer como marca indelével do seu percurso.” (WISNIK, 2005, p. 27, grifos do autor). Portanto, “O sobrevivente” em um mundo inabitável (ANDRADE, 2007, p. 26-27), que escreve mesmo diante da impossibilidade de poesia, está presente em outras obras de Drummond. Em um “Segredo”, presente em *Brejo das almas*, o eu lírico adverte:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.
[...]
Não diga nada.
[...]
Tudo é possível, só eu impossível.

(ANDRADE, 2007, p. 59)

Nos livros tidos pela crítica como engajados socialmente é mesmo possível pensar que o caráter *gauche* do poeta se eleva, distanciando-o e fazendo-o se opor ainda mais ao

mundo que o oprime. “José”, um dos “disfarces centrais” do poeta *gauche* segundo Sant’anna (1992, p. 51), encerra em seu *gauchismo* a condição do leitor, do povo, do homem contemporâneo, sem saídas possíveis numa situação penosa, num mundo hostil:

Está sem mulher,
 está sem discurso,
 está sem carinho,
 já não pode beber,
 já não pode fumar,
 cuspir já não pode,
 a noite esfriou,
 o dia não veio,
 o bonde não veio,
 o riso não veio,
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José?

(ANDRADE, 2007, p. 106)

Mesmoem *Claro Enigma*, livro no qual Drummond procura desvendar os mistérios da produção literária colocando o discurso literário a serviço de si mesmo no qual a preocupação formal costuma ser destacada, haja vista a mobilização formal e temática de memórias de leitura através da utilização de formas clássicas consagradas como o soneto e de remissões temáticas como a de “A máquina do mundo” a *Os Lusíadas*, a posição do poeta *gauche* não é abandonada:

[...] Por exemplo:
 ali ao canto da mesa,
 não por humilde, talvez
 por ser o rei dos vaidosos
 e se pelar por incômodas
 posições de tipo *gauche*,
 ali me vês tu. [...]

(ANDRADE, 2007, p. 296)

Fazendo-se presente nas demais obras do poeta, no seu livro de estreia, como já dito, a perspectiva *gauche* é elemento estético. A fragmentação de “Poema de sete faces” estende-se por todo o livro, refletindo a dificuldade de o indivíduo conceber o mundo de maneira uniforme. Por isso, outra forma por meio da qual se pode observar a relação conflituosa, torta como o anjo que a vaticinou, do poeta com o mundo e o aspecto desviante de *Alguma Poesia* é através das constantes referências à percepção visual como forma de abordagem do mundo no livro. No tópico seguinte nos preocuparemos em investigar como ocorre tal abordagem, caracterizando o olhar do *gauche* e sua importância na compreensão da obra em estudo e na estética que pensamos perpassá-la.

1.2.1 Entre pedras e pernas: o olhar do *gauche*

Ao tratar da natureza da imagem, Alfredo Bosi assinala, no seu *O ser e o tempo da poesia*:

[...] o nexa homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tato. O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem.

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a ideia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade. (BOSI, 2000, p. 24)

A partir das assertivas do autor pode-se verificar o caráter limitado do olhar na construção da imagem, na apreensão dos objetos. Levando em consideração a impossibilidade apontada por Bosi de abarcar a imagem em sua completude através da visão, como se dá então a assimilação do mundo ao seu redor pelo olhar de um sujeito esquerdo em relação a ele? Parece plausível já admitir, diante do que viemos apontando, que esse olhar opera um rompimento com os modos habituais de percepção das coisas do mundo (haja vista a pedra impressa nas “retinas tão fatigadas” do poeta) e do modo de enxergar sua poesia.

Afonso Romano de Sant’anna, ao falar sobre “O projeto poético drummondiano” na revista do seminário *Carlos Drummond de Andrade: 50 anos de Alguma Poesia*, promovido pelo Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, retoma considerações presentes em *Drummond: o gauche no tempo* e considera os elementos morfológico (torto), cromático (sombra) e topológico (*gauche*) de “Poema de sete faces” para afirmar que “Já que está instalado num canto, torto, no escuro, o *gauche* vai estabelecer um relacionamento predominantemente visual com a realidade, principalmente na primeira fase.” (SANT’ANNA, 1981, p. 91).

Faz-se necessário elucidar junto com Sant’annaque, não obstante “[...] nem sempre o apelo visual está ligado claramente ao personagem ex-cêntrico.” e “[...] nem todos os poemas que se referem especificamente à natureza *gauche* trazem referentes visuais.” (SANT’ANNA, 1992, p. 45), os poemas mencionados nesse tópico e, nos arriscamos a dizer, todos em *Alguma Poesia* cuja relação do sujeito lírico com o mundo é assinalada através principalmente da percepção visual ratificam seu caráter *gauche* em relação a esse mundo. Além disso, as maneiras como os olhos são tomados em *Alguma Poesia* também são índices dos contrastes da obra, que, por sua vez, denunciavam em alguns momentos os contrastes de seu tempo. Se são autossuficientes em “Poema de sete faces”, diante da guerra os olhos “não viam” e “perguntavam”. As contradições do período “Outubro 1930” e os sofrimentos advindos dele são refletidos no paradoxo dos olhos que precisam se fechar para ver bem o sentimento: “E fecha os olhos/para ver bem/o amor com sua espada/de fogo sobre a cabeça/de todos os homens,/legalistas, rebeldes.” (ANDRADE, 2007, p. 34).

Além do poema inicial, “Europa, França e Bahia”, “Belo Horizonte” (em “Lanterna mágica”), “Lagoa”, “Coração numeroso” e “Moça e soldado” são alguns dos poemas do primeiro livro de Drummond nos quais os olhos do poeta marcam sua relação com a realidade, corroborando a constatação de Sant’anna. Em “Europa, França e Bahia” eles são caracteristicamente brasileiros e “sonham”, “espiam”, “se enjoam” e “se fecham” diante das paisagens contempladas:

“Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.”

“Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes nas docas.”

“Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.”

“Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.”

(ANDRADE, 2007, p. 9)

Diante de “Belo Horizonte”, eles são donos de melancolias e transferem suas rugas para a boca do eu lírico:

Meus olhos têm melancolias,
Minha boca tem rugas.
Velha cidade!
As árvores tão repetidas.

(ANDRADE, 2007, p. 10)

Só através do olhar, que enxerga não apenas a imensidão do mar mas também o menor diante dela, é possível a descrição da “Lagoa”:

Eu não vi o mar.
Não sei se o mar é bonito,
não sei se ele é bravo.
O mar não me importa.

Eu vi a lagoa.
A lagoa, sim.
A lagoa é grande
e calma também.

Na chuva de cores
da tarde que explode
a lagoa brilha
a lagoa se pinta
de todas as cores.
Eu não vi o mar.
Eu vi a lagoa...

(ANDRADE, 2007, p. 14)

Inúteis, em “Coração numeroso” os olhos choram:

“[...] meus olhos inúteis choraram.”

(ANDRADE, 2007, p. 21)

A ação de espiar é acentuada pela repetição do verso “Meus olhos espiam”, em “Moça e Soldado”.

Meus olhos espiam
a rua que passa.

Passam mulheres,
passam soldados.
Moça bonita foi feita para
namorar.
Soldado barbudo foi feito para
brigar.

Meus olhos espiam
as pernas que passam.
Nem todas são grossas...
Meus olhos espiam.
Passam soldados.
... mas todas são pernas.
Meus olhos espiam.
Tambores, clarins
e pernas que passam.
Meus olhos espiam
espiaespiam
soldados que marcham
moças bonitas
soldados barbudos
... para namorar,
para brigar.
Só eu não brigo.
Só eu não namoro.

(ANDRADE, 2007, p. 27-28)

No poema, além da repetição mencionada, a participação do *gauche* no mundo é restrita ao ato de espiar também através da oposição que se estabelece entre o eu lírico e os demais personagens do poema nos dois últimos versos: ele, ao contrário dos demais, não executa outras ações (não namora, não briga), só espia.

Tal qual o diabo de “Casamento do céu e do inferno”, que “Por uma frincha/ espreita com olho torto” (ANDRADE, 2007, p. 7), o poeta *gauche* em *Alguma Poesia* se relaciona com

o mundo a sua volta por meio de um olhar torto, enviesado, indireto, por isso a impossibilidade de abarcar o todo é acentuada nessa obra. A representação do mundo por partes, a recorrência de metonímias no livro, deve-se a esse olhar enviesado. É através de seus braços, tetas, coxas e, principalmente, pernas que a mulher é representada no livro, por exemplo. Segundo Sant’anna,

O primeiro olhar *gauche* caracteriza-se ainda por aquilo que Roger Bastide chamou de “visão para baixo”: “Sua visão, principalmente nos primeiros poemas, é uma visão não para o alto, mas sim para baixo. O mundo que ele aponta é o mundo da terra, das pedras: ‘No meio do caminho tinha uma pedra’ – das calçadas, dos velhos porões, das casas; e o que ele vê nas pessoas são as pernas.” (SANT’ANNA, 1992, p. 48).

Andando “na rua de olhos baixos” (ANDRADE, 2007, p. 36), o *gauche* vê não somente as “pernas adjetivas” das atrizes, em “Explicação”, mas também as “musculosas” “Pernas morenas de lavadeiras” (ANDRADE, 2007, p. 11), em “Sabará”, que eleretoma, namorando-as, em “Iniciação amorosa”: “[...] vivia namorando as pernas morenas da lavadeira.” (ANDRADE, 2007, p. 29). As pernas femininas são ainda presentes em “Igreja” – “Pernas de seda ajoelham mostrando geolhos” (ANDRADE, 2007, p. 17) –, “Moça e soldado” – “Meus olhos espiam/as pernas que passam./Nem todas são grossas.../[...]... mas todas são pernas.” (ANDRADE, 2007, p. 27) –, “Sesta” – “A saia não esconde/a coxa morena sólida construída [...]” (ANDRADE, 2007, p. 33) – e “Romaria”, no qual “As coxas das romeiras brincam no vento.” (ANDRADE, 2007, p. 37).

Com o modo enviesado, ou bêbado, de olhar *gauche* enxerga as coisas mínimas e não foge delas, ao contrário, faz delas assunto de sua poesia não somente no livro inicial, mas nas demais obras como ratifica os versos de “Consideração do poema”, poema de *A rosa do povo* no qual o sujeito poético se pergunta “Como fugir ao mínimo objeto/ou recusar-se ao grande?” e assinala “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 [...]”. (ANDRADE, 2007, p. 115).

O desafio autoimposto pelos poetas modernistas de aproximar a palavra poética do mundo corriqueiro é um dos preceitos do primeiro momento do Modernismo brasileiro presentes em *Alguma Poesia*. Outras relações entre o livro e o período serão abordadas no item seguinte.

1.3 *Alguma Poesia e o Modernismo de 22*

Movimento iniciado nas artes plásticas, o Modernismo brasileiro teve como marco a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. A busca por uma nova arte, brasileira mas assimiladora do outro, livre das amarras formais parnasianas e simbolistas é a bandeira do movimento que teve como precursores, na literatura, os amigos Mário e Oswald de Andrade. Inspirados nas vanguardas europeias do início do século passado, o grupo de artistas que participou da Semana (do qual faziam parte também a pintora Anita Malfatti, o escultor Victor Brecheret, os escritores Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Plínio Salgado e Ronald de Carvalho, entre outros) intencionou surpreender o público com uma arte diversa, antiacadêmica, promovendo transformações não apenas no âmbito literário.

A liberdade de estilo, a assimilação das vanguardas europeias e o nacionalismo crítico são alguns dos preceitos do movimento modernista de 22. Tais preceitos eram expostos em revistas e manifestos produzidos pelos modernistas, dentre eles, pode-se destacar a *Revista Klaxon* (1922-1923) e a *Revista de Antropofagia* (1928-1929) e os manifestos da *Poesia Pau-Brasil* (1924-1925), o *Verde-Amarelismo* (1926-1929) e o *Regionalista* (1926).

Manuel Bandeira, que teve seu poema “Os sapos” declamado por Ronald de Carvalho na Semana de Arte Moderna, soube resumir bem o quadro do primeiro momento modernista no Brasil. Segundo o poeta,

Os modernistas introduziram em nossa poesia o verso livre, procuraram exprimir-se numa linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, menos adstrita ao vocabulário e à sintaxe clássica portuguesa. Ousaram alargar o campo poético, estendendo-o aos aspectos mais prosaicos da vida, como já o tinha feito ao tempo do romantismo Álvares de Azevedo. Movimento a princípio mais destrutivo e bem caracterizado pelas novidades de forma, assumiu mais tarde cor acentuadamente nacional, buscando interpretar artisticamente o presente e o passado brasileiro, sem esquecer o elemento negro entrado em nossa formação. Foram seus pioneiros e principais porta-vozes Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em São Paulo, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, no Rio de Janeiro. (BANDEIRA, 1981, p. 48-49)

O caráter “mais destrutivo” do movimento apontado por Bandeira já havia sido reconhecido por Mário de Andrade no ensaio *O movimento modernista*, de 1942. Nas palavras do autor, “[...] o movimento modernista foi essencialmente destruidor.” (ANDRADE, 2002,

p.263). Também nesse ensaio, Mário de Andrade verifica ainda que o grupo paulista “sentia” e acreditava em “uma arte nova” mesmo antes da Semana de Arte Moderna. A reação de interesse do próprio Mário e de Oswald de Andrade à exposição de Anita Malfatti em 1917 já evidenciava esse fato.

Entendido por um de seus pioneiros no Brasil como “[...] um estado de espírito revoltado e revolucionário” (ANDRADE, 2002, p. 275), o Modernismo em sua primeira fase, se não revolucionou completamente, modificou muito o cenário cultural do país. As conquistas alcançadas pelos modernistas da Semana se fizeram sentir em outros estados brasileiros além de São Paulo e Rio de Janeiro e serviram de preparação para novas mudanças na arte brasileira.

Em 1924, devido à viagem dos modernistas paulistas, entre eles Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a Minas Gerais, Carlos Drummond de Andrade conheceu o grupo participante da Semana e a data constitui-se como marco de consolidação do intercâmbio de idéias entre os modernistas paulistas e mineiros. Junto com Emílio Moura, Pedro Nava, Abgar Renault e João Alphonsus, Drummond fundou, em 1925, *A Revista*, periódico modernista mineiro no qual as ideias promovidas pela Semana de Arte Moderna eram veiculadas, ratificando a adesão do grupo de Minas a tais idéias.¹²

Alguma Poesia é o livro de Drummond comumente entendido como feito sob os princípios da primeira fase do movimento modernista. Poemas como “No meio do caminho” e “Cota zero” demonstram, através, entre outras coisas, do humor e do uso coloquial da linguagem, o caráter modernista da obra. O primeiro foi publicado pela primeira vez na *Revista de antropofagia*, em 1928, e causou alvoroço na crítica devido a sua composição emperrada pela “pedra no meio do caminho” (ANDRADE, 2007, p. 16). Já “Cota zero” mimetiza a velocidade própria do período modernista nos seus três sugestivos versos: “Stop./A vida parou/ou foi o automóvel?” (ANDRADE, 2007, p. 28). Também o presente, o cotidiano, que adentrou a obra dos modernistas é representado em versos por Drummond no seu livro de estreia por meio, por exemplo, de referências ao cinema, ao automóvel etc. Entretanto, nem sempre é possível perceber nos versos do poeta mineiro o elogio modernista ao progresso, à novidade. Mesmo em “Cota zero” pode-se entrever a crítica ao avanço

¹² É importante observar, contudo, que o grupo mineiro tinha suas peculiaridades e, como assinalou Fernando Correia Dias (1975, p. 169), para os jovens escritores mineiros “A assimilação do exemplo paulista, evidentemente, não foi passiva, nem mecânica, nem literal. Houve divergências, houve caminhos diferentes.”

tecnológico através da relação entre o automóvel e a vida inscrita no questionamento presente no poema.

“A liberdade da pesquisa estética” objetivada e obtida pelos primeiros modernistas, que, conforme Affonso Romano de Sant’anna (1992, p. 62), “[...] como artistas, foram *gauche* em relação à sua época. Artisticamente, estavam na frente de seus contemporâneos.” estava alinhada à poética *gauche* de Drummond ou, melhor dizendo, a poética do *gauchismo* em *Alguma Poesia* confunde-se com a “indefinível estética” do Modernismo, apontada por Mário de Andrade (2002, p. 275).

Para José Guilherme Merquior, o papel de Drummond em relação ao movimento modernista e à modernidade que se instaurava

[...] foi antes o de realizar a promessa literária do modernismo de choque, criando uma poesia rica e substancial, purgada dos três defeitos maiores da literatura acadêmica de antes de 22: o servilismo em relação aos modelos europeus; a cegueira no tocante à realidade social concreta; a superficialidade intelectual. (MERQUIOR, 1975, p. 243)

Contrariando as considerações de Merquior, é possível dizer que as produções modernistas anteriores a Drummond já haviam cumprindo a “promessa literária” do movimento e foi a intensa e rigorosa pesquisa cultural do período que possibilitou, em certa medida, a “poesia rica e substancial” do poeta de Itabira.

No anteriormente citado ensaio de 42, Mário de Andrade também criticou o distanciamento entre o poeta e sua realidade social, tomando-o, no entanto, como defeito dos modernistas da Semana. Nas palavras do poeta articulador da Semana de Arte Moderna, “E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem.” (ANDRADE, 2002, p. 280). Assim como Sant’anna (1992, p. 61) pensa que a autocrítica dos autores modernistas no que diz respeito ao humor “[...] soa um tanto severa [...]”, é possível entender que nesse caso a posição de Mário de Andrade também parece rígida demais, haja vista obras do próprio autor nas quais a realidade social é sim tratada como *O turista aprendiz* e mesmo *Macunaíma*. Drummond, embora de maneiras por vezes distintas das dos autores do modernismo da primeira fase, também foi poeta que procurou embrenhar-se nas fissuras da sociedade em suas obras, seja nas reconhecidas pela crítica

como engajadas seja nas das demais fases. A própria consciência da contingência e da falibilidade do homem diante do mundo parece desbancar qualquer antropocentrismo.

Em alguns versos de seu primeiro livro Drummond apoiou-se, sobretudo formalmente, em Oswald de Andrade e outros modernistas do primeiro instante e absorveu o nacionalismo crítico modernista na obra, aprendendo “na mesa dos bares que o nacionalismo é uma virtude”, mas sem esquecer que “[...] há uma hora em que os bares se fecham e todas as virtudes se negam.” (ANDRADE, 2007, p. 7) e, por isso, exibindo sem limitações em *Alguma Poesia*, com o auxílio da poesia transmutada em uma “Lanterna mágica”, considerações sobre o Brasil através de retratos de “Belo Horizonte”, “Sabará”, “Caeté”, “Itabira”, “São João Del-Rei”, “Nova Friburgo” e “Rio de Janeiro”, além de apreços a respeito de “Europa, França e Bahia” captadas por meio de “olhos brasileiros” (ANDRADE, 2007, p. 9).

A amizade com Mário de Andrade, cuja obra Drummond os poetas mineiros conheciam antes de 1924, também aproximou o poeta das ideias modernistas. Pode-se mesmo dizer que, mais do que as conquistas estéticas do primeiro Modernismo herdadas por sua obra inicial, a decorrência mais importante do movimento para Drummond parece ter sido essa amizade¹³, não somente pelo auxílio literário trocado com o escritor paulista mas porque a ele uniam-se afeto, admiração e respeito recíprocos. Nas palavras de Drummond, entre ele e Mário “Estabeleceu-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária por mim recebido em toda a existência.” (ANDRADE, 1988, p. 9). O amigo exerceu forte influência sobre o poeta de Minas, especialmente em seu primeiro livro. Não foi sem razão, portanto, que *Alguma Poesia* foi dedicado a Mário.

Talvez porque, como disse Bosi (2006, p. 342), “[...] Mário de Andrade revelava um senso de modernidade que transcendia as posições modernistas.”, as hesitações que fizeram Drummond não aderir a alguns aspectos do Modernismo¹⁴ não resvalaram no acatamento de muitas sugestões de Mário para os poemas de *Alguma Poesia*, sempre enviados ao autor paulista a fim de receber seus comentários. “Infância”, “Construção”, “Política” e “Nota social” são alguns dos poemas nos quais as observações de Mário de Andrade a respeito de suas composições foram incorporadas por Drummond. As observações e comentários

¹³ Mário e Drummond trocaram correspondências de 1924, ano do encontro em Minas Gerais, até a morte de Mário, em 1945. As correspondências de Mário foram publicadas por Drummond, em 1982, sob o título *A lição do amigo*.

¹⁴ Drummond rejeitou, por exemplo, a tese da antropofagia proposta por Oswald de Andrade. Em carta ao autor de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de maio de 1929, o poeta diz: “A antropofagia não é mais um movimento decente. Nem é uma blague. Sinto muito, mas não posso aderir.” (Cf. ÁVILA, 1978, p. 56)

versavam desde a presença de palavras que deveriam ser substituídas ou retiradas até a avaliação crítica dos poemas. Por exemplo, em “Política”, Mário sugeriu a retirada dos possessivos: “Que abundância francesa de possessivos!” (ANDRADE¹⁵, 1988, p. 33). Quanto a “No meio do caminho”, o pioneiro do Modernismo brasileiro avalia: “Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo.” (ANDRADE, 1988, p. 89).

A primeira obra modernista de Mário de Andrade, lançada em 1922 – *Pauliceia desvairada* – foi um divisor de águas na maneira de escrever poesia no Brasil e, portanto, não deixou de exercer influência no livro de estreia do poeta mineiro. A caótica São Paulo do início do século passado e sua relação com o poeta são representadas de maneira ora parecida ora discrepante, mas sempre influenciadora, dos poemas de *Alguma Poesia* nos quais Drummond busca representar as mudanças pelas quais passa Belo Horizonte e as diferenças entre a cidade e o Rio de Janeiro no livro.

As ideias e cenas justapostas, dadas pela quebra da linearidade conseguida, no nível formal, através da ausência de elementos de coordenação ou subordinação, presentes em “Inspiração”¹⁶ – primeiro poema de *Pauliceia desvairada* – podem ser percebidas, através de recursos comuns e outros diferentes dos utilizados por Mário de Andrade, em poemas como “Coração numeroso”: “Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas/ autos abertos correndo caminho do mar/ voluptuosidade errante do calor/ mil presentes da vida aos homens indiferentes [...]” (ANDRADE, 2007, p. 21). A identificação da cidade com o sujeito também pode ser vista nos dois poemas: São Paulo é “Inspiração” e “Comoção de minha vida” (ANDRADE, 1987, p. 83) para o poeta em “Inspiração” e, em Drummond, o Rio de Janeiro é o próprio poeta em “Coração numeroso” (“[...] a cidade sou eu/ sou eu a cidade/ meu amor.” (ANDRADE, 2007, p. 21)).

Outra comparação pode ser traçada entre os “Galicismos a berrar nos desertos da América” (ANDRADE, 1987, p. 83), ainda de “Inspiração”, e o “Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.” (ANDRADE, 2007, p. 22), de “Jardim da Praça da Liberdade”, além da crítica às “Horíveis cidades!/ Vaidades e mais vaidades.../ Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!” (ANDRADE, 1987, p. 85), de “Os cortejos” (terceiro poema do

¹⁵ Como os poetas têm o mesmo sobrenome, o Andrade presente nas citações dessa parte, exceto os que se referem aos poemas de Mário de Andrade e ao ensaio *O movimento modernista* (2002), diz respeito a Drummond, por quem as cartas foram publicadas em livro.

¹⁶ São Paulo! Comoção de minha vida.../Os meus amores são flores feitas de original.../Arlequinal... Trajes de losangos... Cinzas e ouros.../Luz e bruma... forno e inverno morno.../Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes.../Perfumes de Paris...Arys!/Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!.../ São Paulo! Comoção de minha vida.../Galicismo a berrar nos desertos da América! (ANDRADE, 1987, p. 83).

livro de Mário de Andrade), estendida ao Brasil que “só tem canibais” e onde não são possíveis “As atitudes inefáveis, os inexprimíveis delíquios,/êxtases, espasmos, beatitudes [...]” (ANDRADE, 2007, p. 23), em “Fuga”.

Entretanto, se há pontos aproximativos, há também pontos que distanciam Drummond de Mário de Andrade. A própria relação com o Brasil é um deles. A identidade nacional para o escritor paulista diz respeito (talvez de maneira principal) à língua e, por isso, a pesquisa linguística era uma das formas de se contribuir com essa identidade. O Brasil é na obra do autor de *Pauliceia desvairada* cantado de forma brasileira, “Falado numa língua curumim”, livre da gramatiquice dos “lusitanismos sintáxicos ridículos” (ANDRADE, 2002, p. 268) que o incomodava na arte do período.

O país, seu ritmo, sua poesia, são inúmeras vezes matéria da obra de Mário de Andrade, mas não o Brasil “embonecado”, no qual “a fatalidade do progresso” já imprimiu sua marca, como diz o eu lírico de “O poeta come amendoim”, poema dedicado por Mário a Drummond, composto em 1924 que abre *Clã do jabuti*, livro de 1927. É o país das “gargalhadas brancas dos mulatos” (ANDRADE, 1987, p. 161), o país dos Caramurus, que Mário canta em sua obra e convida o amigo a cantar também: “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo.” (ANDRADE, 1988, p. 22).

Vale ressaltar, no entanto, que, muitas vezes por vias distintas das de Mário, Drummond soube captar em *Alguma Poesia*, cuja primeira coletânea com muitos de seus poemas chamou de *Minha terra tem palmeiras*, as contradições de um país de consequências (“No Brasil não há outono / mas as folhas caem.” (ANDRADE, 2007, p. 31)) no qual até Papai Noel é às avessas. Quanto ao progresso, é com tom de compaixão e carinho, revelado inclusive pelo uso do possessivo (“meu sertão”), que Drummond se refere aos lugares nos quais ele não chegou:

(Pobres jardins do meu sertão,
atrás da Serra do Curral!
Nem repuxos frios nem tanques langues,
nem bombas nem jardineiros oficiais.
Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas
e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)

(ANDRADE, 2007, p. 22)

Mas há uma crítica, reforçada pela ironia, quando fala do mundo do progresso:

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.

(ANDRADE, 2007, p. 27)

E, se Mário sente saudade e deseja o Brasil “desembonecado”, identificado com o ato simples de mastigar amendoim, Drummond lembra o Brasil enquanto poesia através exatamente do passado, da tradição literária:

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
 Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.
 Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?
 Ai terra que tem palmeiras
 Onde canta o sabiá!

(ANDRADE, 2007, p. 9)

Autor para quem “[...] um poeta desarmado é mesmo um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos.” (ANDRADE, 2003, p. 198), Drummond soube aproveitar, sem perder a lucidez, o espaço aberto pelo Modernismo da primeira fase para criar uma poesia moderna exatamente por seu estilo vacilante, paradoxal, instável e, portanto, não cristalizada. Se era como “lição” que Mário de Andrade acreditava que os modernistas da Semana de Arte Moderna deveriam servir (ANDRADE, 2002, p. 279), foi assim que serviram, especialmente ele mesmo, ao poeta de Itabira. Em seu primeiro livro e também na sua trajetória literária parece que Drummond tomou “a lição do amigo”, tirando dela o melhor para sua arte.

O caráter *gauche* do poeta e de seu primeiro livro, seu olhar oblíquo sobre o mundo, bem como o aspecto contraditório próprio também do Modernismo, corroboram com a dificuldade de abarcar o todo e parecem demonstrar a impossibilidade de delimitar a literatura em partes estanques sem prejuízo de suas peculiaridades estéticas e das de seus autores. Portanto, mesmo aprofundando o ideário dos modernistas de 22 em *Alguma Poesia* e

revelando características comuns à segunda geração do movimento, a estética que perpassa o primeiro livro de Drummond não permite um enquadramento preciso da obra e de seu autor em períodos fixos, pois o poeta é *gauche* também no contexto literário. Além disso, o desafio que se instala na poética drummondiana pode ser crucial para a formação do leitor, pois há na obra do poeta um movimento de desautomatização do olhar que poderia fazer da leitura um lugar de formação e transformação. É sobre essas questões que trata o próximo capítulo. Nele refletiremos, a partir da análise dos materiais didáticos de literatura, sobre como a poética do *gauchismo* nos leva a questionar o ensino de literatura e da obra drummondiana.

2 O *GAUCHE* NO MANUAL DIDÁTICO DE LITERATURA: ENSINO DE LITERATURA E FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Em diversos documentos, livros e artigos, entre eles, Brasil (2006), Frederico e Osakabe (2004), Pinheiro (2006; 2007), Lajolo (1988; 1993) e Rangel (2005; 2007), tem-se defendido a priorização da experiência da leitura literária propriamente dita ao se questionar uma concepção excessivamente informativa sobre o ensino de literatura na formação do leitor literário.

A defesa da experiência da leitura na sala de aula procura ratificar a possibilidade de o aluno entrar em contato com a obra, com a tessitura do texto, com seus jogos de sentido, seus percursos por vezes enviesados, surpreendentes, inesperados. Tal possibilidade é pouco explorada nos manuais didáticos de literatura, que, preocupados em expor informações sobre períodos literários, abrem mão da exploração intensiva do texto literário. Ler e entender esses manuais, compreendendo informações acerca das obras, dos autores e das escolas literárias é uma operação necessária, mas não suficiente, para a formação do leitor. Se o leitor não atravessa o texto, é pouco provável que seja por ele embalado ou embriagado como o *gauche* de olhar tortodrummondiano. É preciso ser um pouco *gauche* para se experienciar a leitura literária; sendo assim, o *gauchismo* pode se configurar como perspectiva metodológica para o trabalho com a leitura, mas o modo de estruturação dos manuais didáticos parece dar pouco espaço para essa forma de contato com o texto.

Levando em consideração que nos manuais didáticos de literatura é comum o destaque do poeta Carlos Drummond de Andrade quando se estuda a poesia modernista brasileira, retomaremos as considerações feitas anteriormente confrontando-as com a abordagem de poemas de *Alguma Poesia* presente nos livros didáticos *Português: linguagens*, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, e *Português: contexto, interlocução e sentido*, de Maria Luiza Abaurre, Maria Bernadete M. Abaurre e Marcela Pontara, ambos referentes ao volume três, ou seja, destinados ao terceiro ano do ensino médio. Propomo-nos ainda a analisar alguns dos poemas trazidos nesses livros e a explanar sobre as propostas das *Orientações Curriculares para o Ensino Médio: linguagens, códigos e suas tecnologias* e de alguns autores acima citados que dizem respeito à abordagem do texto literário na sala de aula.

Cabe expor aqui que as questões propostas nas provas do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) promoveram um redirecionamento do foco comum nas questões de vestibulares anteriores. As questões do novo exame são mais significativas em diversos pontos e promovem a compreensão do texto literário a partir de sua leitura. Segundo Enid Yatsuda Frederico e Haquira Osakabe,

Os exames do ENEM têm contemplado a experiência literária do aluno através de questões que permitem não apenas verificar sua capacidade de leitura em geral, mas também a de avaliar as particularidades do texto literário, sem com isso cobrar conteúdos mais específicos (datas, autores, escolas literárias, entre outros). Em outros termos, o direcionamento do ENEM, que se documenta concretamente nas provas que vem propondo, parece demonstrar a possibilidade de se esperar mais do desenvolvimento do aluno nessa área. (FREDERICO; OSAKABE, 2004, p. 73)

No tópico seguinte nos propomos a verificar de que maneira Drummond e, especialmente, sua primeira obra são abordados no livro didático de literatura, pois, mesmo diante das mudanças nas aulas dessa disciplina promovidas pela modificação de algumas questões de literatura de exames como o Exame Nacional do Ensino Médio, o livro didático parece continuar sendo o principal recurso orientador do trabalho do docente na sala de aula.

2.1 Drummond no livro didático de literatura

2.1.1 Drummond em *Português: linguagens*

Aprovado para o triênio 2012, 2013 e 2014 no processo de avaliação desenvolvido pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), o livro *Português: linguagens*, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, é dividido em unidades que se subdividem em capítulos que contemplam as disciplinas de Literatura, Produção de texto e Gramática, essa sob o título “Língua: uso e reflexão”. Ao final de cada unidade, em uma parte denominada “Em dia com o Enem e o vestibular”, há questões de provas de universidades brasileiras sobre os assuntos abordados.

No que diz respeito à literatura, os capítulos são voltados para o estudo dos períodos literários seguindo uma ordem cronológica. Cabe ressaltar aqui que as práticas de ensino de

literatura que tomam como base o estudo da sua história é um fato não modificado desde o século XIX, como verificaremos posteriormente. Na parte de literatura há ainda as seções “Para quem quer mais” e “Para quem quer mais na Internet”, além de boxes nos quais se acrescentam e se destacam algumas informações sobre o assunto estudado ou são sugeridas leituras sobre tal assunto.

Sob o título “A poesia de 30. Carlos Drummond de Andrade”, o livro *Português: linguagens* (volume 3) apresenta Drummond como “[...] o poeta que melhor representa o espírito dessa geração [...]” (CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 248).¹⁷ No livro, a poesia do poeta itabirano é estudada a partir da sua divisão em quatro fases: “a fase *gauche* (década de 1930); a fase social (1940-45); a fase do ‘não’ (décadas de 1950 e 1960); a fase da memória (décadas de 1970 e 1980).” Se “[...] permite acompanhar com maior clareza a evolução de seus temas, de sua visão de mundo e de seus traços estilísticos.” (CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 251), a organização da obra do poeta em fases também limita bastante o horizonte de interpretação dos poemas e do autor.

Alguma Poesia é o livro de Drummond que mais tem poemas no livro didático em análise e em outros manuais isso também ocorre¹⁸, justificando em certa medida o comentário de Jonh Gledson (1981, p. 58), em *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, ao dizer que “[...] ainda hoje, podemos dizer que *Alguma Poesia* continua sendo uma das obras mais populares de Drummond [...] As frases mordazes e irônicas de ‘Poema de sete faces’ ou ‘Quadrilha’ – ou o próprio ‘No meio do caminho’ – podem-se ler e ouvir aplicadas às situações mais inverossímeis.” A abordagem dos poemas de Drummond não difere muito da apresentada em todo o livro didático em análise, como será possível perceber adiante. Abrindo o capítulo sobre o poeta, há a apresentação do poema “Quadrilha” seguido de questões para o aluno responder. Tais questões variam entre as que exploram somente as características relacionadas ao Modernismo e as que levam em consideração aspectos mais formais do poema. Exemplo das primeiras é a questão a seguir¹⁹:

¹⁷O anexo A traz o capítulo destinado ao estudo da obra de Carlos Drummond de Andrade no livro didático *Português: linguagens*.

¹⁸Na dissertação de mestrado de Ana Carla Pereira Martins Conselho (Coimbra, 2010), intitulada *A poesia de Carlos Drummond de Andrade em manuais escolares do ensino médio no Brasil*, em dois dos nove manuais analisados o número de poemas de *Alguma Poesia* é superior ao de outras obras de Drummond e nos demais manuais há, no mínimo, três poemas do livro de estreia do poeta.

¹⁹ Como tomamos para análise do manual de Cereja e Magalhães um exemplar do professor, apresentaremos junto às questões as respostas propostas pelos autores e exporemos comentários presentes no Manual do professor apresentado no final do livro didático.

1. Livres da necessidade de combater o academicismo parnasiano, os poetas da geração de 30 incorporaram em suas produções as conquistas formais por que tinham se empenhado os primeiros modernistas e sentiram-se à vontade para retomar algumas posturas antes rejeitadas.

Dos procedimentos formais da poesia de 22 relacionados a seguir, quais deles também podem ser observados em “Quadrilha”?

- verso livre X
- falta de pontuação
- simultaneidade de imagens; flashes da realidade; fragmentação
- ilogismo
- linguagem simples, coloquial, prosaica X
- humor X

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 249)

Nessa questão, o poema deixa de ser explorado em sua multiplicidade de sentidos, em sua possibilidade de construção de jogos sonoros, de leituras em voz alta para ser ajustado, associado, a características da poesia modernista. É bem verdade que o conhecimento dessas características pode ser interessante e importante para a formação do leitor, mas tomá-las como primeiro elemento de contato com o poema no exercício de análise pode retirar da experiência da leitura o jogo de descobertas que o poema propõe.

A questão seguinte, embora não explore efetivamente a leitura do poema, parece voltar-se mais para a sua construção:

3.O título do poema é “Quadrilha”.

a) Considerando o modo como se dança a quadrilha nas festas juninas, principalmente a disposição e o movimento dos pares, estabeleça relações entre o poema e a quadrilha das festas juninas.

Na quadrilha das festas juninas, o par se separa e cada um dos parceiros dança com pessoas diferentes, até voltar ao parceiro inicial. No amor não seria muito diferente, pois na busca do amor e do parceiro ideal há uma troca constante de parceiros, e fatos inusitados podem acontecer: alguns desistem da “dança”, outros arrumam outros parceiros não previstos inicialmente.

b) Observe os dois enunciados a seguir: o primeiro constituído pelas duas primeiras orações do primeiro período do poema, e o segundo equivalente a uma situação em que existe correspondência amorosa entre os amantes. Depois compare a função sintática dos termos que compõem os enunciados.

João	amava	Teresa	que (Teresa)	amava	Raimundo
sujeito	VTD	OD	sujeito	VTD	OD

João	amava	Teresa	que (Teresa)	amava	João
sujeito	VTD	OD	sujeito	VTD	OD

Troque idéias com os colegas: Por que a observação de quem é sujeito e quem é objeto em “João amava Teresa que amava Raimundo” confirma sua resposta anterior?

Porque o objeto do amor (por exemplo, Teresa), quando se torna sujeito, sempre busca alguém diferente para ser o objeto de seu amor, em vez de buscar o primeiro sujeito, aquele que o/a ama.

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 249-250)

O interessante da letra b da questão acima é que ela estimula o diálogo entre os alunos, dando abertura para possíveis análises não previstas pelos autores do livro didático. Compete ao professor acatar as colocações que possam surgir e propor ele mesmo outras possibilidades de resposta. A possibilidade de, em certa medida, aliar o estudo de itens gramaticais à análise do poema sem torná-lo secundário é também interessante na questão.

A apresentação da poesia de Drummond prossegue com a exposição de outros poemas do primeiro livro do autor (“No meio do caminho”, “Cota zero” e “Poesia” são alguns deles) nenhum deles seguido de análise. O trecho que inicia o subtópico “A fase *gauche*: consciência e isolamento” demonstra de que maneira a obra do autor é tratada quando aos poemas não se seguem questões como as assinaladas:

As obras que representam essa fase são *Alguma poesia* (1930), a primeira publicação do poeta, e *Brejo das almas* (1934). Nelas ainda podem ser encontrados recursos que se associam à primeira geração modernista, tais como a ironia, o humor, o poema-piada, a síntese, a linguagem coloquial. Veja este poema-pílula, que lembra os de Oswald de Andrade:

Cota zero

Stop.

A vida parou
ou foi o automóvel?

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 251)

A falta de análises dos poemas relega a leitura do texto literário, pois ele é utilizado apenas para a identificação das características apresentadas ou para exemplificar o estilo literário estudado. Entretanto, as aulas de literatura devem partir *do e para* o texto, como será melhor comentado posteriormente.

No capítulo destinado ao estudo da obra de Drummond, além de “Quadrilha”, “Poema de sete faces” também é acompanhado de questões propostas ao aluno. É interessante notar que boa parte dessas questões é uma espécie de indução e de estímulo à leitura e análise

do poema, seja pela observação atenta das palavras na sua construção, seja pela apreciação formal do texto, como ilustram as questões seguintes:

5. Na quarta estrofe, é descrito o “homem atrás dos óculos e do bigode”.

a) É possível afirmar que ele é *gauche*? Por quê? Sim, pois ele não se comunica (não tem amigos) e se isola.

b) Que diferença há entre dizer que o homem “usa óculos e bigode” e dizer que está “*atrás* dos óculos e do bigode”? É como se o homem se escondesse atrás desses dois elementos, que têm certo valor social; como se eles fossem máscaras sociais.

7. A 6ª estrofe apresenta um jogo de palavras. O *gauche* supõe a possibilidade de chamar-se Raimundo (um nome que contém a palavra *mundo*); no entanto, afirma, tal fato levaria apenas a uma rima, não a uma solução.

a) O fato de *mundo* estar contido no nome *Raimundo* permitiria que o eu lírico estivesse devidamente enquadrado no mundo exterior? Que verso justifica sua resposta? Não; “Seria uma rima, não seria uma solução”.

b) No verso “Mundo mundo vasto mundo / mais vasto é meu coração”, pode-se supor um sentimento de superioridade por parte do eu lírico? Justifique.

Resposta pessoal. Sugestão: Sim. Embora com um coração maior que o mundo, o eu lírico se mostra orgulhoso, individualista e crítico; em vez de procurar transformar o mundo com o qual não se identifica, afasta-se dele.

8. Na última estrofe, é introduzido um interlocutor, até então ausente, identificado pelo pronome *te*.

a) Levante hipóteses: Quem poderia ser esse interlocutor?

Resposta pessoal. Professor: Sugerimos que estimule a discussão, pois há várias possibilidades de resposta, entre elas a de que seja o leitor e, considerando-se o cenário romântico (lua, conhaque, comoção), a pessoa amada. O importante é buscar relações coerentes com a leitura feita até o momento.

b) De acordo com essa estrofe, o conhaque e a atmosfera noturna deixaram o eu lírico comovido. É como se todo o poema fosse fruto de bebedeira, não fosse coisa séria. Na sua opinião, o eu lírico estaria falando a sério ou blefando? Por quê?

Blefando, pois os assuntos de que trata são profundos, existenciais, universais. Professor: Supondo que o *tu* seja o leitor, o eu lírico estaria revelando ao leitor o processo de criação do texto, o que normalmente não se faz; esse procedimento reafirmaria a postura *gauche* do eu lírico.

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 253, grifos dos autores)

Essas questões são bem elaboradas no que diz respeito à consideração do texto e de seus elementos, garantindo a centralidade do texto literário e possibilitando ao leitor demorar-se nele, perceber algumas de suas singularidades. Na letra b da questão cinco, por exemplo, ao chamar a atenção do aluno para a diferença entre “*usa* óculos e bigode” e “*atrás* dos óculos e

do bigode”, os autores oportunizam o contato com a escolha lexical feita pelo poeta, colocando o aluno dentro do jogo de sentidos produzidos pela palavra poética.

Comodito anteriormente, é comum, no ensino médio, que a leitura de textos literários seja posta em segundo plano devido ao preeminente estudo da literatura através da sua história, bastante linear. É importante mencionar, entretanto, que, já no capítulo três – “O que é literatura?” – da primeira unidade do volume um²⁰ da coleção *Português: linguagens*, numa parte denominada “A literatura na escola”, Cereja e Magalhães afirmam que sua abordagem, mesmo histórica, diferirá da perspectiva historiográfica adotada comumente no Brasil:

Nesta coleção, você vai aprender literatura de uma forma híbrida: a abordagem histórica se mistura a atividades que comparam textos de épocas distintas, que relacionam a literatura com as artes plásticas da época, com o contexto histórico-social e com produções artísticas (música, literatura, cinema) do mundo em que vivemos. (CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p.27)

Essa maneira de trabalhar com a literatura na escola é proposta por Cereja no seu livro *Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com a literatura* (2005). Retomando a combinação entre diacronia e sincronia tencionada por Haroldo de Campos (1976)²¹ e baseada nas contribuições teóricas de Bakhtin, Jauss e Antonio Candido, a abordagem proposta por Cereja busca unir tema, gênero, estilo e contexto (separados nas demais abordagens expostas pelo autor, inclusive na historiográfica). Propõe-se que a diacronia e a sincronia sejam unidas, ou seja, a evolução histórica dos textos é combinada com aspectos sincrônicos. Esse método sincrônico-diacrônico é interessante por cruzar textos de momentos literários distintos, mas com aspectos e características estéticas semelhantes e, mais do que isso, por privilegiar a leitura do texto literário. Dessa forma, a inventividade de alguns textos literários atuais pode ser observada em obras mais antigas.

No capítulo cinco do livro citado, intitulado “O dialogismo como procedimento no ensino de literatura”, Cereja apresenta mais detidamente a proposta dialógica de estudo da literatura, porém, ao expor formas de didatizar sua sugestão, no item “Didatização da

²⁰ Ainda que esta análise detenha-se no volume destinado ao terceiro ano do ensino médio, os volumes um e dois da coleção também foram observados, o que auxilia nas considerações feitas sobre o manual em análise.

²¹ Cereja, entretanto, não comete os exageros de Campos que, tomando o critério da inventividade como norteador, elimina o Parnasianismo do seu paidêuma e sugere a omissão do estilo dos currículos: “A omissão pura e simples do parnasianismo, por exemplo, é deliberada, pois esta escola poética no Brasil, particularmente influente na deformação do gosto literário daqueles que obrigatoriamente a suportam nos currículos secundário e superior, é copiosa em poemas medíocres e praticamente vazia em criatividade.” (CAMPOS, 1976, p. 17)

proposta”, pouco analisa o texto literário em algumas questões. A questão seguinte explicita esse fato:

4. Em 1924, Oswald de Andrade lançou o *Manifesto da poesia pau-brasil*, no qual afirmava a respeito da sociedade e da cultura brasileira:

Temos a base dupla – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Considerando a oposição entre primitivo e moderno ou nacional e estrangeiro, responda:

a) A que correspondem elementos como “floresta”, “raça crédula e dualista”, mamadeira, “chá de erva-doce” e “dorme nenê que o bicho vem pegá”?

RP: Ao lado primitivo e espontâneo de nossa gente e de nossa cultura.

b) E a que correspondem elementos como “escola”, “geometria”, “álgebra”, “química” e “equações”? RP: Ao lado civilizado, moderno, que segue o modelo das nações desenvolvidas.

(CEREJA, 2005, p. 186)

Essa pergunta situa-se em meio a outras questões que aparecem após o poema “capital da república”, de Oswald de Andrade, e as canções “Jóia”, de Caetano Veloso, “Geleia geral” e “BATMAKUMBA”, de Gilberto Gil, e é parte de uma etapa de análise comparativa entre tais textos. Entretanto, a nosso ver, constitui um problema colocar na questão um trecho tão curto, e sem contextualização, do *Manifesto da poesia pau-brasil*, abandonando o poema presente na coletânea inicial a ser analisada. Se nessa questão o poema “capital da república” não aparece, nas demais ele é pouco analisado, não se demonstra a preocupação em demorar-se nos seus versos.

No que diz respeito à contextualização histórica e sua relação com o texto literário, embora Cereja critique a exposição histórica não relacionada ao texto presente nos livros didáticos e defenda uma via de interrelação entre produção cultural e literária, abarcando textos de diferentes áreas das humanidades (História da arte, Filosofia etc.), ele mesmo incorre no erro em algumas atividades que propõe para serem desenvolvidas. Sem utilizar nenhum texto literário, o autor apresenta como proposta de atividade ao abordar o Trovadorismo:

4. Compare os textos “O amor cortês” e “O perigo vem das mulheres”:

a) O amor cortês declarado à mulher, nesse tipo de relacionamento, corresponde sempre a um sentimento verdadeiro? RP: Não; é uma espécie de convenção amorosa, um jogo poético em que o trovador finge declarar-se apaixonado por uma mulher, geralmente a esposa de seu senhor.

b) Na vida real, as mulheres eram tratadas com tanta consideração e respeito como nas cantigas de amor? Por quê?

RP: Não; pelo fato de serem consideradas fracas e inclinadas ao pecado, as mulheres eram isoladas da vida social.

(CEREJA, 2005, p. 194)

Em *Português: linguagens* percebe-se mais claramente a busca da abordagem dialógica em algumas atividades presentes nos capítulos intitulados “Diálogos”. De acordo com a resenha do livro de Cereja e Magalhães presente no *Guia de livros didáticos: PNLD 2012*, nesses capítulos “[...] a coleção promove significativos elos entre linguagens, movimentos artísticos e literários e entre a literatura brasileira e outras literaturas de língua portuguesa.” (BRASIL, 2011, p. 56). Os autores do livro afirmam no manual do professor que o capítulo “Diálogos” “apresenta uma proposta completamente inovadora em relação ao ensino de literatura” e que ele “[...] rompe com a linearidade e a rigidez da história da literatura e, como propunha Jauss, aproxima projetos artísticos afins porém desenvolvidos em épocas ou lugares distintos.” (CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 25-26). As questões abaixo estão no capítulo que propõe o diálogo da poesia da segunda geração modernista com a pintura de 1930-40 e ilustram o cruzamento da literatura com as artes plásticas e de ambas com seu contexto de produção. Após o quadro *Roda*, de Milton Dacosta, pergunta-se²²:

6. O quadro foi pintado em 1942. As crianças que vemos brincam de roda e, por isso, têm as mãos dadas. Em 1940, Carlos Drummond de Andrade publicou o poema “Mãos dadas”, em que se lê:

“O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.”

a) Em qual contexto sociopolítico, nacional e internacional, o poema e o quadro foram produzidos? No contexto internacional da Segunda Guerra Mundial e no contexto nacional do Estado Novo.

b) É possível afirmar que no quadro de Dacosta as crianças representam a união, a solidariedade e a esperança de um futuro melhor? Resposta pessoal. Sugestão: É possível que não. O aspecto artificial das crianças e da paisagem impossibilita associar a cena, apesar das mãos dadas, a um futuro de união e solidariedade.

²² A questão encontra-se com o quadro no anexo A.

7. Em 1942, Carlos Drummond de Andrade publicou o poema “José”, cujos versos finais são:

“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, para onde?”

Estabeleça relações de semelhança entre “José” e o quadro de Dacosta. Resposta pessoal. Sugestão: Parece que Dacosta deixa em aberto às perguntas: Qual o futuro dessas crianças? Será que a união e a ingenuidade infantis têm força para vencer o vazio do mundo? Para onde caminha a humanidade? Essa mesma incerteza quanto ao futuro está presente nos versos de Drummond.

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 308)

Na primeira questão acima citada “explora-se” somente o contexto de produção do quadro e do poema. O fato de o poema não ser reproduzido integralmente já parece anunciar que ele não precisará ser retomado para responder às perguntas que o acompanham. Quanto à questão sete, entendemos que, além de nela faltar provocar a análise dos versos, do jogo de sentido entre as palavras, a relação que se busca estabelecer, embora possível, soa um tanto forçada, pois parece haver mais incompatibilidades do que semelhanças entre o quadro e o poema assinalado. Enquanto a imagem remete à união, “José” remete à solidão, à melancolia de um sujeito “sozinho”, sem saída possível.

No mesmo capítulo das questões anteriores, na parte intitulada “Diálogo entre a poesia de Drummond e a de Pablo Neruda”, insere-se a questão abaixo, que busca fazer uma comparação entre os dois autores no que diz respeito à temática amorosa. Após os poemas “As sem-razões do amor”, de Drummond, e “Poema XLIV”, presente nos livros *Cem sonetos de amor* e *Presente de um poeta*, de Neruda, e cinco questões que tratam dos textos separadamente, o livro didático pergunta:

6. Compare o poema de Carlos Drummond de Andrade ao de Pablo Neruda. Embora apresentem diferenças entre si, as concepções de amor expressas nos dois poemas também guardam semelhanças.

a) O eu lírico do poema de Pablo Neruda tem uma visão semelhante ou diferente da do eu lírico do poema de Drummond quanto à correspondência

amorosa? Semelhante. Em nenhum momento o eu lírico do poema de Neruda se refere à correspondência amorosa.

b) Nos dois poemas, o amor é algo que se possa controlar, regular ou explicar com lógica e coerência? Por quê? Não, porque o amor nasce espontaneamente e não obedece nem a regras nem a convenções.

c) O título do poema de Carlos Drummond de Andrade é coerente com sua resposta à pergunta do item anterior? Por quê? Sim, pois o título sugere que o amor não obedece à lógica nem à razão; ele simplesmente surge de modo espontâneo.

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 310)

A interpretação dos poemas a partir de uma abordagem temática torna a questão interessante na medida em que permite ao aluno uma leitura mais detalhada dos textos para compará-los.

O manual didático *Português: linguagens* traz como aspecto positivo a diversidade de textos e imagens, além de muitas sugestões de obras literárias, filmes, músicas etc. Porém, em muitos momentos as relações entre os vários textos devem ser feitas pelo professor e pelos alunos, pois o livro não efetiva a proposta dialógica do autor nesses momentos, salvo em algumas questões para o aluno responder. Faltam ainda ao material análises dos textos apresentados. Apesar de o *Guia de livros didáticos: PNLD 2012* apresentar como ponto forte do livro de Cereja e Magalhães a “Articulação da historiografia literária com propostas de leitura do texto literário.” (2011, p. 53), os textos literários muitas vezes são utilizados somente para exemplificar características atribuídas ao autor ou ao estilo no qual se insere, sendo relegado em benefício do estudo da historiografia. É possível observar esse fato não apenas na abordagem da poesia de Drummond, como demonstra o fragmento sobre Oswald de Andrade:

Sua visão de Brasil, ao mesmo tempo que procura captar a natureza e as cores próprias do país, flagra igualmente as contradições moderno-primitivas de nossa realidade. Observe nos poemas que seguem, as cores locais em “bucólica” e as contradições entre primitivo (sapos, matas), o provinciano e o moderno (o cinema, a orquestra) em “cidade”.

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 70)

Mesmo ao longo dos exercícios as características do período literário em estudo são dadas, exigindo-se somente que o aluno as identifique no texto. Isso é demonstrado em questões como esta que segue a leitura dos poemas “pronominais”, “maturidade”, “a transação” e “3 de maio”, também de Oswald de Andrade:

1. Uma das mais importantes propostas do projeto artístico de Oswald é a da ruptura com padrões da língua literária culta e busca de uma língua brasileira.

a) Em qual dos poemas essa proposta se torna mais evidente? No poema “pronominais”.

b) De acordo com esse poema, o que é ser um bom brasileiro?

O bom brasileiro é aquele que fala o português do Brasil, não aquele que fica “macaqueando a sintaxe lusíada” (como diz Manuel Bandeira), ou seja, seguindo os padrões da gramática normativa, que não respeita a prosódia nacional.

(CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 71-72)

Ainda que seja a perspectiva historiográfica de ensino a adotada, é possível privilegiar o texto e suas particularidades estéticas, fazendo assim com que o ensino de literatura não se reduza à apresentação de datas, nomes de autores, obras e características de movimentos literários para serem memorizados pelos alunos. Trazendo grande número de textos literários e buscando privilegiar uma abordagem dialógica deles, o livro didático de Cereja e Magalhães algumas vezes não convoca o leitor a analisar tais textos, expor-se diante deles, entrar no seu jogo.

2.1.2 Drummond em *Português: contexto, interlocução e sentido*

Assim como o livro anteriormente analisado, *Português: contexto, interlocução e sentido* também é dividido em três partes destinadas à Literatura, Gramática e Produção de texto e ao final de cada unidade das partes Literatura e Gramática, na seção “Prepare-se: vestibular e Enem”, são apresentadas questões propostas em diversos exames vestibulares e no Exame Nacional do Ensino Médio.

A parte voltada para o estudo da literatura divide-se em duas unidades destinadas, respectivamente, à abordagem do Modernismo, que possui cinco capítulos, e do Pós-Modernismo, com três capítulos. Como é possível observar, também nesse livro a perspectiva historiográfica é utilizada no estudo da literatura. Depois de cada capítulo dessa parte, há uma seção intitulada “Conexões”, na qual são indicados filmes, livros, sites e músicas relacionados ao tema do capítulo. Em Literatura, apresentam-se ainda as seções, “Objetivos”, “Leitura da imagem”, “Da imagem para o texto”, “Texto para análise”, “A tradição de...” e “Palavra de

mestre”. Essa parte contém também boxes denominados “Tomenota”, “Lembre-se”, “De olho na arte”, “Trilha sonora”, “A estante de...(determinado autor)”, além de boxes biográficos e de informação que destacam algumas informações e conceitos que os autores consideram relevantes para a aprendizagem do aluno sobre determinado assunto.

O “Guia de recursos”²³ apresenta a fundamentação teórica e metodológica do livro, as respostas aos exercícios e indicações de referências bibliográficas relacionadas à prática docente. As autoras retomam a noção de sistema autor-obra-público, de Antonio Candido, para reforçar no Guia a ideia de que tomam a literatura como discurso do qual não pode dissociar no seu estudo o dos agentes desse discurso, entre eles o autor, o público, o contexto de produção e os meios de circulação do texto literário.

Contudo, já no Guia a ênfase parece recair em aspectos extraliterários (contexto histórico, de produção e de circulação da obra). Acreditamos que tais aspectos são importantes, mas no ensino de literatura eles devem estar submetidos ao estudo do texto. Como bem observa Candido (1967, p. 3), “[...] a análise estética precede considerações de outra ordem.” No livro de Abaurre, Abaurre e Pontara, o “contexto histórico” baseia-se nos acontecimentos de determinada época e separa-se do “contexto estético”. Revelar, como expõem as autoras a respeito da seção destinada ao contexto histórico, “[...] de que modo aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais criam uma formação discursiva que privilegia determinados temas, focaliza determinadas questões.” (ABAURRE, ABAURRE, PONTARA, 2008, p. 9) sem promover relações entre esses aspectos e o texto literário, a nosso ver, relega a leitura do texto e não leva em consideração as características que muitas vezes distingue os autores do período de produção da sua obra. Ainda nesse sentido, as autoras (2008, p. 6-7) apontam um “projeto literário” que orienta a criação artística em determinados períodos e, para elas, reconhecê-lo e compreendê-lo “faz diferença” no ensino de literatura. Não discordamos que há regularidades que caracterizam a produção de determinados períodos, mas pensamos que estudá-las sem a leitura dos textos, evidenciando inclusive os pontos nos quais eles possam se afastar das características comuns no período em estudo, não contribui efetivamente para a formação do leitor de literatura.

Assim se apresentam, portanto, os capítulos de literatura do livro *Português: contexto, interlocução e sentido*: a uma imagem de abertura seguem-se questões relacionadas

²³ Como também analisamos um exemplar do professor do livro *Português: contexto, interlocução e sentido*, faremos apontamentos a respeito das considerações presentes no “Guia de recursos” (correspondente ao manual do professor) apresentado nesse material, comparando em alguns momentos tais considerações com o trabalho efetivamente realizado no livro.

a ela (“Leitura da imagem”) e questões que buscam relacioná-la com um texto literário (“Da imagem para o texto”); apresentam-se então tópicos e subtópicos voltados para o contexto histórico (“A República Velha chega ao fim”, por exemplo, é um dos tópicos do capítulo “Modernismo no Brasil. Primeira geração: ousadia e inovação”) e estético (como “Modernismo português: primeiros passos” presente no capítulo “Vanguardas culturais européias. Modernismo em Portugal”) de maneira quase sempre dissociada; o “projeto literário do período” é apresentado, evidenciando os agentes do discurso; expõem-se considerações sobre alguns autores do período; “textos para análise” são apresentados seguidos de perguntas sobre eles.

É o capítulo “Segunda geração: misticismo e consciência social” que traz a abordagem da poesia de Carlos Drummond de Andrade no material didático de Abaurre, Abaurre e Pontara.²⁴ O capítulo inicia com o quadro *Guerra*, de Lasar Segall, que também introduz a unidade três (“A segunda fase do Modernismo. A poesia de 30”) do livro *Português: linguagens*, e na seção “Da imagem para o texto” apresenta-se o poema “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo*, como forma de exemplificar como a obra de Drummond cria “representações” da guerra. Acompanhando o poema seguem-se questões sobre ele e uma relacionando-o ao quadro de Segall:

11. Observe mais uma vez a tela de Lasar Segall. A imagem de guerra que ela apresenta é semelhante à do poema de Drummond? Por quê?

(ABAURRE; ABAURRE; PONTARA, 2008, p. 90)

Ainda antes de expor o tópico sobre Drummond, o capítulo segue apresentando o contexto histórico (“Um mundo às avessas: guerra e autoritarismo”) e os tópicos e subtópicos comuns aos outros capítulos (“O projeto literário da poesia da segunda geração modernista”, “Os agentes do discurso” etc.). Seguido de questões, o poema “José” é parcialmente reproduzido. As perguntas a ele relacionadas referem-se ao próprio poema e, em geral, requerem que o aluno volte ao texto para respondê-las. A seguinte questão, na qual é também interessante assinalar o uso de um aspecto gramatical para a análise literária, explicita essa necessidade:

²⁴O capítulo encontra-se digitalizado no Anexo B.

4. Na terceira estrofe, os verbos estão flexionados no imperfeito do subjuntivo. O que o uso dessa estrutura linguística indica, considerando a pergunta que é reiterada ao longo do poema?

- Essa estrofe marca uma **gradação** nas possibilidades de ação de José. Explique-a.

- O que essa gradação sugere sobre a situação em que se encontra José?

(ABAURRE; ABAURRE; PONTARA, 2008, p. 95, grifos das autoras)

O tópico “Carlos Drummond de Andrade: poeta do finito e da matéria” apresenta a obra do poeta. A partir de uma interpretação simplista do “Poema de sete faces”, são atribuídos temas e características à obra de Drummond. Tais temas e características são exemplificados na divisão do tópico nos subtópicos “Família e origens: a viagem na memória”, “O tempo é a minha matéria”, “O exercício incansável da reflexão”, “Fazer poético: ação e transformação” e “A ‘concha vazia’ do amor”, cada um deles apresentando um poema que o caracteriza: “Infância”, por exemplo, integra “Família e origens: a viagem na memória”; já “Fazer poético: ação e transformação” traz trechos de “Consideração do poema” como exemplo que reflete na obra drummondiana a temática da criação poética. Portanto, seguindo o panorama apresentado no livro didático anterior, em *Português: contexto, interlocução e sentido* os poemas de Carlos Drummond de Andrade são expostos em fases e utilizados para exemplificar características atribuídas a eles e ao poeta.

O “texto para análise” apresentado após o tópico sobre a obra de Drummond é o poema “Procura da poesia”, que faz parte do livro *A rosa do povo*. Vale ressaltar que a proposta deste manual didático de abrir uma seção específica para a análise do texto literário evidenciaria uma interessante via de contato com ele e com seus lugares surpreendentes e não enquadráveis, no entanto, mais uma vez não se reproduz o poema integralmente. Pensamos ser necessária e possível a reprodução completa do poema (ainda mais em uma seção intitulada “Texto para análise”), pois concordamos com Hélder Pinheiro (2006a, p. 109), nas “Reflexões sobre o livro didático de literatura”, quando, ao investigar como os livros didáticos submetem-se ao mercado, afirma que, no manual de literatura, “[...] espera-se que a predominância seja de textos literários – na medida do possível, completos, sobretudo os textos em verso, uma vez que têm uma extensão menor e oferecem maior dificuldade de ser resumidos.”

As questões sobre “Procura da poesia” voltam-se também exclusivamente para o estudo do poema, ratificando o caráter mais interpretativo do livro em comparação com o anteriormente analisado, como demonstra a questão abaixo:

3. Como o eu lírico caracteriza as palavras na última estrofe?

- Como pode ser entendida essa caracterização das palavras?
- Levando em conta essa caracterização, o que significa, no contexto do poema, ter a chave desse reino?

(ABAURRE; ABAURRE; PONTARA, 2008, p. 102)

Como o livro de Cereja e Magalhães, o material em estudo é bastante diversificado na medida em que traz vários textos, imagens e informações. Todavia, faltam aos dois materiais análises dos textos apresentados. Em *Português: contexto, interlocução e sentido*, entretanto, é possível observar um viés mais analítico – talvez seja melhor dizer interpretativo – que se contrapõe ao caráter mais dialógico do manual de Cereja e Magalhães, pois ainda são apresentadas algumas (muito poucas) linhas sobre alguns textos expostos e as questões detêm-se quase exclusivamente na interpretação dos textos nelas apresentados.

Sabemos que as exigências do mercado editorial fazem com que os livros não tragam considerações extensas sobre os textos, imagens e questões neles contidas, porém, entendemos ser importante no trabalho com a literatura o demorar-se no texto, a possibilidade de perceber seus recursos específicos, suas singularidades, como já mencionado. É perceptível, portanto, que concordamos com Egon de Oliveira Rangel quando afirma, no texto “Letramento literário e livro didático de língua portuguesa: ‘os amores difíceis’” (2007), “Aceitamos, com facilidade talvez excessiva, a ideia de que o texto literário tem características – o mais das vezes *formais* – diferentes dos demais. (RANGEL, 2007, p. 128, grifo do autor) e pensamos que essas características devem ser tratadas quando da abordagem desse texto. Ainda segundo Rangel (2007, p. 143), para que isso ocorra no livro didático “Trata-se, antes, de planejar, ao longo das atividades de leitura previstas, o tratamento didático adequado de aspectos da construção dos sentidos essenciais para o rendimento estético desse ou daquele texto.” Dessa forma, não entendemos como positiva a apresentação de textos literários somente com o intuito de exemplificar características, estabelecidas a priori, deles ou do período em que foram escritos. A entrada no texto por meio de um modo mais analítico, porém igualmente *gauche*, possibilita ao leitor compreendê-lo, mas também se

perder em seus caminhos, deparar-se com outras tantas características desconhecidas, com sua imprecisão.

Cabe aqui lembrar Barthes em sua aula inaugural de Semiologia literária no Collège de France. O autor pensava a literatura como “[...] logro magnífico que faz ouvir a língua fora do poder [...]” (1989, p. 16) justamente por ela “trapacear a língua”, através, entre outras coisas, da multiplicidade de formas que pode utilizar e de sentidos que seu uso das palavras pode evocar. Portanto, é a partir do contato com o texto literário que o leitor pode livrar-se do poder “fascista” da língua, limitador e uniformizante. Sendo assim, é esse contato que deve ser privilegiado nas aulas de literatura, não apenas no ensino médio mas também nas aulas de Língua Portuguesa no ensino fundamental.

Embora as questões referentes aos poemas presentes no livro *Português: contexto, interlocução e sentido* exijam sua leitura, demonstrando assim a centralidade do texto literário, a abordagem da obra de Carlos Drummond de Andrade, assim como no livro de Cereja e Magalhães, tende a enquadrar essa obra e os textos do poeta. Tal abordagem é redutora e pouco contribui na promoção de um olhar diferenciado para os poemas de Drummond e da literatura de maneira geral. O *gauchismo* tomado como uma fase estanque, relacionada somente aos dois primeiros livros do poeta, por exemplo, demonstra essa redução.

Entrando em contato com poemas em sua maioria representativos dos primeiros livros do poeta e conduzidos a uma leitura que busca exemplificar informações, o leitor formado pelos manuais didáticos em muitos momentos não é levado a se arriscar diante do texto e não experimenta as inúmeras possibilidades por ele apresentadas.

2.1.3 Enquadrar o texto ou arriscar-se diante do texto

Ainda que haja momentos de convite à análise e interlocução com poemas ou trechos de poemas, parece avultar na abordagem da obra de Carlos Drummond de Andrade trazida nos materiais didáticos de literatura (nos dois apresentados e em outros tantos) duas tendências, a saber, usar poemas como exemplos de características atribuídas a eles e ao poeta, retirando o foco do texto, e categorizar a obra em fases estanques.

Sobre a periodização da poesia de Drummond pela crítica, John Gledson (1981) afirma:

Qualquer crítico sério vê logo as deficiências destas categorias, mas nem por isso elas deixam de infiltrar os escritos sobre Drummond. A poesia de *Alguma poesia* e *Brejo das Almas* é sem dúvida irônica, mas também muitas outras coisas – *Alguma poesia*, por exemplo, é muito mais radical na sua poética do que se tem reconhecido. Sobretudo, os dois livros são inteiramente diferentes no estilo, nos temas, na poética. [...] Sobretudo, estas “etapas” sugerem uma classificação fácil de uma realidade complexa – há poemas que são irônicos, sociais e até “metafísicos” ao mesmo tempo! [...] (p. 12-13)

Ainda no que tange à organização em fases da obra de Drummond, Alcides Villaça explicita:

Se o domínio de uma fonte de tensões sobre a outra alterna-se e permite-nos reconhecer movimentos estruturais dentro da dinâmica da obra – movimentos didaticamente reconhecíveis como *fases* –, isso não nos autoriza a formação de esquemas fixos, por natureza injustos para com a expressão dialética de que vive essa poesia. As tendências de um Drummond mais “anedótico”, ou mais “social”, ou mais “metafísico”, são visíveis a olho nu, mas estão longe de explicar em separado a intimidade nervosa dos movimentos que as revelam. (2006, p. 19)

Também Affonso Romano de Sant’anna (1992, p. 39), ao falar dos “[...] vários aspectos do desenvolvimento desse personagem-em-progresso” que é o *gauche* afirma que os limites que os demarcam “[...] não são precisos: um estágio sai do outro naturalmente, eles se continuam, se complementam, explicando-se mutuamente.”

Portanto, mesmo considerando-se a necessidade didática dessa organização em fases para o trabalho com a poesia de Drummond na sala de aula, é importante tratar das relações entre essas fases e seus poemas. A fase memorialista do poeta, por exemplo, não é tão bem delimitada por datas como pensam alguns críticos e como é reproduzido nos livros didáticos. Exemplo disso é o poema “Infância” que pode ser chamado de memorialista e se encontra já no primeiro livro de Drummond. Além disso, a obra de Drummond dialoga com a tradição e a contemporaneidade e isso deve ser levado em consideração quando se for estudá-la. Assim sendo, nem a história da literatura nem os próprios textos literários são tão lineares quanto se pensa comumente. Por isso, essa tradição de muitos livros didáticos de submeterem-se a uma linearidade histórica incorrigível (desde a época do estudo da literatura no Colégio Pedro II, no Segundo Reinado, no século XIX), além de pouco interessar ao estudo do texto literário, é equivocada.

As perguntas presentes nos livros didáticos que centralizam o texto, como as aqui apresentadas do *Português: contexto, interlocução e sentido* e as relacionadas ao “Poema de sete faces” apontadas no *Português: linguagens*, parecem ser um lugar que quer possibilitar ao leitor investir um olhar *gauche* sobre o poema, já que pressupõem sua leitura, o confronto do leitor com ele, confronto no qual muitas vezes o leitor não é soberano e suas certezas podem ser abaladas pelo texto literário e sua construção peculiar. É no sentido de privilegiar esse olhar *gauche*, conforme continuaremos abordando no próximo tópico, que pensamos dever caminhar o livro didático enquanto meio de contato entre texto literário e leitor.

2.2 Entre o texto e o leitor: o manual didático

O demorar-se no texto, percebendo suas singularidades, jogando no seu campo, deixando-nos (trans)formar por ele parece em alguns momentos não interessar na maneira de conceber o texto literário proposta pelos materiais didáticos analisados. A desautomatização do nosso olhar para o texto proposta na estética *gauche* que perpassa *Alguma Poesia* é estranha a algumas propostas do livro didático.

O olhar *gauche* aparece nos livros didáticos somente no que diz respeito à visão parcial que apresentam dos autores, obras e até dos estilos de época. No caso do estudo da obra de Drummond, por exemplo, textos que ilustram fases fixas nas quais tal obra é dividida ou as características atribuídas a primeira e segunda fase modernista são expostos, mas de muitas outras obras do autor, especialmente as últimas, nada é apresentado.

Segundo Hélder Pinheiro, no texto acima mencionado, os livros didáticos “[...] poderiam ser bem mais completos se privilegiassem mais a leitura dos textos (poemas, crônicas, contos, fragmentos de romances e peças teatrais, para ficar só com alguns gêneros do domínio literário).” (PINHEIRO, 2006a, p. 103). Como verifica que o modelo de livros didáticos que predomina é pautado prioritariamente por questões relacionadas ao mercado e, portanto, mantém o leitor distante do texto literário, Pinheiro sugere, retomando Ligia Chiappini (1983), ou um novo modelo de material didático ou o trabalho com antologias dos textos a serem estudados: “[...] a experiência de trazer para a sala de aula antologias de poemas, de contos e crônicas e discuti-las, encená-las suscita um tipo de vibração, de alegria bem mais significativa do que ficar listando características de estilos de época.”

A proposta do autor constitui uma saída possível para o melhor trabalho com a literatura na escola. Porém, tal saída nos faz retomar um problema antigo e com o qual acreditamos que se relacionam os demais problemas da educação no Brasil: a má remuneração do professor, que o faz ter de trabalhar em várias escolas, não tendo tempo para organizar seu próprio material.

Tomando essa dificuldade e entendendo o manual didático como nocivo à “inquietação criadora que leva o homem a questionar” (LEITE, 1983, p. 103) por conta de suas respostas prontas, por ser baseado na informação e não na construção do saber, Chiappini propõe que

Talvez seja possível a invenção de um antimanual, ou de um plurimanual; de livros que não tragam o saber condensado, congelado a partir de uma perspectiva unitária, mas incorporem a diversidade e, caleidoscópicos, tornem a questionar numa página o que responderam na outra; livros que impulsionem alunos e professores à aventura da pesquisa, da produção do saber, com todos os percalços e dúvidas que lhe são próprios; [...] (LEITE, 1983, p. 105)

Como meio formador de leitores literários, às vezes constituindo-se como única forma de contato do aluno com o texto literário, é de grande importância que o livro didático priorize a leitura desse texto e demonstre que a literatura não é tão homogênea como deseja o estudo que toma a historiografia literária como base sem a ela associar a leitura do texto. Para que o livro didático possa alcançar esse feito é necessário que ele mesmo assuma a diversidade, o questionamento, não congelando saberes, como expõe Chiappini. É necessário, portanto, que o livro didático também assuma o *gauchismo* metodologicamente, aceitando que o olhar que propõe é incapaz de dar conta da totalidade, mas também demonstrando isso no decorrer de suas páginas.

O prisma *gauche* da poética de Drummond, aquele que tem mais incertezas do que certezas, que se sabe titubeante, inconstante, fragmentado, pode ser uma chave para compreender um dos elementos centrais da formação do leitor literário: a via de entrada no texto, o modo pelo qual se acercar de uma obra ou até de um poema em um manual didático. Pode-se por essa via entrar em um poema sem muito entendê-lo em um primeiro momento, sem estar munido de informações que buscam caracterizá-lo, enquadrá-lo, mas somente percebendo e tateando seus sons, ritmos e palavras.

Expondo-se ao texto literário, diante das incertezas que ele traz em si, aluno e professor poderão tomar a aula de literatura como acontecimento no sentido que atribui João Wanderley Geraldi e fazer dela uma troca de experiências. De acordo com Geraldi (2010, 100), “Tomar a aula como acontecimento é eleger o fluxo do movimento como inspiração, rejeitando a permanência do mesmo e a fixidez mórbida no passado.” Portanto, a aula baseada no previsto e que caminha somente em direção a ele, submetida ao saber pronto, congelado, do livro didático, bem como a leitura que busca no texto características determinadas a priori, ao estabelecerem um caminho único e uniforme, anulam a possibilidade de o professor se tornar agente do processo de ensino, expondo-se à e produzindo mudança, evitando dessa maneira a mecanicidade própria desse processo nos dias que correm.

2.3 A formação do leitor literário no ensino de literatura

Uma breve contextualização do ensino de literatura servirá como ponto de partida para as considerações tecidas nessa parte do trabalho. Parece interessante inicialmente traçar de forma sucinta a trajetória dessa disciplina nos currículos de ensino.

No texto “Sim, a Literatura educa”, no qual defende a ideia de que o texto literário contribui para a formação do sujeito, Regina Zilberman (2008), focada nesse caráter educativo da literatura, oferece uma explanação da trajetória da disciplina no ensino. Segundo a autora,

A literatura não passou a fazer parte do currículo escolar sob sua identidade original. Primeiramente integrou o *Trivium*, dissolvendo-se entre a Gramática, a Lógica e a Retórica; depois, quando a Renascença privilegiou o ensino da cultura clássica, serviu de modelo para a aprendizagem das línguas grega e latina. A pedagogia do século XVII opôs-se a essa prática e sublinhou a necessidade de os alunos estudarem o vernáculo; subiu de cotação o trabalho com a poesia em tradução, mas a pretexto de facilitar o conhecimento das normas clássicas de criação artística, de compreensão cada vez mais difícil, dada a distância temporal e vivencial. Só após a Revolução Francesa de 1789, os franceses introduzem na escola a literatura nacional, que, a partir de então, torna-se o objeto da história literária, disciplina que ensaia seus primeiros passos nesse momento e consolida-se algumas décadas depois em toda a Europa, para reinar incontestemente por muitos anos. (ZILBERMAN, 2008, p. 19)

O ensino da literatura a partir do estudo da sua história é um princípio que se mantém até os dias de hoje. No Brasil, a publicação do livro *História da Literatura Brasileira*, de

Silvio Romero, bem como a elaboração de outras histórias da literatura, pode ser associada às mudanças ocorridas nos currículos, que conservavam ainda os modelos europeus, nos quais se estudavam retórica e poética, seguindo o modelo grego.

Constituindo-se como disciplina no século XX, a literatura integrava uma área maior denominada Comunicação e Expressão. Isso somente foi modificado com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9394, de 1996, na qual a denominação volta a ser Língua Portuguesa. Embora a dicotomia língua/literatura possa ser creditada a essa designação, tal lei livra o ensino médio do caráter meramente profissionalizante proposto na LDBEN anterior (5692/71) ao determinar como uma das suas finalidades o “aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico.” (LDBEN, 1996, p. 26). Portanto, mesmo que o aluno busque apenas ingressar no mercado de trabalho ao concluir o ensino médio, a escola deve fazê-lo pensar criticamente e ajudar na constituição da sua “autonomia intelectual”.

Em consonância com a LDB 9394/96 estão alguns documentos oficiais que regulam o ensino, como as *Orientações curriculares para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Na parte intitulada “A Formação do Leitor: do Ensino Fundamental ao Ensino Médio”, presente no capítulo dois das *Orientações*, caracteriza-se o ensino de literatura de 5ª a 8ª séries (6º ao 9º ano, atualmente) como um momento de formação menos sistemático e observa-se um declínio na experiência de leitura dos alunos na passagem do ensino fundamental para o médio, pois este é caracterizado pelo ensino baseado em informações acerca de datas, estilos e características das escolas literárias e pela substituição dos textos originais por resumos:

Constata-se, de maneira geral, na passagem do ensino fundamental para o ensino médio, um declínio da experiência de leitura de textos ficcionais, seja de livros de Literatura infanto-juvenil, seja de alguns poucos autores representativos da Literatura brasileira selecionados, que aos poucos cede lugar à história da Literatura e seus estilos. (BRASIL, 2006, p. 63)

É no ensino médio que o aluno entra em contato com a disciplina Literatura e com as características de diversos textos literários. As práticas de ensino da literatura ocorrem tomando como base o estudo da sua história. A perspectiva historiográfica visa ao estudo da literatura de maneira diacrônica, partindo dos textos mais antigos aos mais atuais ou vice-versa. Essa perspectiva que busca estudar a literatura através do estudo dos diferentes

períodos é útil. No entanto, feito de maneira estanque, sem promover cruzamentos e ligações entre períodos diferentes e até entre textos pertencentes ao mesmo período, o estudo diacrônico não oferece grandes contribuições, evidenciando-se apenas características das escolas literárias, como datas, autores e obras pertencentes à escola em questão.

Ainda nas considerações que faz a respeito do livro didático, Pinheiro (2006a) trata da história da literatura e como ela se realiza no manual. O autor aponta,

[...] a opção por ensinar história da literatura, muitas vezes presa a uma abordagem cronológica/evolucionista, priva o aluno de um estudo mais detido de um poeta, de um ficcionista, de um dramaturgo. Por eleger uma formação de caráter enciclopédico, acaba-se por se conhecer muito pouco cada obra, sobretudo no que ela tem de singular. A poesia sai, quase sempre, prejudicada, porque as obras não são estudadas em sua complexidade e sim como meros exemplos de determinado estilo de época. (PINHEIRO, 2006a, p. 110)

Dessa forma, a concepção tradicional de literaturaa confunde com história literária e a memorização de características a partir de fragmentos de obras literárias, seja prosa ou poesia, desvinculada da leitura do texto é privilegiada na escola em detrimento de uma concepção de literatura como *locus* de reflexão, de formação do indivíduo, conseguida somente a partir do contato e da vivência do aluno com o texto literário. Essa metodologia em nada contribui para o objetivo maior do ensino de literatura, referido inclusive nas mesmas *Orientações*, que, buscando reparar as falhas nos *Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio* (PCNEM)²⁵, especialmente as que dizem respeito a não consideração das especificidades do texto literário, preveem que o objetivo do ensino de literatura “Trata-se, prioritariamente, de formar o leitor literário, melhor ainda, de ‘letrar’ literariamente o aluno, fazendo-o apropriar-se daquilo a que tem direito.” (BRASIL, 2006, p. 54).

Ao refletir sobre o letramento literário e o livro didático de português, no ensaio “Literatura e livro didático no ensino médio: caminhos e ciladas na formação do leitor” (2005), Rangel separa o “evento de letramento” literário do não literário, afirmando que o leitor de literatura situa-se dentro e fora das competências de um leitor proficiente em leitura de textos não literários. Segundo Rangel, o desenvolvimento da proficiência em leitura é preocupação dos critérios de avaliação do PNLEM 2004 para o ensino de português,

²⁵ No texto “Literatura” (2004), os professores Haquira Osakabe e Enid Yatsuda, além de explanarem com perspicácia as falhas dos PCNEM com relação à disciplina, discorrem sobre questões relacionadas à democratização do ensino médio, ao cânone literário etc.

entretanto, o termo proficiência é carregado de implicações pragmáticas que destoam da experiência literária, sendo assim, não deve ser objetivo do ensino médio a proficiência em leitura de textos literários.

Após caracterizar o leitor proficiente, expondo sua segurança diante do texto lido e capacidade de compreendê-lo, Rangel o contrapõe ao leitor literário, errante, inseguro. De acordo com o autor,

[...] o que busca o leitor de textos literários? A meu ver, nada. Ou, pelo menos, nada que ele saiba de antemão. Tem uma vaga esperança de que, no tempo de que não dispõe, possa entretanto ler algumas páginas. Às vezes, termina de ler o que não chega a saber se é um conto longo, um romance breve, uma novela arrastada ou um poema em prosa. [...] quando faz previsões, erra bastante; mas nem por isso perde o rumo ou se irrita; muito pelo contrário: diverte-se e, muitas vezes, se encanta com as descobertas que faz. (RANGEL, 2005, p. 153)

A perspectiva de Rangel nos permite entender o leitor literário como *gauche*, pois se distancia (ou deveria distanciar-se) do leitor que comumente busca-se formar: o leitor proficiente.

É importante assinalar que Rangel não desconsidera a importância da proficiência tal qual é compreendida no âmbito pedagógico para a compreensão do texto literário, porém aponta a discrepância entre o caráter “instrumental” dessa proficiência e a literatura.

Hélder Pinheiro, em seu livro *Poesia na sala de aula*, também caracteriza o ensino de literatura, verificando especificamente o trabalho com a poesia no ensino fundamental. Nas palavras do autor, “Quando chegamos ao primeiro grau maior (da quinta à oitava série) os problemas ficam ainda mais dramáticos. Aqui, a poesia praticamente desaparece da sala de aula ou restringe-se a longos (e fatigantes) exercícios de interpretação.” (PINHEIRO, 2007, p. 19). No ensaio *Teoria da literatura, crítica literária e ensino* (2006b), o autor aborda a influência das teorias da literatura no ensino da disciplina, vendo de maneira positiva tal influência, mas verificando que a cristalização e mecanização de alguns conceitos da teoria pelos professores são nocivas para o aprendizado da literatura e para o desenvolvimento do gosto pela leitura nos alunos. Hélder Pinheiro entende que nem os conceitos da teoria da literatura nem as posições da crítica literária devem substituir a leitura do texto, mas auxiliá-la.

Marisa Lajolo²⁶ (1988, p. 92) ao tratar do assunto verifica um desencontro entre as teorias de leitura e as de literatura porque, para a autora, as teorias da literatura muitas vezes desconsideram a pluralidade das manifestações e a instabilidade do texto literário, estabelecendo convenções e protocolos de leitura. Portanto, segundo Lajolo, a estabilidade atribuída ao texto literário na leitura escolar é promovida pela influência das teorias da literatura. Continuamente voltando seu trabalho para as questões relacionadas à leitura e ao ensino, a autora, no livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*, retoma a discussão a respeito dessa influência e assinala que

O texto, em sala de aula, é geralmente objeto de técnicas de análise remotamente inspiradas em teorias literárias de extração universitária. Mas, se no âmbito universitário a teoria literária pode ainda preservar uma semântica geral do texto, na transposição das ditas teorias para o contexto didático esse sentido maior costuma adelgaçar-se e rarefazer-se, a ponto de ficar quase irreconhecível. Na escola, anula-se a ambiguidade, o meio-tom, a conotação – sutis demais para uma pedagogia do texto que consome técnicas de interpretação como se fosse pipocas e refrigerantes. (LAJOLO, 1993, p. 15-16)

O texto literário produz significações. Como versejou Drummond, “[cada palavra] tem mil faces secretas sob a face neutra” (ANDRADE, 2007, p. 118) e cabe ao poeta explorar tais faces quando da fatura da poesia, enquanto a leitura, não apenas de textos literários, deve levar em consideração os múltiplos sentidos que os textos geram e as múltiplas interpretações que eles possibilitam. Refletir sobre como os sentidos do texto poético são construídos a partir, entre outras coisas, da relação entre as palavras e da assimilação de significados diversos pela palavra na poesia, ou seja, sobre a plurissignificação do poema, não é apagar tal plurissignificação e, de acordo com a estética que pensamos perpassar a obra desse *gauche* de muitas faces, é justamente o olhar que compreende o múltiplo, o destoante, o estranho, do texto literário que deve ser considerado no estudo da poesia, e da literatura, na escola.

Corroborando o que expõe Lajolo e as considerações feitas, o filósofo da educação espanhol Jorge Larrosa (2003), ao tratar da experiência da leitura e de sua relação com a formação do leitor (melhor abordadas no próximo capítulo), assinala que a pedagogia tende sempre a controlar tal experiência e o que há nela de plural, de desconhecido, de incerto. Nas palavras do Larrosa,

²⁶ Também Chiappini (1986), Osakabe (2004) e outros autores se preocuparam em caracterizar o ensino de literatura nas escolas brasileiras.

[...] me parece que la pedagogía (quizá toda pedagogía) ha intentado siempre controlar la experiencia de la lectura, someterla a una causalidad técnica, reducir el espacio en el que podría producirse como acontecimiento, capturarla en un concepto que imposibilita lo que podría tener de pluralidad, prevenir lo que tiene de incierto, conducir la hacia un fin preestablecido. (LARROSA, 2003, p. 41)

É através de conceitos e de categorizações que se costuma estudar a literatura no ensino médio. Entretanto, compreender o texto literário não é enquadrá-lo em categorizações ou buscar uma interpretação única e completa a seu respeito, mas conviver com ele e com as inúmeras possibilidades por ele oferecidas. Portanto, não há fórmulas prontas para serem aplicadas no trabalho com o texto literário e, como completa Lajolo,

As propostas transformam-se em armadilha quando patrocinam discussões das quais se sai com as técnicas debaixo do braço e confiante na terapêutica. Técnicas milagrosas para o convívio harmonioso com o texto não existem, e as que assim se proclamam são mistificadoras, pois estabelecem uma harmonia só aparente, mantendo intato – o desencontro entre leitor e texto. (LAJOLO, 1993, p. 14)

Nesse sentido, entendemos que, aliado ao questionamento constante do *gauche* a respeito do estar no mundo, da própria poesia, e à busca por formas que explicitem o seu desajustamento a esse mundo, propõe-se uma maneira *gauche* (não ajustável, instável) de lidar com sua poesia, e, podemos estender, com a literatura, sem buscar apagar suas dualidades, ambiguidades e incertezas.

A caracterização feita nas *Orientações curriculares* e pelos autores mencionados explicitam que a preocupação com o estudo da literatura na escola se justifica por muitos fatores, dentre eles o principal parece ser a não consideração das especificidades desse gênero discursivo quando da sua abordagem no âmbito escolar por causa da preocupante falta de contato dos alunos com o texto literário. Quando se trata de poesia o problema parece ainda mais complicado devido não apenas às concepções fragmentárias acerca do poema mas também, e principalmente, ao exíguo trabalho com o texto poético na sala de aula. A verificação de alguns materiais didáticos revela que propostas metodológicas de trabalho com a poesia são quase inexistentes. Ela é abordada na maioria das vezes para exemplificar a

conotação, as funções emotiva e poética da linguagem, algumas figuras de linguagem e o gênero lírico.

No ensino fundamental, a situação é ainda mais complicada, já que a literatura aparece no livro didático de português com intuitos diversos, como o de estudar gramática. Retomando Rangel (2007), podemos creditar a não consideração do que é próprio do texto literário à diversidade de gêneros textuais imposta ao livro didático de português nos últimos tempos. De acordo com o autor,

[...] ainda que não tenha sido esta a intenção original, o imperativo da diversidade de gêneros e tipos (um dos critérios de Avaliação oficial do LDP) tem significado, muitas vezes, o abandono do texto literário – antes praticamente solitário, no LDP e na sala de aula de língua materna – em favor dos demais. Num contexto como este, o velho hábito de não contemplar o que o texto literário tem de próprio, quando confrontado com os outros, só tem feito aumentar o esquecimento da literatura e a sensação, cada vez mais disseminada, de que é “difícil” ou mesmo “impossível” para o ensino fundamental. (RANGEL, 2007, p. 133)

A percepção e interpretação dos procedimentos de composição do texto literário, seja ele poema, conto ou romance, é de grande importância para a formação do leitor desse gênero discursivo, pois as observações de natureza técnica apontam alguns dos elementos por meio dos quais o texto se constitui como literatura. Entretanto, a verificação desses procedimentos só pode ocorrer a partir da sua leitura e não somente através da exposição de conceitos oriundos da teoria, pois

[...] analisar aspectos técnicos dos poemas sem antes lê-los mais de uma vez, silenciosamente, em voz alta, sem antes sentir com o corpo sua força sugestiva, sem antes comentá-los, perceber e entender as imagens, as relações entre som e sentido, entre os elementos da superfície textual, é obrigar a um afastamento deletério dessa arte. (BRASIL, 2006, p. 69)

É esse convívio com o texto que o *gauche* de *Alguma Poesia* parece nos propor ao nos confrontar com os poemas do livro. Para compreendermos a velocidade mimetizada pelos versos curtos, a circularidade promovida pela pergunta final e os efeitos produzidos pela

utilização de outros recursos em “Cota Zero”, por exemplo, é necessário conviver com o poema, lê-lo várias vezes e de diversas formas.²⁷

O contato efetivo do aluno com o texto literário, a experiência de sua leitura, é indispensável para que o ensino de literatura possa cumprir com seu objetivo primordial: a formação do leitor literário. Acrescenta-se a esse papel formador do ensino e da literatura seu caráter transformador, pois, como bem entende Jauss (1994, p. 52), “A experiência da leitura logra libertá-lo [o leitor] das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas.”

A possibilidade de formar-se e de transformar-se através da literatura só existe quando há a experiência de leitura em detrimento da predominante apresentação de elementos dos textos (não lidos) e de características dos estilos literários.

Ainda sobre a necessidade da experiência de leitura do texto literário na sala de aula, Rangel observa:

Não se trata de sonegar ao aluno as informações *sobre* a literatura, nem sua metalinguagem própria. Tampouco se trata de descartar a abordagem das obras e dos autores do cânone. Trata-se, sim, de situar o ensino de literatura no lugar que é o da própria literatura: o da experiência singular, da descoberta, do próprio jogo estético. (RANGEL, 2005, p. 151, grifo do autor)

Portanto, as características dos estilos de cada época literária e os conceitos de natureza técnica podem, e até devem, ser trabalhados no ensino de literatura, mas sempre a partir do texto, que, por sua vez, tende a trazer muito mais do que tais características, fazendo o leitor participar efetivamente do seu jogo ao imaginar e interpretar o mundo referencial contido nele, modificando-o, segundo proposto por Wolfgang Iser (1979).

Para finalizar essas sucintas anotações acerca das perspectivas sobre a formação do leitor e o ensino de literatura, cabe aqui assinalar o que expõe Leyla Perrone-Moisés ao fazer sua “Consideração intempestiva sobre o ensino da literatura”, no livro *Inútil poesia e outros*

²⁷ Sobre isso cabe aqui comentar a atividade proposta pela professora Eliana Kefalás Oliveira no curso de extensão “Leitura e expressão corporal”, realizado desde 2012, que consistia em os participantes (a maioria professores ou outros profissionais da educação, como contadores de história), primeiramente, lerem três vezes silenciosamente e em posições corporais diferentes esse poema de Carlos Drummond de Andrade e, em seguida, cada um apresentá-lo para os outros participantes do grupo na posição e com a entonação que achasse melhor. O resultado das leituras foi muito interessante, pois possibilitou a percepção de aspectos formais do texto, bem como novas interpretações a seu respeito, além de demonstrar a importância dos sentidos na formação literária e como o corpo a corpo com o texto literário ajuda nessa formação.

ensaios breves. A autora, ao tratar da literatura na modernidade, diz “O ensino da literatura (assim como a crítica literária) foi, assim, ameaçado pela própria prática dos escritores modernos, inassimilável aos objetivos práticos e socializantes de qualquer representação ou aprendizagem.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 346). É nesse sentido que a leitura do texto de Drummond parece convidar para repensar o ensino de literatura, pois sua poesia se constitui como *gauche*, que não se permite institucionalizar ou enquadrar em características e períodos fixos.

Portanto, a estética verificada em *Alguma Poesia*, que parece propor que ver poesia, e toda a literatura, é ver de modo *gauche*, sem deixar de atravessar o texto com esse olhar, faz-nos notar que o texto não se reduz às características de seu período de produção nem mesmo permite enquadrá-lo de forma fixa em tal período. Por isso, mesmo que a didatização da literatura proponha seu estudo através da abordagem dos diferentes períodos literários, é importante tomá-los de modo que a leitura do texto seja privilegiada, sem prejuízo de suas singularidades.

2.4 “No meio do caminho” e “Quadrilha”: um convite ao leitor

Nos livros didáticos analisados anteriormente, como observado, o enquadramento da obra de Drummond não permite a convivência com o texto literário, fazendo-se impossível o conhecimento efetivo da obra do autor e a possibilidade de surpreender-se, formar-se e transformar-se com e pelo texto. Mesmo importantes poemas para a compreensão da obra do poeta não são explorados nesse modo de estudar a literatura. “No meio do caminho”, por exemplo, é apenas citado nos dois materiais seguindo a informação da data e da polêmica que gerou sua publicação: “Em 1928, em perfeita sintonia com a irreverência do grupo modernista de São Paulo, Drummond publicou na Revista de Antropofagia, provocando escândalo, este conhecido poema [...]” (CEREJA; MAGALHÃES, 2010, p. 250) e “Carlos Drummond de Andrade conheceu a notoriedade em 1928. Nesse ano aparecia, nas páginas da revista Antropofagia, o polêmico poema ‘No meio do caminho’”. (ABAURRE, ABAURRE; PONTARA, 2008, p. 96). Entretanto, é o poema mais famoso de *Alguma Poesia* e talvez de toda a produção drummondiana. Além de constituir-se normalmente como referência ao tratar-se da obra de Drummond, o poema é chave para a sua compreensão, pois a pedra pode ser tomada como símbolo dos entraves que perpassam tal obra e é ela o centro do poema.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, 2007, p. 16)

Mais uma vez no primeiro livro de Drummond se está em uma situação intermediária, “no meio do caminho”, e dela não se sai devido à presença da pedra. A impossibilidade de avanço diante dessa pedra “no meio do caminho” é mimetizada no poema pela repetição excessiva do verso “No meio do caminho tinha uma pedra”, aliada ao verbo “ter” utilizado como impessoal, contrariando a norma padrão da língua, além do uso demasiado da consoante oclusiva alveolar desvozeada /t/ (tinha, acontecimento, retinas, fatigadas), que promove o fechamento total da boca impedindo a passagem do som.

Podemos pensar desde agora que se configura como mais interessante expor essa impossibilidade de avanço representada no poema ao aluno, ou verificar outras possibilidades de leitura junto com ele, do que declarar elementos que fogem ao âmbito da leitura do poema, como feito no livro didático *Português: linguagens*.

Quebra da sequência, fragmentação, aguçamento da percepção do leitor, incomunicabilidade, relação complicada do sujeito com o mundo e obstrução do ritmo da leitura são algumas das conotações que a “pedra no meio do caminho” pode suscitar ou às quais pode ser associada. No poema, esse “multissímbolo”, como bem a chamou Benedito Nunes (1974, p. 171) ao tratar da obra de João Cabral de Melo Neto, possibilita também sua interpretação enquanto somente uma “pedra no meio do caminho”, reforçando a compreensão de alguns autores, entre eles John Gledson, que verificam na poesia de Carlos Drummond de Andrade uma “[...] objetividade agressiva de Drummond, a sua insistência de que as coisas

não são mais que coisas, apesar das aparências e dos mitos.” (GLEDSON, 1981, p. 70). *Alguma Poesia* parece ser um bom exemplo dessa tendência, ainda que ela tenha retornado acentuadamente em *Lição de coisas*, como o próprio título do livro evidencia.

O trabalho e a experiência com a linguagem de Carlos Drummond de Andrade em “No meio do caminho”, bem como em outros poemas de *Alguma Poesia*, permite uma aproximação com as reflexões de Alfredo Bosi sobre o Concreto. Diz o crítico:

O caráter concreto da palavra poética não se identifica, necessariamente, com o caráter icônico, mais imediato das artes visuais. O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, que é um código sonoro e temporal; logo, um código de signos cujos referentes não transparecem, de pronto, à visão. Para compensar esse intervalo, próprio de toda atividade verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, na sintaxe e no jogo das figuras semânticas. (BOSI, 2000, p. 134, grifos do autor)

“No meio do caminho” é exemplo da motivação do signo poético tratada por Bosi e apresenta a pedra em suas estruturas fonética, sintática e semântica, como demonstrado anteriormente. Todavia, pode-se pensar também que, mais do que isso, o poema traz a imagem da pedra no meio do caminho, gravada pelas “retinas tão fatigadas” do eu lírico, à percepção visual do leitor. Tomando o poema enquanto uma “concreção linguística”, Haroldo de Campos, em *Drummond, Mestre de Coisas*, afirma:

[...] um poema como “No meio do caminho”, do livro de estreia de CDA (*Alguma poesia*, 1930), composição que se tornou emblemática não só de sua poesia mas de toda uma fase heróica de nosso modernismo, pode ser visto – e é assim que o vêem os poetas concretos – como uma verdadeira “concreção” linguística, pois se utiliza de uma escandalosa técnica de repetições (e uma extrema redundância, como adverte Max Bense, já se pode constituir, por sua originalidade, em informação estética), para fazer dela o suporte tautológico no qual se engasta, como uma pérola na sua madre pérola, a emoção surpresa (“Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas”). (CAMPOS, 1977, p. 247)

Ainda que se saiba que depois de publicado o texto literário é ressignificado a cada nova leitura e que “o poeta é um fingidor” (PESSOA, 1996, p. 42), como diz o poema famoso de Fernando Pessoa (outro poeta com o qual a literatura drummondiana dialoga, através, entre outras maneiras, da presença de poemas como “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” na obra

de Drummond), cabe aqui apresentar o que Drummond fala a respeito de “No meio do caminho” em entrevista concedida pouco antes de morrer a Geneton Moraes Neto, publicada em livro com o título *Dossiê Drummond*:

[...] Minha intenção era fazer apenas um poema monótono – sobretudo monótono – e com poucas palavras. Um poema repetitivo. Um poema chato mesmo. Uma brincadeira. Não tinha intenção nem de fazer uma coisa que agredisse o gosto literário nem também uma coisa que permitisse uma revolução estilística. O poema muito menos tinha uma intenção filosófica – aludindo a dificuldade que a vida pode oferecer à pessoa. Nada disso! Apenas o seguinte: fazer um poema com poucas palavras repetidas e bastante chato, bastante árido, bastante pedregoso. Uma brincadeira! Eu tinha vinte e poucos anos e nenhuma pretensão de fazer nada que pudesse irritar os outros. Era uma brincadeira, como a gente costuma fazer quando moço. (MORAES NETO, 2007, p. 96)

Mesmo as colocações do poeta indo de encontro às interpretações comumente atribuídas ao poema, parece certo que sua importância deriva de uma composição que se contrapõe incisivamente à lírica tradicional, sendo um “Poema *gauche*”, como afirma Sant’anna (1992, p. 27).

Constituindo ele próprio uma “pedra no meio do caminho” do poeta, o poema é sempre lembrado pela crítica, tanto que o próprio Drummond reuniu o que foi dito sobre o poema em um livro intitulado *Uma Pedra no Meio do Caminho: Biografia de um Poema*, de 1967. Na apresentação desse livro, Arnaldo Saraiva, assinalando as “lições” passadas por “No meio do caminho” diz:

Sob esse aspecto, penso que “No meio do caminho” deve ser um exemplo raríssimo na literatura universal; e que dificilmente deixará algum dia de constituir um dos mais sugestivos testemunhos da luta que um poeta e todo um tipo de poesia (a de vanguarda) terão (sempre?) de travar contra o conservadorismo ignorante, contra a inércia burguesa, contra a estupidez instituída. (SARAIVA, 1967, p. 19)

A “brincadeira” intencionada por Drummond se tornou, portanto, inesquecível para seus leitores assim como a pedra no meio do caminho para o poeta, que, tomando mais uma vez as críticas ao poema, prevê seu “Legado” em *Claro Enigma*:

De tudo quanto foi o meu passo caprichoso

na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

(ANDRADE, 2007, p. 249)

Outro poema bastante conhecido que permite diversas e mais enriquecidas considerações a seu respeito do que as explanadas pelo livro didático é “Quadrilha”. Presente apenas no livro de Cereja e Magalhães, sua abordagem restringe-se a um conjunto de questões das quais algumas foram expostas anteriormente.

Mimetizando o movimento dos pares na dança própria das festas juninas através da justaposição das orações subordinadas nos três primeiros versos, o poema apresenta uma visão diferenciada do relacionamento amoroso e das relações pessoais como um todo:

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

(ANDRADE, 2007, p. 26)

Da mesma forma que em “No meio do caminho”, a visão lançada para o fato é moderna e marcada pela ironia. A remissão temática que há em “Quadrilha” ao retomar o tema dos desencontros entre casais, por exemplo, não se dá de maneira convencional, como pode ser observado no poema.

À crítica ao casamento enquanto instituição social na qual o amor não precisa estar presente alia-se a censura à coisificação das pessoas por meio da transformação dos objetos em sujeitos da ação de amar nas orações:

João amava Teresa que amava Raimundo
(sujeito) (OD) (Teresa: suj.) (OD)
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
(Raimundo: suj.) (OD) (Maria: suj.) (OD) (Joaquim: suj.) (OD)

que não amava ninguém.
(Lili: suj.) (OD)

Em um mundo onde o amor não prevalece é a conveniência que salva e une, enquanto o sentimento mata ou isola – veja-se o destino dos que amaram no poema e o de Lili “que não amava ninguém” mostrado nos quatro últimos versos –, e a posição social é o meio de inserção por excelência nesse mundo, pois é através dela que J. Pinto Fernandes “entra na história”, como demonstra a presença do nome completo desse novo membro da quadrilha.

A própria dinâmica da vida e o descontrole humano diante dela são tratados em “Quadrilha” por meio da utilização de aspectos modernistas como o humor, a coloquialidade e o rebaixamento de um tema consagrado como o amor. Só é possível perceber essa e outras dimensões que o poema possa apresentar a partir da vivência com ele. Porém, o livro didático, preocupado em categorizar os diferentes textos literários, não atravessa tais textos a partir de um olhar que exponha inclusive as dificuldades de estabelecer características e interpretações sobre eles, evidenciando que sua singularidade consiste também na impossibilidade de domá-lo, enquadrando-o e reduzindo-o a tais características.

Em “No meio do caminho” e “Quadrilha” podemos perceber o convite do *gaucheco* leitor. Convite à “brincadeira” no primeiro, convite à dança no segundo, convite à reflexão do mundo através dos textos, de sua experiência de leitura, da atitude de atravessá-los com o olhar e permitir-se atravessar por eles.

A formação que interessa aqui não é a baseada na concepção informativa constatada no ensino de literatura, mas aquela que ocorre a partir da experiência de leitura do texto literário. Tal qual essa experiência, a formação que dela pode decorrer, como proposto por Jorge Larrosa (2010, p. 12) não deve ser “prescrita”, mas somente levará metamorfose do leitor. No próximo capítulo discutiremos sobre essa ideia de formação e sua relação com a formação do leitor literário a partir da estética do *gauchismo* drummondiano, além de tratarmos de conceitos relacionados, como os de experiência e informação, segundo apresentados por Walter Benjamin e Larrosa.

3 A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO: UMA PERSPECTIVA *GAUCHE*

Mesmo aliada à fundação de um complexo processo de formação na sociedade alemã em fins do século XVIII, a definição inaugural do *Bildungsroman* como romance que representa a formação do protagonista e promove a formação do leitor (MAAS, 2000, p. 19) parece manter-se firme através principalmente de um cânone estreito cuja referência maior é o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, do autor alemão Goethe. Entretanto, é possível aproximar de tal definição outras manifestações literárias, inclusive a poesia. Porém, Jorge Larrosa observa que, no caso da literatura posterior a Goethe, o que parece haver é um aniquilamento da ideia de formação presente no autor alemão, já que tal ideia revela através da trajetória do jovem Meister em busca de uma formação universal a possibilidade de se vencer as dificuldades e diferenças entre o indivíduo e o mundo. Segundo Larrosa (2010),

Mas a literatura posterior a Goethe atesta a existência de uma dilaceração da própria ideia de *Bildung* e talvez não faça outra coisa senão expressar sempre essa destruição. O abismo entre o eu e o mundo é irredutível: o indivíduo não pode encontrar o valor e o sentido de sua própria existência, não pode afirmar que vive uma vida plenamente sua, e só pode viver expatriado de um mundo composto por estruturas anônimas e impessoais. (p. 9)

Nesse sentido, o filósofo da educação e pesquisador da teoria da leitura literária percebe que a formação, ao contrário de como é entendida tradicionalmente, longe de ter objetivos e desenvolvimento previstos, deve conservar a indeterminação de ambos, podendo levar inclusive ao desencontro entre o eu e o mundo presente na literatura moderna e que caracteriza o *gauchismodrummondiano*.

Nos capítulos anteriores viemos investigando como o *gauchismo* permeia a obra inicial de Carlos Drummond de Andrade e acaba por constituir-se como uma estética que parece propor outra maneira de conceber o ensino da literatura, entendendo-o não como apenas transmissão de conceitos, datas e características do texto literário (não lido) ao aluno, mas como abertura às possibilidades que a experiência da leitura desse texto pode proporcionar. Neste capítulo continuaremos a discorrer sobre a formação do leitor literário a partir da estética do *gauchismodrummondiano*, associando-a a formação do leitor proposta por Jorge Larrosa. Além disso, trataremos de conceitos relacionados a essa formação, como

os de experiência e informação, conforme apresentados pelo autor espanhol, e buscaremos verificar como os versos de *Alguma Poesia* se relacionam com esses conceitos.

3.1 Leitura como lugar de formação do sujeito

No livro *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas* (2010), Larrosa aponta que vivemos em um mundo “[...] no qual a informação generalizada corresponde a um engano generalizado, em um mundo de simulação [...]” (p. 153). Ao considerar que o discurso pedagógico deve livrar-se da arrogância que o caracteriza e considerar também as inseguranças que permeiam o processo formativo, o autor afirma que somente a experiência pode levar o sujeito à formação. Para o filósofo da educação, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (LARROSA, 2002, p. 21) e distancia-se da informação, como veremos adiante.

A nosso ver, o texto literário é espaço de experiência. Através da literatura podemos recuperar nosso elo com o mundo sensível, pois ela elabora a experiência através da reconfiguração do mundo por meio do arranjo das palavras, sendo, dessa forma, síntese de experiências. Seguindo Osakabe (2002), pensamos que a experiência se faz pela palavra, no corpo da palavra poética. O “caráter de coisa organizada da obra literária”, tal qual defende Antonio Candido no ensaio *O direito à literatura* (2004, p. 177), nos faz organizar, como ela organiza a matéria do mundo, a visão que temos desse mundo, dando sentido ao que somos e ao que nos acontece.

Opondo-se a um caráter meramente informativo, o texto literário muitas vezes traz em si a possibilidade de experiência, a possibilidade que algo nos passe durante sua leitura e aprendizagem devido à desautomatização do nosso olhar que a literatura alvitra através de sua construção. Além disso, o texto literário funciona como acontecimento, pois conserva algo incompreensível, não é seguido de informação. É evidente que aliado ao texto deve estar não somente uma postura diferente por parte dos sujeitos envolvidos no processo educativo, mas que tal postura provenha de uma mudança maior, a mudança do sujeito moderno, pois

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender

o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p.24)

A leitura do texto literário (narrativo ou poético), ao contrário do conhecimento advindo do mundo da informação, parece pedir e proporcionar essa interrupção de que fala Larrosa. É possível inclusive pensar que ela é intrínseca à literatura e, portanto, deveria ser culminante em sua leitura e seu ensino. Entretanto, a mecanização de conceitos, o seguimento acrítico do livro didático pelo professor, o pouco tempo destinado à literatura nos currículos escolares, entre outros entraves, acabam por anular a experiência nas aulas dessa disciplina.

Conforme Larrosa, só a leitura enquanto experiência resulta na formação ou transformação do sujeito e para que a leitura seja experiência é necessário que o leitor seja sujeito de experiência, permitindo-se modificar através dessa leitura, pois “É incapaz de experiência a quem nada lhe passa, nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada o ocorre.” (LARROSA, 2002, p. 25). No próximo tópico, discutiremos sobre os dois pólos que coabitam a leitura: a informação e a experiência.

3.2 Leitura: informação x experiência

Walter Benjamin inicia o ensaio “O narrador”, em 1936, discorrendo sobre a “extinção da arte de narrar” decorrente, segundo ele, da decadência da experiência, pois para o autor, narrar é “intercambiar experiências” (1986, p. 198). Vale lembrar que já no texto “Experiência e pobreza”, de 1932, Benjamin reflete sobre a escassez de experiências associando-a ao desenvolvimento da técnica. Para o pensador da Escola de Frankfurt, a civilização posta pela tecnologia é uma nova barbárie movida pelo capital.

O caráter prático da narrativa é outro ponto sobre o qual Benjamin tece comentários e as distinções entre o romance e a narrativa são também tratadas. O autor considera que o surgimento da imprensa, que favoreceu o romance, possibilitou o destaque da informação. Para Benjamin a informação é nociva à narrativa, entre outras coisas, pelo fato de ser acompanhada de explicação, não dando espaço para a interpretação e reflexão proporcionadas pela narrativa:

Se a arte de narrar é hoje tão rara, a difusão da imprensa é decisivamente responsável por esse declínio.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1986, p. 203)

Pode-se notar que Benjamin entende que a narrativa enquanto troca de experiências procede da tradição oral, sendo dessa forma um ato coletivo que envolve o narrador e seus ouvintes. Já o romance possui uma dimensão individual que prejudica aquela troca.²⁸

Jorge Larrosa compartilha a mesma ideia de Benjamin no que concerne à informação. No texto “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, publicado na *Revista Brasileira de Educação* (2002), Larrosa distingue experiência e informação e afirma que a experiência está cada vez mais rara em decorrência não apenas do excesso de informação mas também do excesso de opinião, da falta de tempo e do excesso de trabalho. Como já mencionado, para Larrosa, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (2002, p. 21) e ela deve ser separada da informação, porque esta anula as possibilidades de experiência, pois mesmo informados nada nos acontece. Dessa forma, o autor espanhol mantém a oposição proposta por Benjamin entre o saber (ligado à narrativa, para Benjamin) e à informação:

O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação, cada vez mais sabe, cada vez mais está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a *experiência* é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o *saber da*

²⁸ Uma contraposição a respeito do romance tal como o compreende Benjamin surge na voz do pensador russo Mikhail Bakhtin. No ensaio *Epos e romance*, presente no livro *Questões de Literatura e de estética* (1988), o teórico afirma que a experiência define o romance e que a distância no tempo ou no espaço, exaltada por Benjamin, principalmente por seus arquétipos dos grupos de narrador (o camponês sedentário e o marinheiro comerciante), não promove experiência. É a atualidade do romance que garante, segundo Bakhtin, a possibilidade de interpretação por parte do leitor.

experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. (LARROSA, 2002, p. 22, grifos do autor)

Outros autores parecem ratificar essa visão de Benjamin e Larrosa, entre eles, podemos citar Candido que, no ensaio acima citado, contrapõe a racionalidade técnica à irracionalidade do comportamento e constata que “[...] mesmo onde estes obstáculos [a ignorância e os sistemas despóticos de governo] foram removidos a barbárie continuou entre os homens.” (2004, p. 170). A barbárie no ensaio de Candido não é tomada com nenhuma conotação positiva, como acontece em *Experiência e pobreza* (1986, p. 196) quando Benjamin verifica a possibilidade de recomeço que pode advir dela: “Barbárie? Pois é. Nós a mencionamos para introduzir um conceito novo, um conceito positivo de barbárie. Pois o que traz ao bárbaro a pobreza de experiência? Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco [...]”. Para Candido, não se elogia mais a barbárie em nosso tempo, evidenciando-se, assim, o seu aspecto negativo. A barbárie é, para o crítico, “[...] algo a ser ocultado e não proclamado.” (CANDIDO, 2004, p. 170).

No livro *La experiencia de la lectura* (2003), Larrosa insiste na separação entre informação e experiência. Segundo o autor, a informação, ao contrário da experiência, não nos passa, não nos toca, e o conhecimento advindo da informação é alheio a nossa subjetividade: “Los sucesos de actualidad, convertidos en noticias fragmentarias y aceleradamente caducas, no nos afectan en lo propio. Vemos el mundo pasar ante nuestros ojos y nosotros permanecemos exteriores, ajenos, impasibles.” (LARROSA, 2003, p. 28).

Como visto, a categoria da experiência é de grande importância para pensar-se a formação. Em Larrosa, ambas estão entrelaçadas. No que diz respeito à leitura, a experiência é fundamental. Somente a partir da leitura como experiência pode ocorrer a formação e a transformação do sujeito leitor. Por isso, apontamos a importância da centralidade no texto literário nas aulas de literatura. É só lendo o texto, e não a partir de características gerais dele e do período literário em que costumam enquadrá-lo dadas sem carecer de sua leitura, que o leitor pode ter a possibilidade da leitura enquanto experiência.

A leitura, segundo Larrosa (2005), é experiência na medida em que é estabelecida uma relação íntima entre o texto e a subjetividade do leitor. Na leitura como experiência o leitor não apenas compreende o texto, mas se permite ser transformado por ele, não exerce uma atividade de apropriação do texto, mas uma atividade de “escuta”. O que caracteriza essa

escuta é a alteridade. Propõe-se pensar o texto como o outro, não como uma extensão de si mesmo, e ouvir o que ele tem a dizer, permitir modificar-se a partir dessa escuta.

O ato da escuta transforma o que poderia ser apenas informação em experiência. Porém, ao contrário da leitura enquanto apropriação, esse ato pressupõe um sujeito disposto a ler/ouvir não somente o que está ao alcance de sua compreensão, mas também “[...] lo que no sabe, lo que no quiere, lo que no necesita. Uno está dispuesto a perder pie y a dejarse tumbar y arrastrar por lo que sale al encuentro. Está dispuesto a transformarse en una dirección desconocida.” (LARROSA, 2003, p. 30).

A experiência enquanto algo que nos toca, que nos acontece, resulta na formação ou na transformação do sujeito, por isso, para Larrosa, o sujeito da experiência é o que “está aberto à sua própria transformação.” (2002, p.26) mantendo-se aberto, portanto, às experiências e a sua dimensão de travessia e perigo, sendo dessa forma seu “território de passagem” (2002, p.24). Essa dimensão das experiências deve-se ao fato delas serem incertas, de não podermos prever aonde ela pode nos levar, pois “[...] a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem pré-ver nem pré-dizer”. (LARROSA, 2002, p. 29).

O leitor, ao entrar em contato com o texto, é convidado a entrar em território muitas vezes desconhecido, ora cheio de suspense, ora de balanço rítmico, ora de emboscada. Esse território do improvável, do jogo, da cilada, não é feito de solidez, de certezas. O sujeito, na experiência da leitura, é convidado a vacilar. Essa atitude frágil é muito distinta da de um sujeito que se vê diante de informações organizadas em tópicos ou categorias *sobre* o texto literário.

Larrosa associa as considerações a respeito do sujeito da experiência à definição de experiência de Heidegger. Para o filósofo,

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER, 1987 apud LARROSA, 2002, p. 25)

O sujeito da experiência (oposto ao da informação) é, portanto, um sujeito que se expõe às incertezas próprias da experiência, se abre para o desconhecido, sem impor seus saberes, sem querer reduzir a experiência para dela se apropriar. *Ogauche* é sujeito da experiência na medida em que se expõe através de sua obra, encenando-a inclusive, como apresentado anteriormente. Além disso, identificando-se com o próprio poeta, ele pode modificar-se a partir de seu autoquestionamento e do sentido que dá ao que lhe acontece “[...] e isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos.” (LARROSA, 2002, p. 21). O *gauche*, portanto, se submete às palavras, questiona-se e nos faz questionarmos a partir delas, submete-nos a elas de uma maneira diferente. Além disso, o sujeito passível de ser modificado e transformado pelas experiências identifica-se com a perspectiva *gauche* de compreensão da literatura e formação do leitor, que entende a impossibilidade de abarcar o todo, de domar o acontecimento, de buscar no texto características e informações estudadas a priori, abdicando de sua leitura.

A identificação do leitor com a personagem *gauche* na qual se converte o autor exposta por Affonso Romano de Sant’anna (1992, p. 28) nos permite pensar que o leitor *gauche* é sujeito de experiência, pois é levado a se por em questão depois do questionamento feito a sua poesia pelo poeta *gauche*. A leitura passa a fazê-lo questionar-se também, sua compreensão do mundo e de seu lugar nele é alterada. Como ao “sozinho menino entre mangueiras” (ANDRADE, 2007, p. 6) de “Infância” foi possível conhecer a beleza de sua história a partir da leitura de Robinson Crusoé, ao leitor de *Alguma Poesia*, às vezes de ouvido torto, parece possível perceber melhor sua história e o mundo no qual ela se desenvolve, inclusive ressignificando esse mundo.

Portanto, mesmo as diversas materialidades (entenda-se por esse termo os objetos concretos) presentes na obra de estreia do poeta mineiro, como automóveis, casas, pedras, tijolo, entre outras, que leva Bosi (2006) a falar em “[...] uma expressão que remete a um arsenal concretíssimo de coisas” (p. 441) e em “[...] um vaivém dos sentidos ao objeto, do objeto aos sentidos [...]” (p. 444) quando trata da obra de Drummond, perdem sua solidez ao se transformarem em palavras e podem ser ressignificadas assim como o mundo do qual fazem parte. E, se *Alguma Poesia* nos coloca diante dessas materialidades, nos faz também, a partir do confronto do poeta com mundo e consigo mesmo, igualmente nos confrontar com quem somos. Dessa forma, a leitura de Drummond parece ser, como a compreende Proust

(2011, p. 39), “[...] iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar [...]”.

Realizar a possibilidade de experiência que a obra de Carlos Drummond de Andrade parece abarcar só é possível, entretanto, aceitando o convite ao jogo de produção de sentidos e ressignificação do mundo proposto por seu texto. Nem a leitura enquanto passatempo ou meio de adquirir conhecimento e muito menos a que se preocupa em categorizar o texto em vez de escutá-lo são formação. Nenhuma delas nos modifica, nos transforma.

A diferença entre o mundo da informação em que vivemos e o mundo da experiência é que nesse mundo da informação temos cancelado nosso potencial de formação e de transformação, não nos relacionamos com as coisas através da experiência. De acordo com Larrosa,

Es como si los libros pero también las personas, los objetos, las obras de arte, la naturaleza, o los acontecimientos que suceden a nuestro alrededor quisieran decirnos algo. Y la formación implica necesariamente nuestra capacidad de escuchar (o de leer) eso que tienen que decirnos. (LARROSA, 2003, p. 29)

A literatura, como dito antes, pode contribuir para a formação do sujeito como a compreende o filósofo da educação espanhol na medida em que traz em si a oportunidade da escuta, da experiência. E aqui chegamos à resposta que Bosi dá à pergunta “A poesia é ainda necessária?”, em *O ser e o tempo da poesia*. Segundo o autor, “A poesia seria hoje particularmente bem-vinda porque o mundo onde ela precisa subsistir tornou-se atravancado de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações, submerso em palavras, sinais e ruídos de toda sorte.” (BOSI, 2000, p. 260).

O *gauche* de muitas faces objeto de estudo desse trabalho ao dar sua contribuição para sanar a necessidade de poesia desse mundo ofereceu também outra possível maneira de relacionar-se com ela, na qual seu potencial de formação e transformação é revelado. Com essa maneira faz-se possível, inclusive, ler a vida, que pode ser “um bruto romance” (ANDRADE, 2007, p. 19) ou talvez “um verso sem sentido” (ANDRADE, 2007, p. 1089).

É no mundo da informação que o poeta *gauche* se encontra. Esse mundo e a condição do poeta dentro dele são tratados nos versos de *Alguma Poesia*, como buscamos mostrar neste trabalho. O tópico que segue procurará compreender de que modo o primeiro

livro de Drummond se relaciona com as considerações aqui expostas, expondo uma das muitas maneiras que as experiências apresentam-se nesse livro e podem ocorrer a partir dele.

3.3 *Alguma Poesia e a experiência: algumas aproximações*

Em alguns poemas de *Alguma Poesia*, Drummond versa sobre o mundo da informação. Em “Poema de jornal”, por exemplo, o excesso de verbos no presente (“transforma”, “grita”, “arrombam”, “dissolve”, “escreve”, “vem”), aliado ao uso da locução “está matando”, reforça a velocidade como tudo é aprontado para informar. A contaminação da poesia pelo excesso de informações e pela rapidez com que elas nos chegam é evidenciada no próprio título do poema. O poema, entretanto, apesar de em alguns aspectos poder se aproximar do que diz Benjamin anos depois sobre a imprensa, pode ser entendido como a percepção drummondiana do “jornalismo como uma forma de literatura” (MORAES NETO, 2007, p. 52). Haveria uma espécie de misto de olhar atônito e lacônico sobre a notícia e sonoridade das linotipos na imprensa. Isso pode ser percebido no reconhecimento da “doce música” da máquina tipográfica (usada também para compor versos):

Poema de jornal

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.

A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o *meeting*.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.

(ANDRADE, 2007, p. 19)

A crítica ao pragmatismo excessivo do mundo do qual a poesia não deve fazer parte é outra forma pela qual Drummond antecipa as considerações de Benjamin e também de Larrosa no seu primeiro livro. O poema “O sobrevivente”, elucidando, além do mundo da informação, a condição do poeta dentro dele, traz essa crítica:

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 ra-
 zoável de cultura. Mas até lá, felizmente,
 estarei morto.

Os homens não melhoraram
 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. 26-27)

O fato apontado por Benjamin (1986, p. 195) de que “[...] as pessoas voltavam mudas do campo de batalha [...] mais pobres em experiência comunicável.” é já sentido e escrito por Drummond no poema através da constatação da impossibilidade da experiência literária depois da Primeira Guerra. Isso pode ser notado na marcação do ano de 1914, ano da deflagração desse triste episódio da nossa história, como o da morte do “último trovador”. É possível, entretanto, compreender essa mortetambém como a extinção de um modo de fazer literário para o surgimento de novas dicções poéticas.

Benjamin continua suas considerações no texto indicado afirmando que “Fomos entregando, peça por peça, o patrimônio da humanidade, muitas vezes tivemos que empenhá-lo por um centésimo de seu valor, para receber em troca a moeda do ‘atual’.” (1986, p. 198). À essa assertiva do filósofo alemão liga-se uma segunda estrofe na qual o avanço da técnica, convertido no expressivo surgimento de inúmeras máquinas, dá-se a partir do apagamento do homem e de suas ações:

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.

O historiador Eric Hobsbawm, ao dar seu testemunho sobre o conturbado século XX, no livro *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, aponta essa impessoalidade da tecnologia marcada nos versos de Drummond como um dos motivos aos quais podemos associar “a crescente brutalidade e desumanidade” do século passado, que efetivou suas guerras: “Outro motivo, porém, era a nova impessoalidade da guerra, que tornava o matar e estropiar uma consequência remota de apertar um botão ou virar uma alavanca.” (HOBSBAWM, 1995, p. 57).

O advérbio “terrivelmente” no primeiro verso da estrofe indica a apreciação negativa por parte do eu lírico do automatismo desencadeado pelo avanço tecnológico. Tal postura é ratificada pela ironia surgida dos exageros presentes nos outros versos da estrofe.

Para apresentar a voz de “um sábio” surge uma terceira estrofe, estranha ao poema inclusive por sua disposição recuada na página em relação às outras, na qual o aspecto dominante é o encadeamento (as orações coordenadas do poema são substituídas pela subordinação nessa estrofe) de um fato que se quer valorizar (talvez por que profético), chamando a atenção para ele através, além da quebra da estrutura do poema, do tom paradoxal da surpreendente felicidade em morrer do eu lírico: “Mas até lá, felizmente, estarei morto.”

O progresso da técnica não impediu – segundo Benjamin, acentuou – o retorno à condição de barbárie. “Os homens não melhoraram” e a maquinaria desenvolvida, especialmente a bélica, torna-os insetos que se matam e, paradoxalmente, renascem para habitar um mundo “inabitável”. A consequência disso pode ser avaliada quando ao relatar a revolução em “Outubro 1930” é dito que “Deus vela o sono e o sonho dos brasileiros./Mas eles acordam e brigam de novo.” (ANDRADE, 2007, p. 36)

O último verso do poema constitui a reflexão suspensa pelo uso dos parênteses que revela o poeta enquanto o sobrevivente anunciado no título, contrariando a afirmação inicial a respeito da impossibilidade de escrita da poesia: a experiência literária ocorreu, ao contrário do que renunciou o início do poema.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (2000), afirma que, com a divisão da sociedade em classes sociais, as atividades simbólicas, entre elas a poesia, perderam sua ligação com o “mundo-da-vida” ao qual se ligavam através da relação com a natureza e com os homens e foram assumindo valores da camada dominante. Segundo o autor, a poesia que resiste, que *nega* a ideologia, se sobressai. Há para o crítico um confronto entre a “positividade” (no sentido de positivismo, de dominante) da ideologia e a “negatividade” da poesia. A afirmação e reafirmação da presença constante da poesia num mundo que a exclui, em tempos “hostis à poesia” (BOSI, 2000, p. 140), que ocorre em “O sobrevivente” a partir da negação refutada pela ação (não é possível, mas se faz) comum na obra drummondiana, refletem de certa forma as assertivas de Bosi:

A poesia [...] desloca-se de um fundo sem fundo da memória ou do inconsciente. O poema aparece em nossa cultura atulhada de empecilhos como um ato de presença puro, forte, arroubado, premente. Na poesia cumpre-se o presente sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca. (BOSI, 2000, p.141)

Esse poder do poema pode ser verificado em toda a poética drummondiana, especialmente porque seus poemas constituem-se de experiências e elas podem ser incorporadas por seus leitores. Embora estejamos falando de poesia, o eu lírico do primeiro livro de Drummond parece se configurar como o narrador descrito por Walter Benjamin (1986, p. 201), pois assim como ele, “[...] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” É interessante notar inclusive como na maior parte dos poemas de *Alguma Poesia* o tom narrativo se faz presente. Portanto, nos poemas de Drummond, não só nos d’*A rosa do povo* como percebeu John Gledson em *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos* (2003, p. 55), há uma “conexão real e vital entre experiência e poesia.” Talvez por isso a necessidade da experiência antes de escrever sobre algo (“É preciso fazer um poema sobre a Bahia.../Mas eu nunca fui lá.”(ANDRADE, 2007, p. 13)) ou a tradução das experiências obtidas através da apreensão do mundo, seus lugares e suas coisas por meio dos sentidos (especialmente o olhar, como já apontado), revelando a poesia que há neles.

Conhecer o mundo *experimentado* pelo eu lírico através de seu olhar e organizado em sua poesia constitui para o leitor, além de uma aproximação com as experiências do eu

lírico, não somente a organização de suas próprias experiências, como assinalou Antonio Candido, mas também a recriação delas.

Drummond revela nos poemas de *Alguma Poesia* o potencial do texto poético de organizar experiências em sua estrutura não apenas por recriar literariamente o mundo sensível mas ainda por revelar a poesia que há e nesse mundo através da literatura. Validando essa última afirmação, Alcides Villaça, no estudo intitulado *Passos de Drummond*, diz:

Não admira que as fundas oscilações da poesia de Drummond acentuem as de uma época cujo grau de racionalidade técnica produz um conhecimento cada vez mais veloz dos materiais do mundo, mas não aplaca nossa fome das belezas ‘inúteis’ – inutilidade que o sentimento irônico de Drummond promove à fonte de súbita iluminação. (VILLAÇA, 2006, p. 9)

O desenvolvimento da “racionalidade técnica” tende a excluir a poesia do mundo e, conseqüentemente, a experiência das coisas simples, “das belezas inúteis”. Poemas como “O sobrevivente”, no qual o “sentimento irônico” do poeta se faz presente enaltecendo o mundo da experiência em detrimento do mundo da informação, do pragmatismo, demonstram que Drummond tende a recuperar tal experiência em *Alguma Poesia*. E se, tal qual expõe Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso*, “[...] a poesia está logo ali, a espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante.” (BORGES, 2000, p. 11), parece ser isso que o poeta demonstra em poemas como “Poesia”:

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(ANDRADE, 2007, p. 21)

O reestabelecimento do contato com o mundo, seja através da organização de suas percepções sensoriais no poema ou do emprego de materialidades concatenadas de diversas

maneiras para transmitir poesia, ou, nas palavras de Larrosa, “[...] a possibilidade de ler de novo o mundo com olhos limpos e de lhe dar de novo um sentido.” (LARROSA, 2010, p. 54) só se efetiva no ato da leitura, daí a necessidade ratificada neste trabalho de priorizá-la ao abordar o texto literário na sala de aula. É a partir leitura que podemos perceber o movimento “inquieto”, “vivo” dos versos de Drummond e procurar “a poesia (inexplicável) da vida” (ANDRADE, 2007, p. 1256) que eles contêm.

De diversas maneiras a leitura é representada na obra de Carlos Drummond de Andrade. Por isso, não como forma de finalizar, mas de instigar outras tantas discussões, como é próprio do discurso literário, um poema de Drummond que reverbera algumas reflexões feitas neste texto:

Iniciação literária

Leituras! Leituras!
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo
voando na capa vermelha de Júlio Verne.

Mas por que me deram para livro escolar
a *Cultura dos Campos* de Assis Brasil?
O mundo é só fósforos – lotes de 25 hectares
– soja – fumo – alfafa – batata-doce – mandioca –
pastos de cria – pastos de engorda.

Se algum dia eu for rei, baixarei um decreto
condenando este Assis a ler a sua obra.

(ANDRADE, 2007, p. 989)

“POR QUE DAR FIM A HISTÓRIAS?”

As reflexões presentes neste trabalho não esgotam as possibilidades de leitura e compreensão dos poemas apresentados ou da primeira obra de Carlos Drummond de Andrade e da relação estabelecida entre ela e a formação do leitor literário. O poeta que carrega o mundo nos ombros, que valoriza a técnica literária, une memória, tempo, humano e vida no fazer artístico e na reflexão sobre ele, atribuindo uma peculiar dimensão a formas e temas já consagrados na literatura. Escrever sobre a experiência de sua poesia parece obra para trabalho tão grandioso quanto ela.

A complexidade, e também o prazer, da tarefa de discorrer sobre a obra de Drummond parecem às vezes esquecidos na abordagem que dela é feita no ensino de literatura no nível médio. Por meio da análise dos manuais didáticos realizada neste trabalho foi possível verificar que as propostas de estudo da obra do poeta por eles apresentadas se mostram redutoras quando prescindem da leitura dos poemas e enquadram essa obra em categorias baseadas em características antecipadamente definidas. Embora tais características se façam presentes nos textos, seu conhecimento não é suficiente para contribuir de maneira significativa com o processo de formação do leitor de literatura.

Nesta dissertação, como foi possível observar (ainda que minimamente), entendemos que o modo *gauche* da poesia drummondiana é importante na formação do leitor literário, pois nos permite percebê-lo como uma forma de penetrar no texto, atravessando-o e nos deixando ser atravessados por ele. A perspectiva *gauche* de abordagem do texto literário eleva nossa compreensão de seus elementos estéticos e o olhar *gauche* para a literatura nos constitui como sujeitos da experiência da leitura como o compreende Jorge Larrosa na medida em que nos coloca como participantes do jogo proposto pelo texto, sem desconsiderar os riscos que ele apresenta, permitindo-nos modificar por esse texto.

Esperamos que esta dissertação, além de auxiliar no ensino da literatura, estimule a produção de outras pesquisas sobre a formação do leitor literário, pois acreditamos que os pesquisadores dos cursos de licenciatura devem estar atentos ao ensino proporcionado na educação básica para inclusive tentar obliterar a grande distância que há entre ela e a educação superior.

A percepção de que inúmeras outras questões poderiam ser suscitadas pelas reflexões feitas neste trabalho nos faz chegar às últimas páginas da dissertação com a impressão de que

ainda estamos “no meio do caminho” do qual as pedras não foram (e cremos que nunca serão) removidas. Diante do que seria a conclusão, nos perguntamos, como o fez o eu lírico do poema “Fim”, “Por que dar fim a histórias?”(ANDRADE, 2007, p. 989), e, desolados como ele ao ficar sem a história de Robinson Crusóé no *Tico-Tico*, consternamo-nos com a possível necessidade de finalizar o que parece não ter fim, de rematar a relação estabelecida com este texto durante sua escrita. Alivia-nos, entretanto, saber que, assim como a experiência da leitura do romance de Defoe parece ter formado e transformado o seu leitor, nossa experiência da escrita desse texto e das leituras feitas para realizá-la nos transformou.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza; ABAURRE, Maria Bernadete M.; PONTARA, Marcela. *Português: contexto, interlocução e sentido*. São Paulo: Moderna, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. 1.ed., 3.imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

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

_____. *Sentimento do mundo*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade; notas e apresentação Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Drummond meditativo. In: _____. *O guardador de segredos – ensaios*. Companhia das Letras, 2010, p. 15-25.

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.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP / HUCIFEC, 1988.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da Poesia Brasileira. In: _____. *Manuel Bandeira: literatura comparada. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Salete de Almeida Cara*. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 45-51.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 18

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação WilliBolle; tradução Celeste H.M Ribeiro de Sousa [et al.]. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 195-198.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1986, vol.1.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização Calin-Andrei Mihailescu; tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. MEC. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio – Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação Básica, 2006.

_____. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos: língua portuguesa* / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1998.

_____. *Guia de livros didáticos: PNLD 2012 : Língua Portuguesa*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2011.

_____. MEC/Semtec. *Princípios e critérios de avaliação de livros didáticos destinados ao ensino médio*. Área: Língua Portuguesa. Brasília, 2004.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In.: BREYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Col. Fortuna Crítica, v.1).

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes da poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 95-122.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4ª edição, reorganizada pelo autor. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-190.

CEREJA, William Roberto. *Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura*. São Paulo: Atual, 2005.

_____.; MAGALHÃES. *Português: linguagens: volume 3*. 7. ed. reform. São Paulo: Saraiva, 2010.

_____. *Português: linguagens: volume 1*. 7. ed. reform. São Paulo: Saraiva, 2010.

CONSELHO, Ana Carla Pereira Martins. *A poesia de Carlos Drummond de Andrade em manuais escolares do ensino médio no Brasil*. Coimbra, 2010, 130p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Coimbra.

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.

DALVI, Maria Amélia. *O amor natural e o projeto poético-pensante de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória, 2008, 198p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo.

GERALDI, João Wanderley. *A aula como acontecimento*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

GLEDSOON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang [et al]. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994. (Série Temas, volume 36)

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. Leitura-literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da (Orgs.). *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Carlos Drummond de Andrade: uma história exemplar de leitura. In: SOUZA, Renata Junqueira de. *Caminhos para a formação do leitor*. 1ª ed. São Paulo: DCL, 2004.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: ANPEd. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro. n. 19, p. 20-28, 2002. Quadrimestral.

_____. *La experiencia de la lectura*. México: FCE, 2003.

_____. *PrimeraclasedelPostgrado virtual Experiencia (y alteridade) eneducación*. FLACSO. Argentina, Buenos Aires, 2005.

_____. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Invasão da catedral: literatura e ensino em debate*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão pela linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ossentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 283-291.

MAAS, Wilma Patrícia MarzariDinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. Notas em Função de Boitempo. In: BREYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (Col. Fortuna Crítica, v.1).

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. Prefácio de Paulo Francis; posfácio do autor. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2007.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

OSAKABE, Haqira. O corpo da poesia: a linguagem dos sentidos e da experiência. In: _____. *Remate de Males*. Campinas, São Paulo: Depto. de Teoria Literária IEL/Unicamp, n. 22.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. Consideração intempestiva sobre o ensino de literatura. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 345-351.

PINHEIRO, Helder. Reflexões sobre o livro didático de literatura. In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (Organização). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006a, p. 103-116.

_____. Teoria da literatura, crítica literária e ensino. In: _____.; NÓBREGA, Marta (Orgs.). *Literatura: da crítica à sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2006b.

_____. *Poesia na sala de aula*. Campina Grande: Bagagem, 2007.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução Carlos Vogt. 5ª Edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

RANGEL, Egon de Oliveira. Literatura e livro didático no ensino médio: caminhos e ciladas na formação do leitor. In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.). *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.

_____. Letramento literário e livro didático de língua portuguesa: “os amores difíceis”. In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.). *Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces*. 1. ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FaE/UFMG, 2007.

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

_____. O projeto poético drummondiano. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. Seminário *Carlos Drummond de Andrade: 50 anos de Alguma Poesia*. Belo Horizonte, 1981, p. 43-57.

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

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 21-64.

ZILBERMAN, Regina. Sim, a Literatura Educa. In: _____.; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto*. São Paulo: Global/ALB, 2008, p. 17-24.

ANEXOS

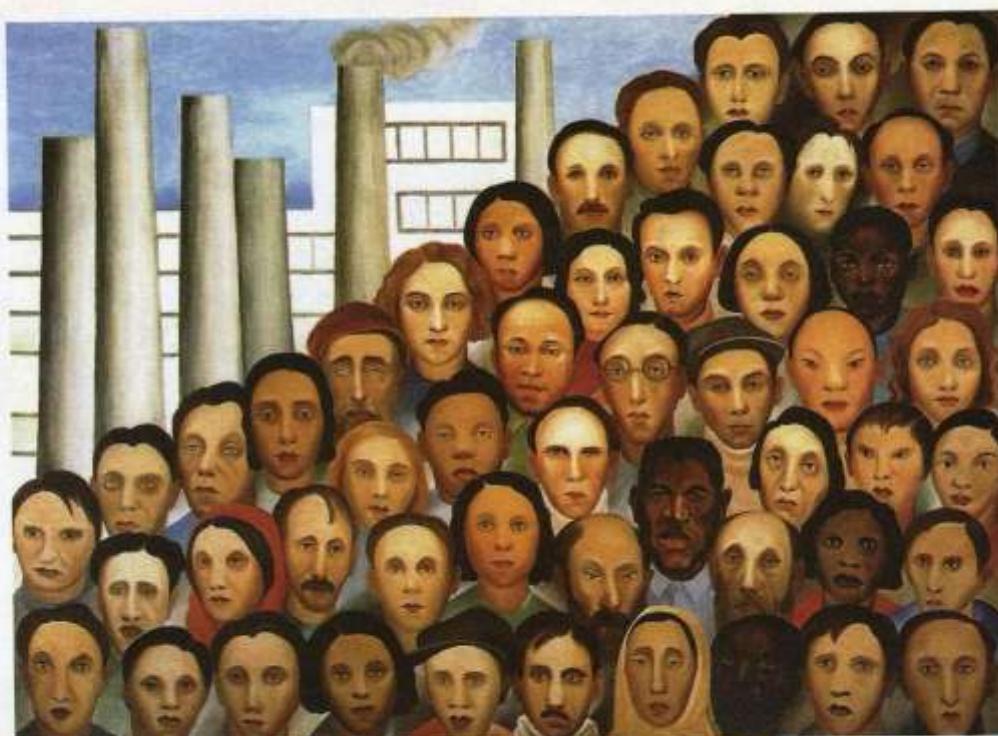
ANEXO A – Português: linguagens

CAPÍTULO 1

Literatura

A poesia de 30.

Carlos Drummond de Andrade



Arquivo Cultural Prefeitura do Gov. Estado SP

Operários (1933), de Tarsila do Amaral, demonstra a inclinação da arte pelos temas sociais na década de 1930.

A poesia da segunda geração modernista foi, essencialmente, uma poesia de questionamento: da existência humana, do sentimento de "estar-no-mundo", das inquietações social, religiosa, filosófica, amorosa. Carlos Drummond de Andrade é o poeta que melhor representa o espírito dessa geração, e sua produção poética constitui um dos pontos mais altos da nossa literatura.

A poesia e o romance de 30 tomaram rumos diferentes, embora tenham conservado algumas características em comum. Os poetas da década de 1930, interessados fundamentalmente no sentido da existência humana, no confronto do homem com a realidade, enfim, no "estar-no-mundo", seguiram caminhos diferentes. Assim, sem privilegiar o regionalismo, buscaram uma abordagem mais universal, que vai da reflexão filosófico-existencialista ao espiritualismo, da preocupação social e política ao regionalismo, da metalinguagem ao sensualismo.



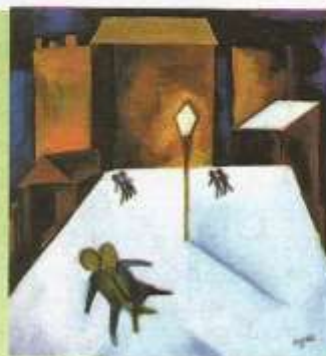
Leitura

O poema que segue pertence ao livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1930.

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos; Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

(Rio de Janeiro: Record. © Graça Drummond –
www.carlosdrummond.com.br)



Col. Bianco Salza, São Paulo

Patinadores (1912), de Lasar Segall.

1. Livres da necessidade de combater o academicismo parnasiano, os poetas da geração de 30 incorporaram em suas produções as conquistas formais por que tinham se empenhado os primeiros modernistas e sentiram-se à vontade para retomar algumas posturas antes rejeitadas.

Dos procedimentos formais da poesia de 22 relacionados a seguir, quais deles também podem ser observados em "Quadrilha"?

- x • verso livre
- falta de pontuação
- simultaneidade de imagens; *flashes* da realidade; fragmentação
- ilogismo
- x • linguagem simples, coloquial, prosaica
- x • humor

Outras quadrilhas

Na canção "Flor da idade", Chico Buarque retoma e recria o poema "Quadrilha", de Drummond. Na canção haveria esperança para o amor entre Carlos e Dora? Veja um trecho da letra:

Carlos amava Dora que amava Lia que
amava Lêa que amava Paulo / Que amava
Juca que amava Dora que amava Carlos
que amava Dora / Que amava Rita que amava
Dito que amava Rita que amava Dito que
amava Rita que amava / Carlos amava
Dora que amava Pedro que amava tanto
que amava / a filha que amava Carlos que
amava Dora que amava toda a quadrilha

2. O poema "Quadrilha" aborda um tema caro à tradição poética: o amor e o relacionamento amoroso. A originalidade do poema está na forma como o tema é tratado.

a) Com que tipo de visão o poeta aborda esse tema no poema: com uma visão crítica, irônica ou trágica? *Uma visão irônica.*

b) Resuma a ideia central do poema: De acordo com o texto, o que é o amor ou o relacionamento amoroso? *É um eterno desencanto; sempre se ama a pessoa errada.*

c) Essa visão de amor pode ser considerada uma visão moderna? Por quê?

Sim, pois é uma visão que não idealiza o amor.

a) Na quadrilha das festas juninas, o par se separa e cada um dos parceiros dança com pessoas diferentes, até voltar ao parceiro inicial. No amor não seria muito diferente, pois na busca do amor e do parceiro ideal há uma troca constante de parceiros, e fatos inusitados podem acontecer: alguns desistem de "dançar", outros encontram outros parceiros não previstos inicialmente.

3. O título do poema é "Quadrilha".

a) Considerando o modo como se dança a quadrilha nas festas juninas, principalmente a disposição e o movimento dos pares, estabeleça relações entre o poema e a quadrilha das festas juninas.

b) Observe os dois enunciados a seguir: o primeiro constituído pelas duas primeiras orações do primeiro período do poema, e o segundo equivalente a uma situação em que existisse correspondência amorosa entre os amantes. Depois compare a função sintática dos termos que compõem os enunciados.

João	amava	Teresa	<u>que (Teresa)</u>	amava	Raimundo
sujeito	VTD	OD	sujeito	VTD	OD
João	amava	Teresa	<u>que (Teresa)</u>	amava	João
sujeito	VTD	OD	sujeito	VTD	OD

Troque ideias com os colegas: Por que a observação de quem é sujeito e quem é objeto em "João amava Teresa que amava Raimundo" confirma sua resposta anterior?

Porque o objeto do amor (por exemplo, Teresa), quando se torna sujeito, sempre busca alguém diferente para ser o objeto de seu amor, em vez de buscar o primeiro sujeito, aquele que o/a ama.

4. O poema "Quadrilha" é leve e bem-humorado. Apesar disso, ele é reflexivo? Justifique sua resposta. Sim, pois reflete sobre a condição humana, particularmente no tocante à busca de realização amorosa.

5. Com base na leitura do poema, que mudanças você identifica na poesia de 30, em relação à poesia de 22?

É uma poesia que apresenta certos procedimentos da primeira geração modernista, como o verso livre e a linguagem coloquial, porém faz uma abordagem mais reflexiva em torno da existência humana.

A poesia de 30

Professor: Acrescente outros aspectos não observados no poema. Por exemplo, comente com os alunos que a poesia de 30 utiliza também o verso regular, o soneto e linguagem mais sofisticada ou mais hermética, dependendo do poeta ou da fase de sua obra. Além dos temas reflexivos, de natureza filosófica, a poesia de 30 também aborda temas sociais e religiosos.

Em 1930, a vitória da primeira geração modernista na luta travada contra a cultura acadêmica já estava consolidada. Muitas de suas propostas, como o verso livre, a afirmação de uma língua brasileira, a priorização da paisagem nacional e a abordagem de temas ligados ao cotidiano, estavam definitivamente consolidadas em nossa literatura.

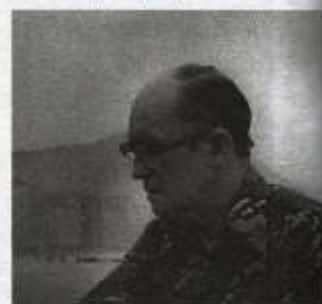
A segunda geração modernista, livre do compromisso de combater o passado, manteve muitas das conquistas da geração anterior, mas também se sentia inteiramente à vontade para voltar a cultivar certos recursos poéticos que o radicalismo da primeira geração tornara objeto de desprezo, tais como os versos regulares (metrificados), a estrofação criteriosa e as formas fixas, como o soneto, a balada, o rondó, o madrigal.

Não se trata de uma geração antimodernista no interior do próprio Modernismo. Pelo contrário, esses poetas levaram adiante o projeto de liberdade de expressão dos seus antecessores, a ponto até de se permitirem empregar as formas utilizadas pelos clássicos. Por isso não é de causar espanto que grandes autores do verso livre desse período, como Manuel Bandeira (da primeira geração), Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Mário Quintana, tenham sido também excelentes sonetistas.

Carlos Drummond de Andrade: um bruxo com amor

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) é considerado por alguns críticos o principal poeta brasileiro do século XX, um desses escritores que aparecem de tempos em tempos e conseguem apreender e refletir poeticamente as inquietudes de uma época, tal qual um Camões ou um Fernando Pessoa.

Mineiro de Itabira, Drummond proveio de família ligada às tradições da região, ou seja, de fazendeiros e mineradores. Formou-se em Farmácia, mas nunca exerceu a profissão. Dedicou-se ao jornalismo e ingressou no funcionalismo público, que lhe garantiu a sobrevivência. Em 1925, foi um dos fundadores de *A Revista*, publicação modernista de Belo Horizonte. Em 1928 em perfeita sintonia com a irreverência do grupo modernista de São Paulo, Drummond publicou na *Revista de Antropofagia*, provocando escândalo, este conhecido poema:



No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(Alguma poesia. Rio de Janeiro: Espinoza, 1934. Carlos Drummond - www.carlosdrummond.org.br)

A pedra de Drummond e a literatura africana

Observe o diálogo que o poeta angolano José Luís Mendonça estabelece com o poema de Drummond:

Poesia verde

para Carlos Drummond de Andrade

No meio do caminho nunca houve uma só pedra
As pedras nascem na boca e a boca é o seu caminho
Das pedras que comemos as cidades ainda falam
pelos cotovelos da noite Não eram pedras eram pedras
com cabeça tronco e sexo Pariram fábricas
de pedras montadas sobre a língua E as pedras comeram
a pedra que restou no meio do caminho

(Respirar as mãos na pedra. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.)

Na década de 1940, Drummond foi simpatizante da causa socialista e chegou a participar de um dos números de um jornal comunista. Logo depois, porém, rompeu definitivamente com o jornal e com o Partido Comunista. Da década de 1950 em diante, o ceticismo político passou a marcar sua vida.

A obra

Drummond foi poeta e prosador (cronista) admirável. A dimensão e a riqueza de seus escritos produzidos de 1930 a 1986 ainda requerem investigação mais profunda e abrangente.

Como contista e cronista, escreveu, entre outras obras, *Fala, amendoeira*, *A bolsa e a vida*, *Quadrante 1 e 2*, *Cadeira de balanço*. Apesar da qualidade desse material, daremos ênfase ao estudo de sua poesia, gênero em que o escritor mais se destacou.

Dada a farta produção poética de Drummond, a organização de suas obras em partes ou em fases permite acompanhar com maior clareza a evolução de seus temas, de sua visão de mundo e de seus traços estilísticos.

Se considerarmos os 56 anos de carreira poética do autor, pelo menos quatro fases podem ser identificadas em sua produção: a fase *gauche* (década de 1930); a fase social (1940-45); a fase do "não" (décadas de 1950 e 1960); a fase da memória (décadas de 1970 e 1980).

A fase gauche: consciência e isolamento

As obras que representam essa fase são *Alguma poesia* (1930), a primeira publicação do poeta, e *Brejo das almas* (1934). Nelas ainda podem ser encontrados certos recursos que se associam à primeira geração modernista, tais como a ironia, o humor, o poema-piada, a síntese, a linguagem coloquial. Veja este poema-pílula, que lembra os de Oswald de Andrade:

Cota zero

Stop,
A vida parou
ou foi o automóvel?

(*Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, © Gráfica Drummond - www.carlosdrummond.com.br)

Mas o que essencialmente caracteriza essa fase é o *gauchismo* presente na maioria dos poemas. A palavra *gauche*, do francês, significa "lado esquerdo". Aplicada ao ser humano, significa aquele que se sente às avessas, torto, que não consegue estabelecer uma comunicação com a realidade. São comuns a essa fase da poesia drummondiana traços como o *pessimismo*, o *individualismo*, o *isolamento*, a *reflexão existencial*, além de certas atitudes permanentes, que se estendem por toda a obra, como a ironia e o uso da *metalinguagem*.

Ao *gauche* não há saídas: nem o amor, nem a morte, nem mesmo o isolamento. Desesperado, ele busca comunicar-se com o mundo por meio do canto, mesmo que seja um canto torto e *gauche*:

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

Drummond e Machado

A expressão "um bruxo com amor" foi tomada de empréstimo de um poema de Drummond assim intitulado e dedicado a Machado de Assis, um dos autores favoritos do poeta. Por várias vezes Drummond foi comparado a Machado, por causa da ironia que marca a obra de ambos. Drummond, tal qual seu mestre, não deixa de ser igualmente um bruxo, um bruxo das palavras e das ideias. E também cheio de amor, embora esse sentimento seja às vezes abafado por seu racionalismo e por sua consciência sempre vigilante.

Carlos & Mário: amigos

Drummond e Mário de Andrade cultivaram uma sólida amizade, que se traduziu em centenas de cartas trocadas entre 1922 e 1946, ano da morte de Mário. Boa parte desse material veio a público com a publicação da coletânea *Carlos & Mário* (editora Bem-Te-Vi), organizada por Lélia Coelho Frota.

Nessas cartas, os poetas discutem questões existenciais e estéticas e até problemas materiais e familiares. Perfetas para quem gosta de conhecer o homem que está por trás das obras.



Embora o *gauche* afirme que "a poesia é incomunicável", é ela que estabelece a mediação entre o eu e o mundo, e talvez a saída, a única esperança, para ele, seja cantar o próprio canto ou cantar o silêncio, isto é, cantar o canto que não existe:

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.

Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(*Alguma poesia*, Rio de Janeiro: Record. © Graça Drummond — www.carlosdrummond.com.br)



Leitura

O texto que segue é o poema de abertura de *Alguma poesia*, a primeira obra publicada por Drummond. Sua importância reside no fato de apresentar pela primeira vez o tema do *gauchismo* e por conter uma síntese de vários aspectos que caracterizariam a obra do autor no futuro.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

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.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(*Idem*)

1. Apesar de publicado em 1930, o poema apresenta certas características que o associam à produção dos primeiros modernistas, como a construção fragmentada, os *flashes* e a falta de pontuação no 2º verso da 3ª estrofe. Que correntes de vanguarda se associam a essas características?

Cubismo e futurismo, principalmente. A imagem do bonde "cheio de pernas" lembra o Surrealismo.

2. O *gauchismo* do eu lírico é anunciado por um "anjo torto". Os anjos são comuns nas histórias religiosas, como na do anjo Gabriel, que aparece a José e ordena a ele que fuja de Jerusalém com o menino Jesus. O que diferencia os anjos das histórias religiosas do anjo do poema?

Os anjos bíblicos são anjos de luz: são bons, prenunciam coisas boas e auxiliam as pessoas. Já o anjo que apareceu no eu lírico é "torto" e vive "na sombra". Como um anjo do mal, prevê-lhe um futuro *gauche*, lançado sobre ele uma espécie de maldição.

Anjo torto e o interdiscurso

O "Poema de sete faces" motivou a criação de vários outros textos, que com ele mantêm uma relação interdiscursiva. Veja, como exemplo, um trecho da canção "Até o fim", de Chico Buarque:

Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim.
[...]

(Chico Buarque. *Tantos palcos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 276.)

3. Releia a 2ª estrofe. Nela o mundo exterior é descrito pela ótica do eu lírico.

a) O eu lírico participa diretamente do mundo que descreve? Não. Professor: Chame a atenção dos alunos para o fato de que a pró-popeia contribui para acentuar o distanciamento do eu lírico.

b) O que parece interessar mais às pessoas que fazem parte do mundo exterior?

As relações humanas parecem se reduzir ao desejo sexual, à uma espécie de "caça sexual".

4. A 3ª estrofe surpreende com uma imagem insólita — "O bonde passa cheio de pernas" — e estabelece, ainda, uma oposição de ideias quanto à forma como o eu lírico vê as pernas. Levando em conta que coração se relaciona com emoção e olhos com razão, dê uma interpretação coerente a essa contradição vivida pelo eu lírico.

Resposta pessoal. Sugestão: Coerente com sua consciência crítica, o gaúcho parece querer resistir (razão-olhos) ao mundo do desejo; entretanto, suas emoções (coração) parecem traí-lo.

5. Na 4ª estrofe, é descrito o "homem atrás dos óculos e do bigode".

a) É possível afirmar que ele é *gaúcho*? Por quê? Sim, pois ele não se comunica (não tem amigos) e se isola.

b) Que diferença há em dizer que o homem "usa óculos e bigode" e dizer que está "atrás dos óculos e do bigode"? É como se o homem se escondesse atrás desses dois elementos, que têm certo valor social; como se eles fossem máscaras sociais.



Reprodução

Foto enviada a Mário de Andrade pelo próprio Drummond.

6. A 5ª estrofe lembra uma passagem bíblica: quando Cristo, em um momento de fraqueza, dirige-se ao Pai e se queixa do seu abandono e desamparo. Compare as duas situações, em que Cristo e o *gaúcho* se dirigem a Deus.

a) Que semelhança há, nessas situações, entre Cristo e o *gaúcho* quanto ao seu relacionamento com o mundo? Ambos são *gaúchos*, pois não se adaptam ao mundo em que vivem nem são compreendidos.

b) Considerando-se o verso "se sabias que eu não era Deus", por que se pode afirmar que a queixa do *gaúcho* é ainda mais dramática que a do próprio Cristo? Porque Cristo era Deus e sabia que sua morte era necessária para a causa que defendia. O *gaúcho*, porém, é apenas um homem que não vê nenhum sentido no seu confronto com o mundo.

7. A 6ª estrofe apresenta um jogo de palavras. O *gaúcho* supõe a possibilidade de chamar-se Raimundo (um nome que contém a palavra *mundo*); no entanto, afirma, tal fato levaria apenas a uma rima, não a uma solução.

a) O fato de *mundo* estar contido no nome *Raimundo* permitiria que o eu lírico estivesse devidamente enquadrado no mundo exterior? Que verso justifica sua resposta? Não; "seria uma rima, não seria uma solução".

b) No verso "Mundo mundo vasto mundo / mais vasto é meu coração", pode-se supor um sentimento de superioridade por parte do eu lírico? Justifique.

Resposta pessoal. Sugestão: Sim. Embora com um coração maior que o mundo, o eu lírico se mostra orgulhoso, individualista e crítico; em vez de procurar transformar o mundo com o qual não se identifica, afasta-se dele.

8. Na última estrofe, é introduzido um interlocutor, até então ausente, identificado pelo pronome *te*.

a) Levante hipóteses: Quem poderia ser esse interlocutor?

b) De acordo com essa estrofe, o conhaque e a atmosfera noturna deixaram o eu lírico comovido. É como se todo o poema fosse fruto de bebedeira, não fosse coisa séria. Na sua opinião, o eu lírico estaria falando a sério ou blefando? Por quê?

Blefando, pois os assuntos de que trata são profundos, essenciais, universais. Professor: Supondo que o *tu* seja o leitor, o eu lírico estaria revelando ao leitor o processo de criação do texto, o que normalmente não se faz; esse procedimento reafirmaria a postura *gaúcha* do eu lírico.

9. O poema está organizado em sete estrofes. Observe a relação existente entre elas.

a) Por que o poema se intitula "Poema de sete faces"?

Porque o poema apresenta sete estrofes, aparentemente sem relação umas com as outras.

b) Apesar de não explícito, existe um fio condutor que liga, no plano do conteúdo, todas as estrofes do poema. Qual é esse fio? É o *gauchismo*.

c) Alguns críticos defendem o ponto de vista de que as estrofes do poema ilustram as fases da vida do eu lírico. Aceita essa hipótese, responda: Que estrofe corresponde à infância? Quais correspondem à adolescência? Quais correspondem à fase da maturidade e da reflexão sobre o "estar-no-mundo"?

A 1ª estrofe corresponde à infância; a 2ª e a 3ª correspondem à adolescência; da 4ª estrofe em diante, haveria a fase da maturidade.

O homem atrás do bigode

A quarta estrofe se singulariza bastante entre as sete: talvez seja a "face" mais intrigante. Isto virá do uso exclusivo da terceira pessoa gramatical, por meio da qual se retrata "o homem". O desnoriteio está em que se abandonou, aparentemente, a instância lírica, consumando-se o passo na descrição objetiva de um rosto e de uma personalidade. O único elemento perturbador dessa ordem é o termo "atrás", que pode remeter à ideia de máscara e de encobrimento.

(Alcides Villaça. In: Teresa — Revista de literatura brasileira, USP Editora 34, nº 3, 2002, p. 29)



Autocaricatura de Drummond.

10. Na 1ª estrofe, a introdução do nome *Carlos* parece situar o poema e o *gauchismo* no plano autobiográfico. Contudo, os temas abordados — o estar-no-mundo, o eu perante os valores sociais, a comunicação com o outro, etc. — são universais, e não particulares. Por que tais temas são universais?

Porque todos nós, de alguma forma, estamos envolvidos com os problemas da adequação social, do papel social, do relacionamento com outras pessoas.

A fase social: todo o sentimento do mundo

Sentimento do mundo (1940), o terceiro livro de Drummond, marca uma sensível mudança na orientação da poesia do autor, comentada por ele próprio:

Meu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares de minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do mundo* (1940).

Quando Drummond afirma em *Sentimento do mundo* que pensa ter resolvido as contradições elementares de sua poesia, refere-se às contradições entre o eu e o mundo — o veio principal da sua obra poética.

Nessa fase, o eu lírico dos poemas manifesta interesse pelos problemas da vida social, da qual estivera isolado até então. De certa forma, o *gauchismo* da primeira fase é deixado de lado.

Essa mudança de postura diante da realidade observada nos poemas drummondianos relaciona-se, sem dúvida, ao contexto histórico. No período de gestação das três obras que compõem a segunda fase (1935 a 1945) do autor — além de *Sentimento do mundo*, *José* (1942) e *Rosa do povo* (1945) —, o mundo presenciou a ascensão do nazifascismo, a guerra na Espanha e a Segunda Guerra Mundial; no Brasil, tiveram lugar ainda a Intentona Comunista (1935) e a ditadura de Vargas (1937-45). Em todo o mundo se verificava o crescimento de uma literatura social, engajada numa causa política.

Além disso, pode-se supor que o *gauche* da primeira fase percebe que seu *gauchismo* não lhe é exclusivo — é universal. Todos os homens são *gauches*, pois essa é a consequência de se estar num mundo problemático. Portanto, em vez de o eu se excluir do mundo, tenta transformá-lo e garantir nele o seu espaço.

Essa consciência da debilidade do mundo e da necessidade de transformá-lo levou o poeta a simpatizar com o Partido Comunista e com a causa socialista. A adesão do poeta aos problemas do seu tempo e o sentimento de solidariedade diante das frustrações e das esperanças humanas resultaram na criação da melhor poesia social brasileira de nosso século, da qual é exemplo o poema "José", escrito durante a Segunda Guerra Mundial.

Guerra para quê?

Em fevereiro de 1945, Drummond concedeu uma entrevista ao repórter Ary de Andrade. Perguntado sobre a guerra, respondeu:

Para que se pudesse dizer que este conflito não foi em vão e veio beneficiar a humanidade, seria preciso que esse amanhã, de que estamos ainda num sombrio princípio de aurora, trouxesse melhores condições de vida, habitação, cultura, subsistência para todos os homens, sem distinções nem discriminações, quaisquer que elas fossem. Que às bibliotecas fosse permitido o acesso aos que têm os pés descalços...

(Apud Sônia Brayner, org. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 32.)



Cartas e foto de Carlos Drummond de Andrade.

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?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

José

E agora, José?
sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

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, para onde?

(José & outros. Rio de Janeiro:
Record. © Graça Drummond.)



Viviane Guimarães

A terceira fase: o signo do não*

Na década de 1950, a poesia de Drummond tomou novos rumos. O período crítico de guerras, ditaduras e medo tinha passado. O mundo vivia então a Guerra Fria e o poeta acumulava o desencanto de sua aventura política pela poesia.

A partir de *Claro enigma* (1951), a criação poética de Drummond começou a seguir duas orientações: de um lado, a poesia reflexiva, filosófica e metafísica, em que, com frequência, aparecem os temas da morte e do tempo; de outro, a poesia nominal, com tendências ao Concretismo, em que se destaca a preocupação com recursos fônicos, visuais e gráficos do texto.

A poesia filosófica

Os poemas de reflexão filosófica mostram ter sido concebidos sob o signo do não, tal é o pessimismo que expressam. Além de *Claro enigma*, também fazem parte dessa orientação os livros *Fazendeiro do ar* (1955) e *Vida passada a limpo* (1959). Do ponto de vista formal, esses poemas revelam preocupação com a construção e influência de modelos clássicos, tais como o verso regular, o soneto, a seleção vocabular e certo tom classicizante que aproxima o autor de Camões.

A metafísica do vazio

A década de 1950 encontrará um Drummond esvaziado da utopia. A "nova ordem" do mundo de pós-guerra é a ordem da guerra fria, em que novas tragédias parecem hibernar. [...] Acompanhar seus poemas é agora entrar no labirinto de um discurso paradoxalmente tortuoso e lúcido: a complexidade do pensamento negativo se dá na associação de imagens límpidas e rigorosas; em contínuo aprofundamento, elas fazem ver a metafísica de um vazio que toma conta da alma.

(Alcides Villaça. *Folha de S. Paulo*, 21/8/1967. Folhetim.)

* O título e algumas informações apresentadas nesta parte do capítulo foram extraídos da *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi.

Quanto às ideias, esses textos refletem sobre temas universais de caráter existencial, como vida, morte, tempo, velhice, amor, além dos temas habituais em Drummond: a família, a infância e a própria poesia. O pessimismo com que esses temas são abordados chega a ser ainda maior que o da fase *gauche*. Trata-se de um pessimismo corrosivo, ácido, uma vez que a esperança de solução no plano social já se frustrou. A saída é cantar o próprio impasse da poesia contemporânea: uma poesia sem leitores ou de leitores desinteressados.

A poesia nominal

A outra orientação tomada pela poesia drummondiana nesse momento, o da poesia nominal, evidencia-se em *Lição de coisas* (1962), em cuja linguagem o verso e a palavra são violentados, desintegrados, com o emprego constante de neologismos, aliteraões, sugestões visuais e rupturas sintáticas.

Sem que o poeta tenha admitido, essas experiências aproximam-se das técnicas e das propostas do Concretismo, movimento poético paulista das décadas de 1950 e 1960, mas com uma diferença: enquanto para os concretistas o formalismo era visto de modo positivo, como afirmação, para Drummond o formalismo apenas acentuava a incomunicabilidade da poesia contemporânea. Nesse sentido, a poesia nominal se aproxima da poesia filosófica, já que em ambas predominam o pessimismo e o impasse da comunicação poética.

Os versos que seguem demonstram a condição quase suicida dessa aventura formal:

O árvore a mar	a pátria a saciedade
o doce de pássaro	o cudelume Ulalume
a passa de pêsame	o zumzum de Zeus
o cio da poesia	o bômbix
a força do destino	o ptyx

A última fase: tempo de memória

A produção poética de Drummond das décadas de 1970 e 1980 dá amplo destaque ao universo da memória. Nela, ao lado de temas universais, são retomados e aprofundados alguns dos temas que nortearam toda a obra do escritor, como a infância, Itabira, o pai, a família, a piada, o humor cotidiano, a autoironia.

É o que se verifica, por exemplo, na série *Boitempo* – constituída pelas obras *Boitempo & A falta que ama*, *Menino antigo* (*Boitempo II e Esquecer para lembrar*) e *Boitempo III* –, em que é retomado o universo da infância e de Itabira, e numa série de outras obras, como *As impurezas do branco*, *Amor amores*, *Discurso de primavera*, *A paixão medida*, *Corpo* e *Amar, sinal estranho*.

No último livro do poeta, *Farewell* (1996), publicado depois de sua morte, estão presentes vários dos elementos que marcaram toda a sua carreira: a reflexão filosófica, o humor e o erotismo contidos, a ironia, o ceticismo. Veja, por exemplo, como os seguintes versos de "Unidade", o primeiro poema do livro, são coerentes com o "Poema de sete faces", publicado 56 anos antes:

Drummond multimídia

A obra de Drummond tem suscitado cada vez mais interesse por parte de artistas e do público. Sua obra tem sido adaptada ou recriada em diferentes suportes e linguagens. Em 1979, por exemplo, o poeta já tinha gravado em disco a *Antologia poética*, na qual ele próprio declama seus poemas. Depois de sua morte, houve muitas gravações em CD em que vários artistas declamam os poemas do poeta mineiro: Paulo Autran, Scarlet Moon, Lauro Moreira, Camilla Pitanga e Odete Lara. Também foi produzido o audiolivro *O Brasil lendo Drummond* (Luz da Cidade).

Para o cinema, o cineasta Paulo Thiago criou dois filmes: *Poeta das sete faces* e *O vestido*, este baseado no poema "O caso do vestido". Maria Maia produziu dois documentários: *Drummond, poeta do vasto mundo* (2000) e *Capaneira: um modernista no ministério* (2000).

A família do poeta mantém um site (www.carlosdrummond.com.br), com o mais completo banco de dados sobre a vida e a obra do escritor, que inclui textos, fotos e voz de Drummond.



Cartaz do filme de Paulo Thiago.

Unidade

As plantas sofrem como nós sofremos.
Por que não sofreriam
se esta é a chave da unidade do mundo?

A flor sofre, tocada
por mão inconsciente.
Há uma queixa abafada
em sua docilidade.

A pedra é sofrimento
paralítico, eterno.

Não temos nós, animais,
sequer o privilégio de sofrer.

(Carlos Drummond de Andrade, *Farewell*, 6. ed.
Rio de Janeiro: Record, © Graça Drummond –
www.carlosdrummond.com.br.)

Para quem quer mais

Se você quer aprofundar seu conhecimento sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, leia o poema a seguir e, em seguida, sozinho, em dupla ou em grupo, tente resolver as questões propostas no Roteiro de estudo.

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.

(*Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, © Graça Drummond – www.carlosdrummond.com.br.)

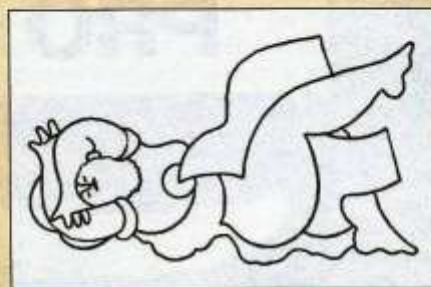


Ilustração de Milton Dacosta para
uma das obras de Drummond.

Roteiro de estudo

Ao final do estudo, você deverá ser capaz de:

- Interpretar o sentido da expressão "Mãos dadas" no contexto do poema e situar o poema na trajetória poética de Drummond. A expressão "Mãos dadas" exprime um sentimento de solidariedade, o desejo de união entre os homens. O poema situa-se na fase social da poesia de Drummond.
- Explicar a oposição entre não distribuir "entorpecentes ou cartas de suicida" e cantar "o tempo presente". No poema, gestos como cantar uma história, dizer suspiros ou distribuir entorpecentes equivalem à fuga da realidade. A opção do eu lírico, nesse momento de ditadura no Brasil e guerra no contexto internacional, é cantar o tempo presente, a vida presente.

Para quem quer mais na Internet

Se você deseja conhecer mais da obra de Carlos Drummond de Andrade, sugerimos acessar os sites:

<http://memoriaviva.digi.com.br/drummond/>
www.algumapoesia.com.br/drummond.htm

CAPÍTULO 8

Literatura

Diálogos

A poesia da segunda geração modernista retomou temas e formas da tradição poética. O amor, por exemplo, foi abordado por Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes; o soneto, forma poética da tradição clássica, encontrou forte expressão na poesia de Vinícius. Os temas filosóficos e sociais, além de manifestarem-se na poesia, estiveram presentes na arte em geral da época.



Diálogo com a pintura de 1930-40

Observe atentamente o quadro *Roda* (1942), de Milton Dacosta, um dos mais importantes pintores brasileiros:



Roda (1942), de Milton Dacosta.

1. Milton Dacosta nasceu em Niterói, em 1915. Sua carreira firmou-se a partir de 1933, quando participou de uma exposição no Salão Nacional de Belas-Artes. Tal como nas obras de alguns poetas do período, nas obras de Dacosta também se veem influências das correntes de vanguarda, especialmente do Cubismo e do Surrealismo.
- a) Que aspectos do quadro se ligam ao Cubismo? A geometrização das personagens; ângulos no rosto e no corpo, formas geométricas nos vestidos, no cabelo e na fita do cabelo.
- b) Que aspectos se ligam ao Surrealismo? Certo estranhamento decorrente sobretudo do fato de as crianças não terem rosto.

2. Intitulado *Roda*, o quadro retrata uma situação em que crianças de diferentes idades brincam de roda. Observe as personagens: o corpo, o rosto, a pele e as roupas.
- Qual é o aspecto mais inquietante na representação dessas personagens? *A falta de rosto.*
 - As cores das roupas que elas usam são vivas ou apagadas? *São vivas.*
 - As crianças se parecem com pessoas reais ou parecem seres artificiais, como se fossem bonecos? Por quê?
Parecem bonecos: não têm rosto e, em vez de pele, o corpo parece revestido de madeira ou papel.
3. Observe agora os elementos que compõem o cenário em que as personagens se encontram.
- Trata-se de um cenário natural ou artificial? *Caracterize-o.* Um cenário artificial: não há nem planta, nem animal, nem casa; há apenas quatro troncos ou estacas fincadas na terra. O solo, de uma cor verde, também não parece ser de terra nem coberto por vegetação.
 - O que o cenário como um todo expressa?
Uma paisagem desértica, sem vida, que suscita impressões como o vazio, o nada, a solidão.
4. Visto no conjunto, nota-se que o quadro reúne elementos contraditórios, que podem ser organizados em pares, como ser e não ser, natural e artificial ou vida e morte. Identifique na obra elementos relacionados:
- com o universo natural ou com a vida; *As crianças brincarem de roda, as flores ao seu redor, as cores vivas dos vestidos.*
 - com o universo artificial ou com a morte.
As flores jogadas no chão, as crianças que parecem bonecos, a paisagem desértica e sem vida.
5. A criança sempre foi associada à ideia de ingenuidade, de pureza. Nesse quadro, as crianças revelam essas características? Justifique. Resposta pessoal. Sugestão: Até certo ponto, pois o quadro, ao mesmo tempo que expressa uma ideia de pureza infantil, retrata as crianças como seres autômatos, sem identidade e sem vida.
6. O quadro foi pintado em 1942. As crianças que vemos brincam de roda e, por isso, têm as mãos dadas. Em 1940, Carlos Drummond de Andrade publicou o poema "Mãos dadas", em que se lê:

"O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas."

- Em qual contexto sociopolítico, nacional e internacional, o poema e o quadro foram produzidos?
No contexto internacional da Segunda Guerra Mundial e no contexto nacional do Estado Novo.
 - É possível afirmar que no quadro de Dacosta as crianças representam a união, a solidariedade e a esperança de um futuro melhor?
Resposta pessoal. Sugestão: É possível que não. O aspecto artificial das crianças e da paisagem impossibilita associar a cena, apesar das mãos dadas, a um futuro de união e solidariedade.
7. Em 1942, Carlos Drummond de Andrade publicou o poema "José", cujos versos finais são:

"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, para onde?"

Estabeleça relações de semelhança entre "José" e o quadro de Dacosta.

8. Como você viu, a poesia de 1930-40 apresenta diferentes tendências: a filosófico-metafísica, de caráter existencial, a social, a religiosa ou espiritual, a sensual, a regional, a histórica. Com qual ou quais dessas tendências o quadro de Dacosta mostra maior afinidade? Por quê?
Com a poesia filosófico-metafísica e com a poesia social. Com a primeira, pelo fato de o quadro lidar com a questão do ser/não ser das crianças, associada à

definição da essência humana ou artificial das figuras. Com a segunda, pelo fato de ser possível relacionar alguns aspectos do quadro (a falta de identidade, a paisagem desértica) com o contexto da Segunda Guerra Mundial.



Interior metafísico com biscoitos (1958), de Milton Dacosta. O Surrealismo de Dacosta, com temas metafísicos, atmosferas rarefeitas e inquietantes, exerceu forte influência sobre Milton Dacosta.

Resposta pessoal. Sugestão: Parece que Dacosta deixa em aberto a resposta às perguntas: Qual o futuro dessas crianças? Será que a união e a ingenuidade infantil têm força para vencer o vazio do mundo? Para onde caminha a humanidade? Essa mesma incerteza quanto ao futuro está presente nos versos de Drummond.



Diálogo entre a poesia de Drummond e a de Pablo Neruda

A seguir, você vai ler e confrontar o modo como dois grandes poetas do século XX — o brasileiro Carlos Drummond de Andrade e o chileno Pablo Neruda — abordam o tema amoroso.

TEXTO I

As sem-razões do amor

Eu te amo porque te amo.
Não precisas ser amante,
e nem sempre sabes sê-lo.
Eu te amo porque te amo.
Amor é estado de graça
e com amor não se paga.
Amor é dado de graça,
é semeado no vento,
na cachoeira, no eclipse.
Amor foge a dicionários
e a regulamentos vários.

Eu te amo porque não amo
bastante ou demais a mim.
Porque amor não se troca,
não se conjuga nem se ama.
Porque amor é amor a nada,
feliz e forte em si mesmo.
Amor é primo da morte,
e da morte vencedor,
por mais que o matem (e matam)
a cada instante de amor.

(Carlos Drummond de Andrade. *Corpo*.
Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 35-6.)

TEXTO II

Saberás que não te amo e que te amo.
Porquanto de dois modos é a vida,
a palavra é uma asa do silêncio,
o fogo tem sua metade fria.

Eu te amo para começar a te amar,
para recomendar o infinito
e para não deixar de te amar nunca:
por isso mesmo é que ainda não te amo.

Te amo e não te amo como se tivesse
em minhas mãos as chaves da ventura
e um incerto destino desditado.

Meu amor tem duas vidas para amar-te.
Por isso te amo quando não te amo
e por isso te amo quando te amo.

(Pablo Neruda. *Presente de um poeta*. 3. ed. Tradução
de Thiago de Mello. São Paulo: Ver, 2003, p. 26-7.)

desditado: infeliz, desafortunado, desditoso.
porquanto: porque, visto que, uma vez que.
ventura: sorte, felicidade, fortuna.

O canto latino de Pablo Neruda

O poeta Pablo Neruda (1904-1973) nasceu no Chile e chegou a ser conhecido internacionalmente depois de vencer o Prêmio Nobel de Literatura, em 1971. Sua obra é rica e variada e encontra forte expressão na poesia social. O filme *O carteiro e o poeta*, de Michael Radford, retrata o período em que o poeta esteve exilado na Itália, na década de 1950. Entre outras obras, escreveu *Canto geral* e *Memórias (Confesso que vivi)*.



Cena de *O carteiro e o poeta*.

1. Observe estes versos do poema de Carlos Drummond de Andrade:

“Amor é estado de graça
e com amor não se paga”

“Porque amor é amor a nada,
feliz e forte em si mesmo.”

Ambos expressam a concepção de que o amor não é uma troca, não espera correspondência.

- Em que esses fragmentos se assemelham, considerando-se a concepção de amor que expressam?
- Em que consiste a originalidade do enfoque dado por Drummond no tratamento do tema?

Geralmente o eu lírico dos poemas de amor deseja ser correspondido ou canta a realização amorosa.

2. Em relação à última estrofe do texto I, interprete: Por que, para o eu lírico:
- o amor é morto a cada instante de amor? *Resposta pessoal. Sugestão: Porque, na visão do eu lírico, o amor pode se desgastar, pode morrer.*
 - o amor é "da morte vencedor"? *Resposta pessoal. Sugestão: Porque o amor é vida, e sempre vence. Mesmo quando o amor termina, sempre renasce num novo amor.*
3. Pablo Neruda constrói seu poema a partir de um jogo de oposições, com ideias que se repelem e se atraem, complementando-se.
- Porquanto de dois modos é a vida, / Meu amor tem duas vidas para amar-te.*
- Destaque um verso da 1ª estrofe e outro da 4ª estrofe nos quais é feita uma síntese desse jogo de oposições.
 - Dê uma interpretação aos versos "a palavra é uma asa do silêncio, / o fogo tem sua metade fria".
As coisas sempre têm dois lados, duas faces.
4. Releia a 2ª estrofe do poema de Pablo Neruda. Considerando os três versos iniciais dessa estrofe, dê uma interpretação ao verso: "por isso mesmo é que ainda não te amo".
Professor: Há duas de uma interpretação possível. Uma das possibilidades seria a de que, para o eu lírico, o amor que ele sente pela pessoa amada ainda não é o "amor maior", o "infinito", que precisa ser preparado; por essa razão, mesmo amando, ele diz que não ama.
5. O poema de Pablo Neruda, em quase todos os versos, aproxima realidades opostas, como amar/não amar, palavra/silêncio, fogo/frio.
- O que essas oposições revelam em relação aos sentimentos do eu lírico? *Revelam incertezas, dúvidas e conflitos entre sentimentos.*
 - O último verso, entretanto, em vez de apresentar dois elementos em oposição, apresenta dois elementos de valor equivalente: "e por isso te amo quando te amo". Troque ideias com os colegas: Como você interpreta esse verso?
Resposta pessoal. Sugestão: O último verso é uma espécie de síntese ou de solução para a contradição amar/não amar, já que nele a forma positiva "te amo" aparece duas vezes seguidas, eliminando a forma negativa "não te amo".
6. Compare o poema de Carlos Drummond de Andrade ao de Pablo Neruda. Embora apresentem diferenças entre si, as concepções de amor expressas nos dois poemas também guardam semelhanças.
- O eu lírico do poema de Pablo Neruda tem uma visão semelhante ou diferente da do eu lírico do poema de Drummond quanto à correspondência amorosa? *Semelhante. Em nenhum momento o eu lírico do poema de Neruda se refere à correspondência amorosa.*
 - Nos dois poemas, o amor é algo que se possa controlar, regular ou explicar com lógica e coerência? Por quê? *Não, porque o amor nasce espontaneamente e não obedece nem a regras nem a convenções.*
 - O título do poema de Carlos Drummond de Andrade é coerente com sua resposta à pergunta do item anterior? Por quê? *Sim, pois o título sugere que o amor não obedece à lógica nem à razão; ele simplesmente surge de modo espontâneo.*



Diálogo entre a poesia de Vinícius de Moraes e a de Camões

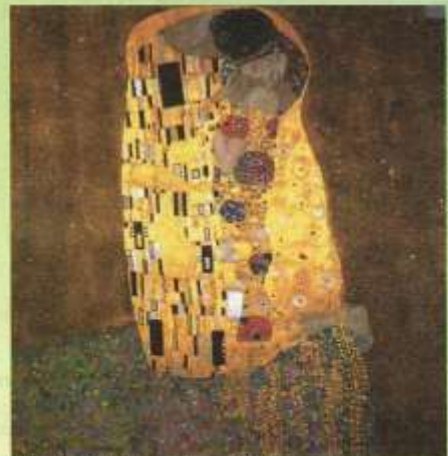
Você vai ler, a seguir, dois poemas de dois dos melhores sonetistas em língua portuguesa: Vinícius de Moraes e Luís de Camões. Observe o modo como ambos trabalham o tema amoroso:

TEXTO I

Soneto do maior amor

Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
E quando a sente alegre, fica triste
E se a vê descontente, dá risada.
E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.
Louco amor meu, que quando toca, fere
E quando fere vibra, mas prefere
Ferir a fenecer — vive a esmo
Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo.

(Livro de sonetos. São Paulo: Cia. das Letras, Editora Schwarcz Ltda., 1991. p. 27. Autorizado pela VM Empreendimentos Artísticos e Culturais Ltda. © VM e © Cia. das Letras, Editora Schwarcz.)



O beijo (1907-8), de Gustav Klimt.

fenecer: acabar, terminar, murchar.

ANEXO B – *Português: contexto, interlocução e sentido*

Capítulo

4

Segunda geração: misticismo e consciência social



▲ Lasar Segall, *Guerra*, 1942. Óleo sobre tela, 270 × 185 cm. As duas guerras mundiais e os conflitos existenciais gerados por elas marcaram de forma significativa a produção artística da segunda geração modernista.

OBJETIVOS

O que você deverá saber ao final deste estudo.

1. Qual foi o projeto literário da poesia da segunda geração modernista.

- Por que a desilusão e o pessimismo definem a poesia do período.

2. Como se caracterizou a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

- Quais são os principais eixos temáticos da poesia de Drummond.

3. Como se caracterizou a poesia de Cecília Meireles e de Vinícius de Moraes.

- Por que a natureza torna-se um parâmetro para a busca individual nas obras de Cecília Meireles.

- Que concepção de amor predomina na lírica de Vinícius de Moraes.

4. De que modo a espiritualidade marca a poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima.

- Como Murilo Mendes alia religiosidade a uma visão surrealista.

- Quais são os traços característicos da poesia de Jorge de Lima.

Exposto ao horror de duas grandes guerras, o ser humano vive tempos sombrios em meados do século XX. O que significa estar no mundo? A esperança deve ser depositada nos indivíduos ou projetada na espiritualidade? Confrontada com questões como essas, a literatura precisa encontrar novos caminhos, abandonando a relativa leveza que a marcou no início do século XX. Neste capítulo, você saberá quais foram as respostas dadas pelos poetas brasileiros a esse desafio.

Sugerimos que todas as questões sejam respondidas oralmente para que os alunos possam trocar impressões e ideias.

» Leitura da imagem

1. Observe a tela de Lasar Segall que abre este capítulo. Ela foi intitulada Guerra. Que elementos compõem esse retrato da guerra?
 - ▶ É possível identificar que exércitos estão lutando?
 - ▶ Observe a postura dos soldados. O que eles parecem estar fazendo?
2. Todos os soldados têm o rosto voltado para baixo e ocultado por um capacete. Que imagem dos soldados é criada por esse modo de representação?
 - ▶ As únicas faces que aparecem são as dos mortos, sempre voltadas para o céu. Na sua opinião, o que elas sugerem?
 - ▶ Os soldados não usam armas nessa cena. O que isso pode indicar?
3. Uma figura destaca-se na tela. É o homem que, decapitado, segura a própria cabeça. Sua postura é diferente da postura dos demais. O que ele parece fazer?
 - ▶ O que o fato de ele carregar a própria cabeça permite concluir?
 - ▶ Para você, o que representa essa figura?
4. Mário de Andrade, escrevendo sobre a obra de Lasar Segall, afirmou:

"[...] pela bravura do pincel, já demonstrava um horror instintivo das cores radiantes e felizes."

ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. *Modernidade: arte brasileira do século XX*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1988. p. 20. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em 25 maio 2005.

 - ▶ Observe atentamente a imagem de abertura. Que cores predominam na tela?
 - ▶ Podemos afirmar que essa obra ilustra o "horror instintivo das cores radiantes e felizes", como afirma Mário de Andrade? Explique.
5. Que imagem da guerra o quadro transmite? Justifique.

» Da imagem para o texto

6. A literatura também criou representações para a guerra. Leia o poema de Carlos Drummond de Andrade para conhecer uma delas.

A noite dissolve os homens

A noite desceu. Que noite!
 Já não enxergo meus irmãos.
 E nem tão pouco os rumores
 que outrora me perturbavam.
 A noite desceu. Nas casas,
 nas ruas onde se combate,
 nos campos desfalecidos,
 a noite espalhou o medo
 e a total incompreensão.

A noite caiu. Tremenda,
 sem esperança... Os suspiros
 acusam a presença negra
 que paralisa os guerreiros.
 E o amor não abre caminho
 na noite. A noite é mortal,
 completa, sem reticências,
 a noite dissolve os homens,
 diz que é inútil sofrer.

Lasar Segall (1891-1957) nasceu na Lituânia, filho de um casal de origem judaica. Pintor, gravador, escultor, desenhista, estudou arte em Berlim e Dresden. Descobriu o Expressionismo em 1914, e o impacto dessa estética em suas obras foi imediato. Durante a Primeira Guerra Mundial, ficou preso em um campo de concentração por dois anos, experiência que se refletiria, mais tarde, na série de quadros pintados para denunciar o horror da guerra. Chegou ao Brasil em 1912. A partir de 1923, fixou residência em São Paulo, quando ganhou destaque no cenário da arte moderna. A casa onde morava, na Vila Mariana (São Paulo), hoje abriga o Museu Lasar Segall.

Peremptório: definitivo, decisivo.
Hirtos: tesos, duros.



a noite dissolve as pátrias,
 apagou os almirantes
 cintilantes! nas suas fardas.
 A noite anoiteceu tudo...
 O mundo não tem remédio...
 Os suicidas tinham razão.

Aurora,
 entretanto eu te diviso, ainda tímida,
 inexperiente das luzes que vais acender
 e dos bens que repartirás com todos os homens.
 Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
 adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.
 O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
 teus dedos frios, que ainda se não modelaram
 mas que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório.
 Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
 minha carne estremece na certeza de tua vinda.
 O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,
 os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
 uma inocência, um perdão simples e macio...

Havemos de amanhecer. O mundo
 se tingem com as tintas da antemanhã
 e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
 para colorir tuas pálidas faces, aurora.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*.
 In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 70-71.

- ▶ A primeira parte do poema apresenta uma "noite" que desceu sobre o mundo. Releia os versos e identifique as características dessa noite.
 - ▶ Considerando as características identificadas, podemos concluir que essa noite é uma metáfora. O que ela simboliza? Explique.
- 7.** O poema pode ser dividido em duas partes. Quais são elas?
- ▶ Que tipo de sentimento caracteriza cada uma dessas partes? Por quê?
 - ▶ A expressão "aurora" é uma metáfora. O que ela representa?
- **8.** Observe os verbos nas duas partes do poema. Que flexão (tempo e modo) predomina em cada uma das partes? Justifique com exemplos.
- ▶ Podemos afirmar que a flexão verbal é usada para distinguir fatos apresentados como reais de outros vistos como uma possibilidade futura. Qual parte apresenta acontecimentos reais? Qual apresenta as possibilidades?
 - ▶ Explique por que a flexão verbal é essencial para construir esse efeito de sentido.
 - ▶ "Havemos de amanhecer". Esse é o único verso em que o verbo aparece flexionado na primeira pessoa do plural. A quem ele se refere?
- 9.** Na segunda parte, o eu lírico faz uma referência histórica que nos permite formular uma hipótese sobre a que guerra ele se refere. Transcreva o verso em que essa referência aparece.
- ▶ A qual guerra ela pode ser associada? Por quê?
- 10.** A personificação ou prosopopeia é uma figura de pensamento que atribui características humanas a seres inanimados. A metonímia é uma figura de palavra que ocorre quando se usa uma palavra em lugar de outra para indicar um objeto. Explique de que maneira uma prosopopeia foi utilizada para caracterizar metonimicamente a aurora no trecho a seguir:
- "adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando
 [a treva noturna.
 O triste mundo fascista se decompõe ao contato
 [de teus dedos,
 teus dedos frios, que ainda se não modelaram
 mas que avançam na escuridão como um sinal
 [verde e peremptório."
- ▶ Qual é o sentido produzido pela combinação entre essas duas figuras de linguagem?
- **11.** Observe mais uma vez a tela de Lasar Segall. A imagem de guerra que ela apresenta é semelhante à do poema de Drummond? Por quê?

Um mundo às avessas: guerra e autoritarismo

Os mercados financeiros de todo o mundo foram abalados pelo *crack* da bolsa, em 1929. O Brasil não foi poupado. A diminuição do consumo de café no mercado mundial, provocada pela crise desencadeada pela quebra da bolsa, fez despencar o preço do café brasileiro no mercado internacional.

A Revolução de 1930, movimento liderado por políticos e militares contra as oligarquias cafeeiras, que levou Getúlio Vargas ao poder, perdeu o seu caráter provisório com a permanência de Getúlio no poder. Os paulistas, inconformados com a perda de poder político, desencadearam, em 1932, a Revolução Constitucionalista, mas foram logo derrotados.

Com a promulgação de uma nova Constituição em 1934, Vargas foi legitimado no poder. No ano seguinte, as esquerdas se uniram para formar a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Sentindo-se ameaçado, Getúlio conseguiu a aprovação de uma Lei de Segurança Nacional e começou a perseguir os manifestantes de esquerda. O comunista Luís Carlos Prestes e vários líderes da oposição foram presos.

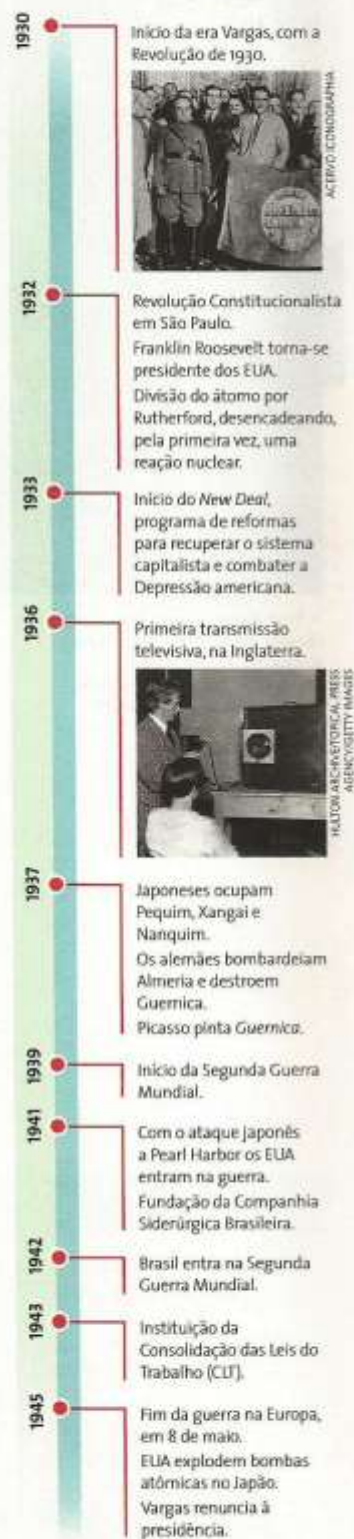
Em 1937, o Congresso Nacional foi fechado. Estava decretado o Estado Novo. Vargas passou a exercer o poder de modo autoritário e centralizador. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) perseguiu e prendeu muitos escritores, acusados de subversão.

Em 1939, Hitler invadiu a Polônia, dando início à Segunda Guerra Mundial. Em 1941, a guerra agravou-se com o bombardeio em Pearl Harbor, e a entrada dos norte-americanos no conflito. Em 1945, quando os aliados desembarcaram na Normandia e deram fim à guerra, foram expostas ao mundo as atrocidades cometidas pelos nazistas.

A Segunda Guerra deixou como legado mais do que ruínas de cidades arrasadas por bombardeios. Ela nos obrigou a enfrentar a barbárie humana e a reconhecer que o preconceito e o desejo desmedido de poder podem levar à perda de milhões de vidas. "Meus olhos são pequenos para ver/ o mundo que se esvai em sujo e sangue", escreve Drummond em 1944, registrando o espanto dos poetas ao refletirem sobre a perversidade de que o ser humano é capaz.



▲ Concentração de tropa expedicionária paulista na Praça da Sé, São Paulo, durante a Revolução Constitucionalista de 1932.





▲ Mulher com seus três filhos caminhando por uma cidade belga destruída por bombardeio nazista (1940). Um exemplo da barbárie que levou o ser humano a rever seus valores.

O lançamento das bombas atômicas, em agosto de 1945, em Hiroxima e Nagasaki, foi a última fronteira da ética derrubada pela ciência: o ser humano havia descoberto uma forma eficiente de exterminar a própria raça. Estava criado o contexto para que a arte assumisse uma perspectiva mais intimista e procurasse respostas para as muitas dúvidas existenciais desencadeadas por todo esse cenário de horror e de destruição.

Segunda geração modernista: a consolidação de uma estética

A instabilidade social e política relacionada a esse contexto faz com que surjam, na literatura, propostas de diferentes modos de interpretar a realidade e de responder às grandes questões humanas.

É assim que, passada a agitação inicial, o Modernismo brasileiro atinge, por volta de 1930, sua fase áurea. O romance ganha um impulso extraordinário, como veremos no próximo capítulo. Na poesia, a fase do nacionalismo crítico, que promovia a releitura do passado histórico do Brasil, é superada, e os autores passam a dedicar-se à reflexão sobre o mundo contemporâneo, usando todos os recursos à disposição da criação poética, aproveitando as conquistas da primeira geração e outras ferramentas relacionadas à forma.

Tome nota

A publicação, em 1930, do livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, é considerada a referência do início da poesia da segunda geração modernista. Os críticos adotam o ano de 1945 como data do fim da poesia dessa geração, embora os escritores pertencentes a ela continuem a produzir.

O projeto literário da poesia da segunda geração modernista

Refletir sobre o sentido de estar no mundo é a proposta que define o projeto literário da poesia da segunda geração modernista. Essa reflexão está associada a uma grande preocupação com a renovação da linguagem, anunciada na geração anterior.

A análise do ser humano e de suas angústias, o desejo de compreender a relação entre o indivíduo e a sociedade da qual faz parte são os elementos recorrentes na poesia produzida na década de 1930.

Enquanto a primeira geração modernista experimentou uma grande variedade de temas e de técnicas, a segunda geração é caracterizada por uma produção com forte dimensão social. Assim, o contexto sociopolítico define um foco para a poesia desse momento.

Trilha sonora

A poesia da destruição atômica

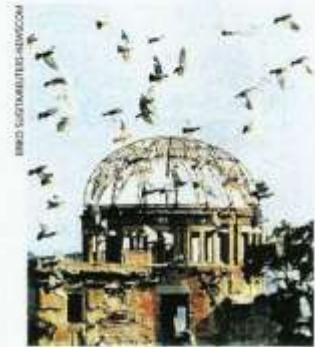
A rosa de Hiroxima

Pensem nas crianças	Da rosa de Hiroxima
Mudas telepáticas	A rosa hereditária
Pensem nas meninas	A rosa radioativa
Cegas inexatas	Estúpida e inválida
Pensem nas mulheres	A rosa com cirrose
Rotas alteradas	A antirrosa atômica
Pensem nas feridas	Sem cor sem perfume
Como rosas cálidas	Sem rosa sem nada
Mas oh não se esqueçam	
Da rosa da rosa	

MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 381.

Análise, com seus colegas, "A rosa de Hiroxima", poema de Vinicius de Moraes musicado pelo grupo Secos e Molhados.

- ▶ Explique o que seria a "rosa de Hiroxima" e o que permite essa comparação.
- ▶ Discuta por que, nos primeiros seis versos, são mencionadas as feridas provocadas pela rosa de Hiroxima e por que essas feridas são também comparadas a "rosas cálidas".
- ▶ Reflita sobre o motivo de não serem mencionados os efeitos da bomba sobre elementos masculinos. Identifique o significado dos atributos que a rosa recebe nos sete últimos versos.
- ▶ Explique por que a rosa de Hiroxima seria uma antirrosa. Identifique a crítica e o convite feitos pelo eu lírico ao leitor.
- ▶ Conclua: pode-se afirmar que esse texto leva o leitor à reflexão ou somente à apreciação do objeto estético (o poema)? Por quê?



▲ Cúpula do Memorial da Paz em Hiroxima, Japão.

O objetivo da atividade é permitir aos alunos perceber que belas metáforas podem também ser criadas para representar acontecimentos e desencadear reflexões a respeito de fatos históricos. Ver no Guia de recursos outros comentários sobre este trabalho.

Os agentes do discurso

As condições de produção dos poetas da segunda geração modernista são muito semelhantes às dos modernistas de 1922. Enquanto Oswald e Mário de Andrade se entusiasmavam com a leitura dos manifestos das vanguardas artísticas europeias, Drummond e seus companheiros liam, pelos jornais, os manifestos dos modernistas brasileiros.

O mesmo espírito de troca de experiências que caracterizou o grupo organizador da Semana de Arte Moderna contamina jovens escritores de diferentes partes do Brasil e os leva a aderir ao projeto maior de transformação da literatura nacional.

A circulação dos textos também segue os passos dos primeiros modernistas: revistas literárias e jornais. Além disso, o mercado de livros se aquece com a criação de editoras brasileiras. Monteiro Lobato é o primeiro proprietário de uma editora nacional, o que facilita a publicação das obras. Assim, em revistas, jornais ou livros a produção poética da segunda geração é divulgada e começa a ganhar a simpatia dos leitores.

• A segunda geração modernista e o público

Em uma série de apontamentos literários, Carlos Drummond de Andrade faz uma curiosa observação.



Uma polêmica pedra...

Carlos Drummond de Andrade se vê em meio a acalorada polêmica quando, em 1928, publica o poema "No meio do caminho". A repetição do verso "No meio do caminho tinha uma pedra", deslocado para diferentes posições, não é entendida por muitos, que julgam ser o texto uma brincadeira de mau gosto. Anos mais tarde, em um escrito autobiográfico, o poeta comentaria: "sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais".

Sugerir aos alunos que releiam o poema na seção referente à obra de Carlos Drummond de Andrade, neste capítulo, e também que revejam a análise de sua forma feita no Capítulo 11 do vol. 2, na seção "A tradição do Simbolismo: o trabalho com a forma e os sentidos".

Às 398 razões de incompatibilidade entre a arte moderna e o público poder-se-ia acrescentar mais esta: o público geralmente procura o assunto, enquanto a arte moderna o esquiva ou elimina.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Passeios na ilha. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 1422. (Fragmento)

O poeta apresenta uma explicação possível para o estranhamento que a literatura modernista provoca no público. O experimentalismo literário inicial dá maior importância à forma e à linguagem que ao conteúdo, contrariando a tendência de um público que costumava dar maior atenção ao assunto.

A dificuldade de vencer a barreira do gosto popular faz com que os poetas criem um intenso vínculo literário, tornando-se leitores uns dos outros. Essa atividade é confirmada pela intensa troca de correspondências entre eles.

Quando as experimentações estéticas dão lugar a uma poesia mais voltada para as indagações humanas, o interesse dos leitores pela poesia da segunda geração cresce muito e torna célebres alguns de seus representantes, como Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade.

Linguagem: tendências diversas

Quando analisamos a poesia da segunda geração modernista, observamos que a principal característica no uso da linguagem é a liberdade para explorar todo tipo de recurso formal.

A seleção de palavras parece sugerir uma opção pela simplicidade, mas a estrutura sintática dos versos é muitas vezes mais elaborada, sinalizando a direção oposta. Essa maior complexidade sintática pode ser associada à própria temática desenvolvida nos textos. Drummond, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima usam a poesia para falar de um momento em que a humanidade está diante de questões complicadas. Refletir sobre elas exige uma elaboração sintática de complexidade equivalente.

A maneira como são usados os recursos próprios da linguagem poética, como versos, ritmos e rimas, também reforça a liberdade como marca dessa geração. Versos livres e brancos convivem com outros rimados e de métrica fixa. Formas poéticas fixas, como o soneto, também serão revisitadas por todos os poetas, que submetem a linguagem às suas necessidades, valendo-se de todos os recursos (formais ou não) à sua disposição.



▲ Capa da obra *Poesia até agora*, de Drummond, publicada pela José Olympio Editora, que divulgou o trabalho dos principais escritores da geração de 1930.

Texto para análise

E agora, José?

Neste poema, o eu lírico questiona seu interlocutor: como prosseguir?

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?
Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,

o riso não veio
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
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
[...]
Você marcha, José!
José, para onde?

ANDRADE, Carlos Drummond de. José. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 88-89. (Fragmento).

Utopia: qualquer descrição de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. O termo passou a designar, por extensão de sentido, os sonhos, as fantasias irrealizáveis.

1. Na primeira estrofe, o eu lírico mostra José, seu interlocutor, no cenário de uma festa que acabou. Que elementos sugerem o fim da festa?

- ▶ A festa a que se refere o eu lírico tem sentido metafórico. Considerando o poema na sua totalidade e o fato de que foi escrito em 1942, explique o que a festa e o seu fim simbolizam.
- ▶ Leia um trecho do comentário de José Saramago, escritor português, a respeito do poema e dê uma outra explicação para a metáfora da festa.

"Considero privilégio meu dispor deste verso, porque me chamo José e muitas vezes na vida me tenho interrogado: 'E agora?' Foram aquelas horas em que o mundo escureceu, em que o desânimo se fez muralha, fosso de víboras, em que as mãos ficaram vazias e atônitas. 'E agora, José?'"

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante - crônicas*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986. p. 35. 

- ▶ Como José pode estar se sentindo nessa situação? Justifique.

2. O eu lírico caracteriza seu interlocutor nos versos finais da primeira estrofe. Que traços o caracterizam?

- ▶ O que representam as ações de José, no contexto do poema?
- ▶ Essa descrição se opõe à situação de "fim de festa" em que se encontra José e o coloca diante do dilema tematizado no poema pela expressão "E agora, José?". Por quê?
- ▶ Embora o interlocutor tenha um nome — José —, o poema se refere a ele como "Você que é sem nome". Explique o que ele simboliza no poema.
- ▶ O eu lírico define José como alguém "que faz versos". De que maneira essa caracterização revela que José representa também aqueles que se dedicam à poesia?

3. Na segunda estrofe, o paralelismo é empregado para caracterizar a vida de José no presente. Como ele é construído?

- ▶ O uso dessas estruturas enfatiza um aspecto da vida de José. Qual?

- ▶ Aquilo que não veio, "o bonde", "a utopia" e "o riso", é colocado em paralelo. Que efeito isso produz?

- ▶ Essa enumeração de negativas, associada à repetição da expressão "E agora, José?", contribui para aumentar a pressão exercida sobre José. Por quê?

4. Na terceira estrofe, os verbos estão flexionados no imperfeito do subjuntivo. O que o uso dessa estrutura linguística indica, considerando a pergunta que é reiterada ao longo do poema?

- ▶ Essa estrofe marca uma gradação nas possibilidades de ação de José. Explique-a.

- ▶ O que essa gradação sugere sobre a situação em que se encontra José?

5. O que estes versos indicam sobre José?

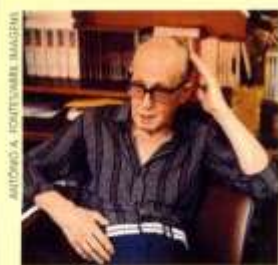
"Mas você não morre,
você é duro, José!"

- ▶ Esses versos, associados aos da última estrofe, permitem entender que o desfecho do poema caminha para duas direções: a da esperança e a da desesperança. Por quê?

6. Relacione o acontecimento descrito a seguir à linha do tempo e ao projeto literário da segunda geração modernista.

Em 1937, Guernica foi bombardeada por aviões nazistas. A associação entre Hitler e Franco causou a morte de 1654 pessoas e feriu 889. Essa cidade foi escolhida por não ter proteção antiaérea, por ter "apenas" 7 mil habitantes e por estar lá um carvalho que representava, desde a Idade Média, o respeito à lei e ao povo basco. Franco pretendia que o ataque servisse de lição a todos os que sonhavam com uma Espanha descentralizada.

▶ A sequência do comentário de Saramago pode ser lida para os alunos para complementar a discussão: "Em todo o caso, há situações de tal modo absurdas (ou que pareciam vinte e quatro horas antes), que não se pode censurar a ninguém um instante de desconforto total, um segundo em que tudo dentro de nós pede socorro, ainda que saibamos que logo a seguir a mola psada, violentada, se vai distender vibrante e verticalmente afirmar. Nesse momento veloz tocara-se o fundo do poço".



Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) nasceu em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais. Nono filho de um fazendeiro, foi expulso de um colégio de jesuítas em Friburgo, acusado de "insubordinação mental". Farmacêutico de formação, foi chefe do gabinete do Ministro da Educação entre 1934 e 1945, ano em que passou a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Em 1987, a vida de Drummond foi abalada pela morte da filha, Maria Julieta. No velório, comentou com amigos que começava ali a destruição da família Andrade. Exatos 12 dias mais tarde, seu coração enfraquecido parou de bater. Calava-se a voz de um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos.

Carlos Drummond de Andrade: poeta do finito e da matéria

Carlos Drummond de Andrade conheceu a notoriedade em 1928. Nesse ano aparecia, nas páginas da revista *Antropofagia*, o polêmico poema "No meio do caminho".

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.



ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 15.

O poema causou controvérsia. De um lado, os modernistas o reconheciam como uma manifestação significativa dos novos valores estéticos. Do outro, a opinião pública via o poema como uma síntese do desrespeito da nova geração de poetas em relação à "boa" literatura.

Durante toda a vida, Drummond conciliou sua atuação como funcionário público com a criação literária. O primeiro livro, *Alguma poesia*, é de 1930. Dos anos mais tarde surgia *Sentimento do mundo*. Dali em diante as publicações se multiplicaram: *Poesias* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Poesia até agora* (1948), *Claro enigma* e *A mesa* (1951), *Viola de bolso* (1952), *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1953), *Viola de bolso novamente encordoadada* (1955), *50 Poemas recolhidos pelo autor* (1956) e *Poemas* (1959).

A estreia de Drummond como ficcionista ocorreu em 1950, quando publicou *Contos de aprendiz*. As crônicas continuaram a aparecer em jornais, enquanto eram publicadas as obras de poemas e de contos. Em 1952, publicou seu segundo volume de crônicas: *Passeios na ilha*.

Com a aposentadoria, em 1962, sua produção se intensificou. Dentre os volumes de poesia lançados após essa data destacam-se *Boitempo & A falta de ama* (1968), *As impurezas do branco* (1973), *A paixão medida* (1980) e *Amar e aprende amando* (1985).

"Mundo mundo vasto mundo"

O poema que abre o primeiro livro de poesias de Drummond já anuncia alguns temas que estarão presentes em toda sua produção literária: o questionamento do sentido da vocação literária e da função social do poeta, a dificuldade de compreender os sentimentos, a importância da família.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos!, ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres:
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus,
[pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco,

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é o meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

ANDRADE, Carlos Drummond de.
Alguma poesia. In: *Poesia e prosa*.
Rio de Janeiro: Nova Aguilar,
1992. p. 4.

Na primeira face, o tom autobiográfico do eu lírico revela a visão da criação literária como algo que marginaliza o poeta: sina anunciada por um anjo **torto** (que não guiava seu protegido para caminhos tranquilos), ser poeta é ser *gauche*, esquerdo, diferente. Mas não é algo que possa ser evitado.

A segunda face trata dos desencontros entre os sentimentos e os desejos. A tarde azul, cor da paz, não pode existir porque a carne (matéria) pulsa com o desejo e tumultua a ciranda de homens e de mulheres.

Na terceira face, o desejo, que na segunda estrofe era anônimo, agora se torna pessoal: quem fica abalado com a visão das pernas é o eu lírico.

A quarta face é a da família. O homem atrás do bigode é, provavelmente, uma recriação literária do pai do poeta, Drummond, que teve uma relação difícil com o pai, faz dele personagem de diversos poemas. Seriedade, sobriedade, força são as características desse homem que aparece, aqui, "escondido" pelos óculos e pelo bigode. Esses obstáculos físicos simbolizam a dificuldade de comunicação entre eles.

A quinta face aborda a impossibilidade de encontrar respostas para todos os sentimentos e sensações desencadeados pelo mundo. O eu lírico afirma sua fraqueza, ao mesmo tempo que implora pela ajuda de um Deus que o abandonou.

Na sexta face aparece uma ideia que será retomada em alguns poemas de Drummond: o coração maior que o mundo. Aqui, a ironia é o recurso usado para dar nova roupagem ao desamparo que, na estrofe anterior, havia se transformado em indagação a Deus.

A sétima face traz à tona a dificuldade em tratar de sentimentos, revelados a partir de estímulos muito fortes (a lua e o álcool). A ironia, procedimento poético também recorrente na poesia de Drummond, é usada para tratar das mais sérias emoções.

O desencontro entre o ser e o mundo dará a tônica da poesia de Drummond. Ser poeta é ser desajeitado (*gauche*), diferente dos outros. Esse "eu" deslocado vê o mundo de modo particular, diferente do de seus semelhantes. A incapacidade do eu lírico de compreender as coisas dá um tom pessimista, algo resignado, ao poema.

O desejo de responder às indagações sobre o mundo, porém, faz com que o poeta continue buscando respostas e determina o caráter reflexivo da poesia de Drummond.

A ESTANTE DE

Drummond

No poema "Infância", o menino que vê o pai partir para o campo consola-se com a leitura de *Robinson Crusoe*. Adulto, descobrirá que a sua história era mais bonita que a do naufrago inglês criado por Daniel Defoe. "Sinto-me devedor de todos os autores que li, na infância e na juventude, e me confesso ainda tributário dos que leio agora", declara o Drummond poeta, que se interessa principalmente pelos primeiros modernistas: Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que são seus mestres. Mas ele também era um ávido leitor de seus colegas de geração: Henriqueta Lisboa, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Murilo Mendes, Jorge Amado, Pedro Nava, entre outros.



▲ Uma das ilustrações da obra *Robinson Crusoe*, edição de 1882.

Família e origens: a viagem na memória

O tema da família se confunde com o das origens, representadas na poesia de Drummond pelas inúmeras referências à infância, à cidade natal, Itabira, e ao estado de Minas Gerais.

Infância



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

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

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

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

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia.
In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p.3.

A recordação de uma cena da infância permite que o passado seja reavaliado e que sua importância seja reconhecida no presente. O eu lírico revê o significado do momento familiar e conclui, no presente, algo que a criança não podia compreender: havia mais beleza nas atitudes da mãe e do pai do que no universo de ficção das aventuras de um herói literário. O leitor é surpreendido por essa mudança de "tom" nos últimos versos, porque o poema começa de modo desprezioso, apenas como a recordação de uma cena familiar.

“O tempo é a minha matéria”

Em inúmeros poemas, Drummond aborda a função social do poeta: denunciar a opressão e lutar pela construção de um mundo novo. Esse tema é abordado principalmente em *Rosa do povo*, livro publicado em 1945. Escritos sob o impacto da ditadura de Vargas e da Segunda Guerra Mundial, ali estão representados a angústia e o engajamento político do poeta.

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.



▲ Casa de Carlos Drummond de Andrade em Itabira, MG.

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, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo.
 In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 68.



Desinteressado do passado (o mundo caduco) ou do futuro, o eu lírico
 anuncia nesse poema o compromisso com seus semelhantes.

A face social da poesia de Drummond também se manifesta sob a forma de
 denúncia da alienação da elite.

Os inocentes do Leblon

Os inocentes do Leblon
 não viram o navio entrar,
 Trouxe bailarinas?
 trouxe emigrantes?
 trouxe um grama de rádio?
 Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
 mas a areia é quente, e há um óleo suave
 que eles passam nas costas, e esquecem.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo.
 In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 63.

Dois verbos são fundamentais para perceber a crítica à elite: "ignoram" e "esquecem". O primeiro sugere que as pessoas não veem a realidade (os emigrantes, a exploração, etc.). O segundo, porém, torna impossível aceitar que não veem, porque não é possível esquecer o que não se viu. Portanto, se os "inocentes do Leblon" esquecem, é porque não são tão inocentes assim, mas preferem não ver, não agir, para se manterem alienados à realidade social. É quando assume a "vida presente" como matéria de sua poesia, como faz nesse poema, que Drummond marca o papel do escritor como intérprete de seu tempo.

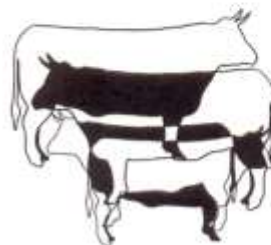
O exercício incansável da reflexão

Uma das forças criadoras da obra de Drummond é a expressão lírica de suas reflexões. Em sua poesia reflexiva Drummond define-se por perseguir algumas questões fundamentais para o poeta: que "coisa" é o ser humano? O que significa fazer parte da humanidade? Como combater as injustiças do presente?

Às vezes, o caminho encontrado para dar forma poética a essa reflexão surpreende pelo inusitado.

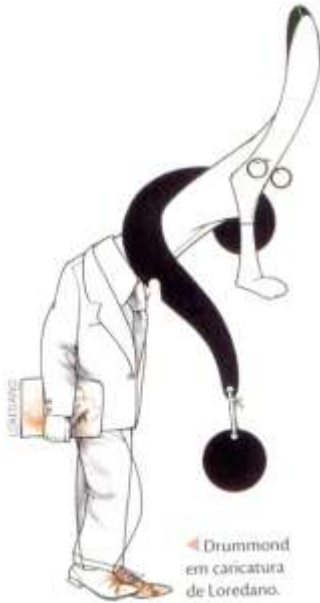
Um boi vê os homens

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
 e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
 de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
 não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
 e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
 até sinistros. Coitados, dir-se-lá não escutam



Translúcido: diz-se de um corpo que deixa passar a luz, mas não permite que sejam vistos objetos colocados por detrás dele, diáfano.

Agônicos: que se encontram em estado de agonia.



◀ Drummond em caricatura de Loredano.

nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.

[...] Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 204. (Fragmento)

No olhar do boi (grande ironia de Drummond, já que a expressão "olhar bovino" sugere estupidez), os seres humanos são vistos a partir de seus comportamentos inexplicáveis, da sua incapacidade de reconhecer o essencial, da correria em busca de algo desconhecido.

Os versos dos poemas reflexivos têm uma estrutura sintática mais elaborada: orações subordinadas, presença maior de conjunções, advérbios são alguns dos aspectos gramaticais que expressam a complexidade do pensamento que o eu lírico deseja explicitar.

Fazer poético: ação e transformação

A criação poética também é um tema essencial para o poeta mineiro.

Consideração do poema

[...]

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. [...]

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.

[...]

Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí o meu canto.

[...]

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 94. (Fragmento)



Apresentando-se como "poeta do finito e da matéria", em um desdobramento da ideia de que o objeto da sua arte é o tempo presente, o eu lírico afirma ter o saber tudo e transformar o mundo em matéria de poesia.

O que se observa é que Drummond, mesmo nos textos em que declaradamente trata da criação poética, continua a desenvolver um tema maior: a poesia em busca de si mesma. Essa busca assume duas faces: a "material" (do verso, da escolha das palavras, das rimas) e a do conteúdo, que a vincula aos outros eixos temáticos da obra do autor.

A "concha vazia" do amor

Na obra de Carlos Drummond de Andrade uma indagação se mantém presente desde o "Poema de sete faces": a necessidade de compreender o sentimento, que se manifesta tanto no nível pessoal quanto no social (o "estar no mundo").

Mais do que registrar emoções, reconhecer sentimentos, o poeta de Itabira quer compreendê-los, e isso só é possível por meio da análise.

Amar

Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?
[...]

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas perdidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.
[...]



ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma.
In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro:
Nova Aguilar, 1992. p. 214. (Fragmento).

O sentimento, sempre presente, não surge como uma solução para as dores da vida. O amor se apresenta em uma "concha vazia", incapaz de saciar a carência do eu lírico, que procura "mais e mais amor". Essa é uma busca condenada ao fracasso, porque já nasce definida pela ausência, pela falta, pelo vazio.

A obra de Carlos Drummond de Andrade fica como um testemunho da busca, do desejo incessante de descobrir uma saída, mesmo que o percurso seja marcado pelo sofrimento e pela desilusão.

Texto para análise

Procura da poesia

Neste poema, o eu lírico define o fazer poético.

Não façam versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia. [...]
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam. [...]

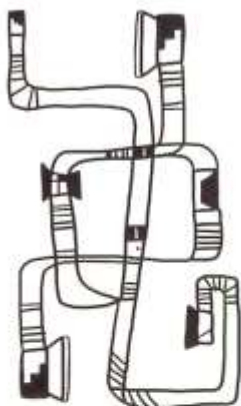
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
São indiferentes. [...]
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia. [...]

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Ser poeta

Em autobiografia feita para a *Revista Acadêmica*, Drummond fala um pouco do fazer poético: "Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos".

Handwritten notes in blue ink on the right margin of the page, partially overlapping the 'Ser poeta' box. The text is difficult to read but appears to be a student's reflection or summary related to the text.



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. [...]
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?

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. In: *Poesia e prosa*.
Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 95-97. (Fragmento).

1. Na primeira e na segunda estrofes, o eu lírico define o que não deve estar na poesia. Que elementos ele enumera?
 - ▶ O que as negações indicam a respeito do fazer poético?
 - ▶ Considerando que as negações estão relacionadas a prováveis temas para um poema, o que é possível concluir a respeito da opinião do eu lírico sobre o tema na poesia?
2. O que é necessário, segundo o eu lírico, para chegar até a poesia?
 - ▶ O eu lírico afirma que o interlocutor encontrará, no "reino" a que se refere, os poemas "sós e mudos, em estado de dicionário". O que isso significa?
 - ▶ "Convive com teus poemas, antes de escrevê-los." O que essa afirmação, associada às "proibições" da primeira estrofe, indica sobre o fazer poético?
 - ▶ Transcreva, da segunda estrofe, o trecho que indica a importância do trabalho com a forma no poema.
3. Como o eu lírico caracteriza as palavras na última estrofe?
 - ▶ Como pode ser entendida essa caracterização das palavras?
 - ▶ Levando em conta essa caracterização, o que significa, no contexto do poema, ter a chave desse reino?
4. Considerando a análise desse poema, pode-se dizer que o fazer poético, para o eu lírico, depende mais de inspiração ou de "transpiração"?

Cecília Meireles: a vida efêmera e transitória

Primeira mulher a alcançar destaque no cenário da poesia brasileira, Cecília Meireles escreveu vários livros de poesia em que desenvolveu as tendências da corrente espiritualista da segunda geração. Na sua obra destacam-se *Espectros* (1919), *Baladas para El-Rei* (1925), *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945), *Retrato natural* (1949), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Canções* (1956) e o livro de poesias infantis *Ou isto ou aquilo* (1964).