

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Gésica de Oliveira Sousa

O DISCURSO SOCIAL NA METAPOESIA DRUMMONDIANA: Um estudo comparativo dos metapoemas nas obras *Alguma Poesia*, *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma*.

Recife
2017

GÉSICA DE OLIVEIRA SOUSA

O DISCURSO SOCIAL NA METAPOESIA DRUMMONDIANA: Um estudo comparativo dos metapoemas nas obras *Alguma Poesia*, *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S725d Sousa, Gésica de Oliveira

O discurso social na metapoesia drummondiana: um estudo comparativo dos metapoemas nas obras *Alguma Poesia, A Rosa do Povo e Claro Enigma* / Gésica de Oliveira Sousa. – Recife, 2017.

81 f.

Orientador: Lourival Holanda.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Discurso social. 2. Metapoesia. 3. Entrelaçamento de temáticas. 4. Concepção poética. 5. Carlos Drummond de Andrade. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-17)

GÉSICA DE OLIVEIRA SOUSA

O discurso social na metapoesia drummondiana: um estudo comparativo dos metapoemas nas obras Alguma Poesia, A Rosa do Povo e Claro Enigma.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 10/3/2017.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Holanda

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Fábio Andrade

Prof. Dr. Fábio Andrade
LETRAS - UFPE

Kleyton Ricardo Wanderley Pereira

Prof. Dr. Kleyton Ricardo Wanderley Pereira
LETRAS - UFRPE

Recife – PE
2017

RESUMO

Considerando o discurso social e a metalinguagem como temáticas comuns na poética de Carlos Drummond de Andrade, este trabalho é um estudo comparativo dos metapoemas presentes nas obras *Alguma Poesia*, *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma*, que compreenderam momentos diferentes do período conhecido como Modernismo e refletem, pois, diferentes inquietudes de um poeta vindo do interior de Minas Gerais para estudar na capital e logo passa a fazer parte dos bastidores políticos de sua época. Esta dissertação considera as singularidades e semelhanças da metapoesia drummondiana no tocante ao amadurecimento técnico do poeta no processo de construção e concepção do poema por meio do entrelaçamento de temas, ou de outro modo, da inserção do discurso social na metapoesia. Carlos Drummond de Andrade revela-se, por meio de sua obra, ser sempre um crítico da realidade e da própria linguagem poética além de estar sempre à frente de seu tempo, sendo estes aspectos notáveis no objeto de estudo delimitado.

PALAVRAS-CHAVES: Discurso social. Metapoesia. Entrelaçamento de temáticas. Concepção poética. Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT

Considering social discourse and metalanguage as present and common themes in the poetry of Carlos Drummond de Andrade, this work is a comparative study of the metapoems in *Some Poetry*, *The Rose of the People* and *Claro Enigma*, works that included different moments of the period known as Modernism and reflect, therefore, different concerns of a poet coming from the countryside of Minas Gerais to study in the capital and soon becomes part of the political backstage of his time. This study therefore considers the singularities and similarities of drummondian metapoetry in relation to the technical maturity of the poet in the construction / conception process of poem by means of the interweaving of themes or, in another way, the insertion of social discourse in metapoetry. Carlos Drummond de Andrade reveals himself, through his work, being a critic of reality and poetic language itself, as well as being always ahead of his time, being these remarkable aspects in the object of study delimited.

KEYWORDS: Social discourse; Metapoesia; Cross-thematic; Poetic conception; Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	07
1.1	O MODERNISMO: UM MOVIMENTO POLÍTICO, ESTÉTICO E LITERÁRIO.....	10
1.1.1	O Moderno antes do Modernista.....	11
1.1.2	As Vanguardas Europeias e a Semana de Arte Moderna.....	13
1.1.3	Carlos Drummond e o Modernismo em Minas.....	18
1.1.4	Metalinguagem: “Crítica sobre a Linguagem”.....	21
1.1.5	Linguagem Poética: por Octávio paz em “O Arco e a Lira”.....	23
2	LITERATURA COMPARADA ENTRE TEORIA E MÉTODO – BREVE RECORTE HISTÓRICO.....	25
2.1	MAS A LITERATURA COMPARADA, O QUE É?.....	26
2.2	O COMPARATISMO CLÁSSICO FRANCÊS: RELAÇÕES CAUSAIS E CONSEQUENCIAIS.....	28
2.3	O COMPARATISMO NORTE-AMERICANO: UMA INOVAÇÃO.....	30
2.4	O COMPARATISMO BRASILEIRO.....	31
3	O DISCURSO METAPOÉTICO E O DISCURSO SOCIAL NA OBRA DE DRUMMOND - UM ENTRELAÇAMENTO DE TEMÁTICAS.....	34
3.1	ALGUMA POESIA.....	36
3.2	A ROSA DO POVO.....	47
3.3	CLARO ENIGMA.....	67
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
	REFERÊNCIAS.....	78

1 INTRODUÇÃO

O contexto político, econômico e social em que esteve inserido o poeta Carlos Drummond de Andrade, vindo ainda jovem do interior de Minas Gerais para a capital Belo Horizonte, proporcionou à crítica literária inúmeros estudos que até hoje continuam a enriquecer cada vez mais a fortuna crítica do poeta. Autores como José Guilherme Merquior, Emanuel de Moraes, João Alexandre Barbosa, Antonio Candido, Affonso Romano de Sant' Anna e Francisco Achcar detiveram-se em analisar a obra drummondiana considerando aspectos isolados como a metalinguagem e o discurso social na poesia, por exemplo. Este trabalho dissertativo fundamenta-se, pois em alguns trabalhos realizados por estes estudiosos acerca da obra de Drummond.

Que há poemas de cunho metalinguístico na obra do poeta mineiro não é novidade como também não é novidade considerar que a poesia parte sempre de um referente por vezes ligado a acontecimentos do real, como é o caso dos metapoemas em *A Rosa do Povo*, obra que reflete bem o contexto pós-guerra visto por um crítico de uma realidade que pode ser considerada sombria. Sabe-se que o período Modernismo, do qual Carlos Drummond de Andrade fez parte da segunda geração, foi marcado por ideias de inovações artísticas trazidas por jovens que voltavam da Europa, além de ter sido também um momento de mudanças históricas seguidas por certa estagnação cultural, sendo este momento abordado em *Claro Enigma*. Entende-se que essas mudanças maturaram a nova forma de conceber poesia e foram registradas nos metapoemas das obras: *Alguma Poesia*, *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma*, das quais são extraídos os poemas objetos de estudo desta dissertação. Esse processo de maturação concernente ao uso da técnica do fazer poético como também à abordagem de temas urgentes na literatura pode ser acompanhado por meio deste estudo comparativista.

As obras destacadas parecem ter sido motivadas, dentre outros fatores, por inquietações drummondianas que revelam o fluxo de consciência voltado para a linguagem poética e para os acontecimentos sociais, ou seja, além das inadequações estéticas que não condiziam com o novo período de efervescência, há uma reflexão do homem cada vez mais sozinho como resultado de um violento processo de industrialização. Deste modo, percebe-se

o entrelaçamento do discurso social com a reflexão sobre a linguagem poética ao longo das três obras, sendo notória a alteração do modo de conceber poesia.

Dentre as três obras consideradas, *A Rosa do Povo* é a obra na qual o eu-poético parece atingir o ápice de uma técnica de construção marcada pela figura de linguagem metáfora como meio de entrelaçar essas temáticas e enriquecer a poesia, colocando- a enquanto escape da humanidade e enquanto escape do próprio eu-poético em tempos de insensibilidade.

Apesar de se considerar neste trabalho a figura do poeta Drummond, é necessário dizer que mesmo diante de uma aparente subjetividade drummondiana marcada, seja por aspectos de seu passado saudosista e de lembranças relacionadas à política opressora ou pela relação individual que o poeta estabeleceu com as palavras, elege-se a voz do eu-lírico ao invés da voz do próprio poeta, ou seja, considera-se aqui a ausência do “ eu-subjetivo”, em conformidade com Fredrich, (1978). Entretanto, considerar o eu-lírico não significa desconsiderar o eu-poético, haja vista que entre nossos objetivos está o de traçar um perfil drummondiano, ou seja, acredita-se na existência de um “eu-artificial” que reflete inquietações de um poeta moderno/modernista. Sendo assim, em poemas como “Áporo”, “O Elefante” e “A flor e a Náusea” essa presença funciona enquanto estratégia poética do autor para proporcionar uma reflexão crítica acerca da linguagem a partir do outro¹, pois estes são, sobretudo, poemas narrativos em que predomina a presença de um sujeito lírico que participa enquanto personagem, e que por vezes confunde-se com o próprio ser metaforizado e em outras com o próprio poeta.

Portanto, ainda que sejam múltiplos os trabalhos que tomam como objeto de estudo a obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, seja a sua poesia, crônica ou mesmo o conto, este trabalho toma como essencial o cruzamento de temáticas no estudo comparativo a fim de revelar o amadurecimento da técnica poética mediante o processo claramente revelado

¹ Conforme Rogério Cordeiro (2007), em um ensaio intitulado: *O outro como si mesmo: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade*, esse aspecto de subjetividade trata-se de uma construção técnica que permite ao leitor pensar sempre o autor a partir de sujeito poético.

de “fazer poesia”. Além disso, cada estudo vale-se de uma teoria que o enriquece conferindo-lhe visões ainda não apresentadas e interpretações ainda não realizadas, sob um enfoque particular, uma vez que cada leitor recebe o texto de modo diferente. Ou seja, deve-se ter em mente que:

“quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele. [...] a instabilidade é parte do caráter da própria obra. Toda interpretação é situacional, modelada e limitada pelos critérios historicamente relativos de uma determinada cultura; (EAGLETON, 1983; *apud* DUTRA, 2011, p. 27.).”

Por conseguinte, além de uma releitura de parte da metapoesia de Drummond, este trabalho final de mestrado surge como uma necessidade de expor ao público leitor a relação do poeta com a linguagem modernista e com o mundo, e analisar ainda a maneira como essa relação se faz presente na metapoesia, defendendo assim a ideia de que tal relação resulta de uma inadaptação a padrões de estéticas e ainda de uma tentativa de definir poesia que expresse os sentimentos de inquietude de um homem muito mais moderno do que modernista. É perceptível, na leitura das obras, que a metapoesia drummondiana revela não haver um projeto poético arquitetado pelo autor, mas que o processo de fabricação da poesia se dá conforme os acontecimentos perturbam o poeta de alma simples. Esta dissertação se faz resultante também da necessidade de colocar em evidência os aspectos do estilo drummondiano de conceber poesia, estilo que vai se (re) fazendo pouco a pouco, de uma obra para outra.

De modo geral, havendo um processo notável de amadurecimento da técnica literária e da criticidade do poeta, procura-se observar, além do conceito de poesia, de que maneira o discurso social é inserido na metapoesia e qual efeito ele causa nesse conceito em construção.

Dito isto, esse trabalho dissertativo encontra-se organizado em três capítulos, o primeiro: *O Modernismo: um movimento político, estético e literário*, no qual trazemos uma breve contextualização histórica e literária, além disso, o capítulo traz breves considerações acerca da metalinguagem como exercício reflexivo da linguagem e como marca da modernidade. Em seguida, o segundo

capítulo: *Literatura comparada entre teoria e método: breve recorte histórico*, no qual é apresentado um histórico sucinto de como surge o método da comparação e como ele vai ganhando espaço no campo artístico, além disso, são apontadas algumas vertentes que predominaram por longo tempo nas discussões acerca das teorias e metodologias aplicadas nos estudos de literatura e influenciaram na Literatura Comparada tal como é hoje no Brasil. E, por fim, o capítulo três, intitulado por *O discurso social e metapoético na obra de Drummond - Um entrelaçamento de temáticas*, trazendo os poemas analisados comparativamente, através de uma leitura crítica e interpretativa que considera as temáticas associadas à estética, modernista ou clássica, dos poemas.

1.1 O MODERNISMO: UM MOVIMENTO POLÍTICO, ESTÉTICO E LITERÁRIO

No Brasil, o período de inovações artísticas conhecido por Modernismo teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna, no ano de 1922, no Teatro Municipal da então cidade de São Paulo. Um grupo de jovens escritores, pintores e músicos que voltava da Europa influenciado pelos ideais das tendências vanguardistas, trazia ao Brasil visões diferenciadas no tocante à arte em geral. Sabe-se que esse evento fora antecedido por sucessivas e importantes mudanças no campo político, social e econômico fazendo do Modernismo um período não apenas estético/ de mudança na linguagem, mas também um projeto ideológico, com mudanças na forma de pensar sobre o homem no “novo mundo”. De mesmo modo e conforme João Luiz Lafetá, em: *A crítica e Modernismo*, a luta contra uma linguagem predominante já é em si uma luta ideológica, uma vez que “o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época.” (LAFETÁ, 2000, p.20). Além disso, tal relação:

“se deve em parte à própria natureza da poética modernista. O Modernismo brasileiro foi tomar nas vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como

recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional.” (LAFETÁ, 2000, p.22)

A passagem acima, além de justificar o título deste capítulo, funciona como uma prefação dos pontos que seguem. Portanto, antes de adentrar ao período literário Modernismo enquanto período de renovação estética, este capítulo trás uma breve abordagem de aspectos que estão relacionados à poesia de meados do século XIX e do século XX a fim de traçar um panorama acerca dos pressupostos modernistas, e modernos, tal qual os temos na obra de Carlos Drummond de Andrade.

1.1.1 O Moderno antes do Modernista

Falar em poesia modernista sem resvalar para o termo “moderno” é quase impossível quando se pondera que os termos Modernismo e Moderno têm a mesma base propulsora para existirem, ou seja, ambos resultam de mudanças contextuais.

De modo geral, pode-se dizer que o termo “moderno” refere-se de forma mais abrangente ao que era visto como atual/novo numa comparação entre épocas, sendo o termo usado há séculos, desde a transição do sistema feudal para a criação das grandes metrópoles, ao fazer referência a um novo estilo de vida. (PEREIRA, 2009). Mas, há aspectos relacionados à modernidade que instauram uma tensão cuja dissonância é analisada por Hugo Friedrich, na obra “Estrutura da Lírica Moderna”, através das obras de autores como Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

Friedrich escreve sobre as discordâncias provocadas a partir da lírica moderna afirmando tratar-se de uma poesia enigmática e, por isso, de difícil acesso. Do mesmo modo, quando aborda os conteúdos levados em conta pela lírica moderna, entende que a poesia “conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (1978, p.16). Ainda em conformidade com o estudo realizado da obra em questão, a fantasia é considerada a maior contribuição de Baudelaire para a lírica moderna, pois “prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida” do sentimento e, muitas vezes até mesmo do eu pessoal do artista”. (p.17) Nesse sentido, pode-se afirmar que a lírica moderna prioriza aquilo que não é real, sendo assim, não aborda os problemas

sociais, como o faz a poesia modernista, na chamada geração de 45. A fuga dessa realidade e a busca pela arte da fantasia permite ao artista moderno criar personagens que se aproximam do poeta, mas que não devem ser tomados com sendo apenas um. Dessa maneira, Friedrich prefere usar o termo “eu-artificial”, ao se referir ao eu-lírico da obra de Rimbaud e Baudelaire, por exemplo, o que permite compreender que o “eu” que fala na poesia do poeta moderno não pode ser concebido a partir da pessoa do próprio autor. Isso resulta no distanciamento entre voz poética e voz do eu-lírico de maneira que os sentimentos e emoções dos artistas cedem lugar às técnicas de construção poética baseada na ausência do “eu subjetivo”.

Mas, quanto à dissonância apresentada por Friedrich sobre o termo “moderno”, ela se dá através de uma compreensão dupla, ou seja, a modernidade é entendida como algo negativo, mas considera o aspecto positivista para a lírica.

Explica-se da seguinte forma: a negatividade do que se entendia por moderno estava atrelada, conforme Baudelaire (*apud* FREDRICH, 1978) à representação do mundo das metrópoles, do progresso citadino pós-Revolução Industrial, do cientificismo, do aprimoramento no uso de máquinas, e consequente isolamento do homem como resultado da inadequação e sentimento de não pertença a um novo mundo que surgia no fim do século XIX e que, apesar de ofertar possibilidades de trabalho, individualizava cada vez mais o homem, em outras palavras acontecia o que Baudelaire chama de “decaimento progressivo da alma” ou “atrofia do espírito”. (*apud* FRIEDRICH, 1978). Esse decaimento seria notado posteriormente por poetas críticos da realidade como Carlos Drummond, sendo ainda objeto temático de sua poesia na obra *A Rosa do Povo*, de 1945.

Mas, além desse aspecto visto por Baudelaire como negativo, ele considerava também a modernidade como algo positivo uma vez que estava relacionada diretamente ao estímulo para as transformações da poesia, que se desvincilhava da lírica clássica e seguia trilhando novos caminhos, adquirindo autenticidade.

Até o início do século XIX, a poesia idealizava assuntos da sociedade, mas logo “a originalidade poética justificou-se recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como linguagem de um sofrimento que gira em

torno de si mesma, que não mais aspira à salvação alguma, mas à palavra rica de matizes.” (FRIEDRICH, 1978, p.20). A modernidade propicia novas experiências, “cuja dureza e obscuridade exigem uma poesia dura e ”negra”” (FRIEDRICH, 1978, p.66). Nesse sentido, a lírica moderna adquire o caráter de experimento técnico que não se preocupa em ser compreensível, mas em dar riqueza à palavra em si, através da reflexão crítica da própria linguagem, visando sempre à inovação na forma, sendo esta uma das principais características da lírica moderna.

Como resultado dessas inovações estéticas mais marcadas, tem-se o Modernismo, como o ápice dos movimentos revolucionários artísticos no Brasil, influenciados antes pelas vanguardas europeias que por vez foram conseqüências de um período onde novas visões de mundo e de arte eram consideradas modernas ao romperem com um sistema político ainda feudal.

1.1.2 As Vanguardas Europeias e a Semana de Arte Moderna

Diante da modernidade marcada pela crescente dinamicidade urbana, pelo progresso de máquinas e conseqüente isolamento social, os artistas, de modo geral, sentem a necessidade de criar uma arte que reflita a nova realidade do país. É então que a literatura “se preocupa com a definição dos pontos de contato existente entre as múltiplas manifestações estéticas” (CASTRO, 1979, p.104). Silvio Castro refere-se às vanguardas europeias do início do século XX, que romperam significativamente com a tradição cultural do século anterior e manifestaram-se nas artes plásticas, na pintura e na literatura através do culto à dinamicidade urbana, às máquinas, à velocidade, e, sobretudo à liberdade e autenticidade estética. Essas manifestações, embora tivessem o mesmo ideal de renovação da arte, concederam um foco maior a alguns aspectos particulares e por isso dividiram-se em: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo, Surrealismo e Impressionismo, sendo o Futurismo e o Surrealismo as tendências vanguardistas que mais influenciaram obras posteriores no Brasil, a exemplo da obra de Mário e Oswald de Andrade. Como exemplo dessa herança europeia, tem-se a conquista do verso livre por parte dos simbolistas franceses como Rimbaud (COUTINHO, 2004).

Acrescenta-se a esse cenário de novas ideias advindas da Europa o fato de que apesar de todo o progresso industrial no Brasil, no âmbito artístico tudo continuava estagnado, ou seja, o Brasil do século XX avançava materialmente, *“e aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado. Estava preso aos mitos do bem dizer, do arduamente composto, das dificuldades formais”*. (BRITO, 1974, p.32) O escritor Mário Brito refere-se à estética parnasiana como um período de “dificuldades formais”, justamente por tratar-se de um momento da literatura em que as obras literárias brasileiras, sobretudo a poesia, eram padronizadas, seguiam modelos ainda classicistas e sem liberdade formal ou temática. O movimento modernista caracterizou-se então como uma luta vigorosa contra o passadismo e a favor da revolução da linguagem artística, de forma que a arte acompanhasse a nova realidade que o país vivia.

Influenciado por tais ideais europeus, Oswald de Andrade esperava que eles fossem absorvidos pela cultura brasileira e então arrisca-se a escrever poemas com versos livres. Embora tenha sido questionado quanto à métrica e à rima de seus escritos, manteve suas pretensões renovadoras no que tange à liberdade da arte literária e foi ganhando força a partir de outros estudiosos modernistas que passaram também aderir à nova estética. Além de Oswald de Andrade, outros escritores “parnasianos” mostraram-se contrários à aparente estagnação cultural e artística no Brasil. Alberto de Oliveira, por exemplo, refere-se à atualidade de sua época como sendo de “sobressaltos, de indecisões, de **ansiosa expectativa** (grifo nosso)” e ainda como um momento em que nada é certo na arte, pois não se pisa, até então, firmemente em nenhum caminho. (BRITO, 1974) De fato, era um momento de transição, de inovações sendo ainda instauradas na nova literatura que surgia e tudo era ainda pouco preciso.

Já no âmbito da pintura, Anita Malfatti, que estudou na Alemanha e Estados Unidos, ao visitar uma exposição de arte moderna sente-se encantada com os quadros e em depoimento, declara:

fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma

revelação e minha primeira descoberta. (1917, *In Revista Anual de Salão de Maio apud BRITO, 1974, p.40.41*)

A inovação nas telas por meio de uma arte aparentemente despretensiosa encantara Anita Mafalhti, de modo que quando regressa ao Brasil, exhibe seus quadros de cunho expressionista. As pinturas foram duramente criticadas pelo escritor Monteiro Lobato, no artigo: *Paranóia ou mistificação?* Anita Mafalhti retratava a classe marginalizada dos centros urbanos e, ao retratar isso, ofendia as classes sociais mais conservadoras por distanciar-se consideravelmente da arte clássica. Logo, uniu-se ao grupo de modernistas paulistas formado por: Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Cândido Mota Filho e Mário de Andrade e juntos passaram a divulgar o movimento também em revistas e jornais a fim de fortalecer os ideais modernistas. Mário de Andrade, um dos principais representantes desse grupo de intelectuais em São Paulo, escreve a série *Os mestres do passado*, na qual sugeria mudanças na arte, acreditando que a missão do parnasianismo já fora cumprida e o movimento era já ultrapassado. Oswald, impregnado pelas ideias do Futurismo, declara que “estamos atrasados 50 anos em cultura”. (BOSI, A. 1978). Dessa forma, o processo de ruptura com a cultura anterior e provocação do Modernismo aspiravam pela renovação do espírito do homem brasileiro, na tentativa de unificar a arte nacional e criar uma identidade artística própria. O período modernista pedia muito mais que uma renovação estética na arte, lutava pela libertação do homem preso ao passado.

Diante de tal cenário, estava às portas um evento que revolucionaria a arte brasileira, seria a culminância de todos os pequenos movimentos vanguardistas que surgiram na Europa e propagaram-se pelo Brasil. Mário de Andrade (*apud COUTINHO, 2004, p.171*) afirma que “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa.” Inovações na música, na literatura, na escultura, pintura e arquitetura foram apresentadas na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Ronald de Carvalho declama o poema-piada² *Os sapos*, de Manuel Bandeira, poema este que usa ironicamente em sua composição o recurso sonoro de rimas alternadas e versos pentassílabos, para provocar os

² O poema-piada é um tipo de poesia curta, cômica e irreverente, surgida a partir do período do Modernismo e usada por poetas como Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

parnasianos no tocante ao uso de normas excessivamente rígidas ao se fazer poesia. Além disso, uma mistura de ritmos musicais como orquestras sinfônicas e ruflo de tambores foi tocada no evento e parecia ofender o público, que assistia extasiado às apresentações, reagindo com vaias e zombarias. O choque com as mudanças foi tamanho que no dia 22 de fevereiro de 1922, poucos dias após o término do evento, o jornal *A Gazeta* publica a seguinte nota:

Ao público chocado diante da nova música tocada na Semana, como diante dos quadros expostos e dos poemas sem rimas [...]: sons sucessivos, sem nexos, estão fora da arte musical: são ruídos, são estrondos; palavras sem nexos estão fora do discurso: são disparates como tantos e tão cabeludos que nesta semana conseguiram desopilar os nervos do público paulista, que raramente ri a bandeiras despregadas. (*In* RODRIGUES e outros. Op. Cit. p. 61, *apud* AMARAL [et al.] 2003, p.243)

São Paulo não aceitava o que presenciou na Semana de Arte Moderna, entendia que não apenas as pinturas pareciam desprezíveis, mas também a poesia que para o público era “sem nexos”, uma vez que não havia um rigor formal. Apesar de tamanha reação contrária, o movimento só ganhava força e se solidificava cada vez mais a partir de publicações que continuavam a negar a estética parnasiana.

Com essas apresentações, objetivava-se deixar claro que o período Modernismo defendia a liberdade e a espontaneidade da linguagem, tornando-a atual e original. Nas palavras de Coutinho:

essa originalidade, tecnicamente, se exprimiu com o verso livre, com a associação e superposição de ideias e de imagens, em vez de concatenação, com a enumeração (mesmo a caótica), com o uso de coloquialismos vocabulares ou sintáticos; quanto ao fundo, os assuntos procuraram atualizar-se, refletindo a ambiência moderna das cidades, ou o que se procurou definir como “sentimento nacional”. (COUTINHO, A. 2004, p.46)

O coloquialismo vocabular e sintático presente na poesia modernista afrontavam claramente o academismo de uma estética antes marcada pela “sofisticação” da linguagem, pelo rebuscamento estético. Como já foi mostrado, o modernismo preocupava-se em atualizar a linguagem.

Além disso, apesar da predominância temática voltada aos temas nacionais, como apresentado por Afrânio Coutinho, no que se refere às formas da lírica, cada poeta passou a criar suas próprias regras uma vez que não havia um modelo prefixado a ser seguido. Mas, havia uma sistematização geral desses pressupostos inovadores do Modernismo que Menotti Del Picchia (*apud* COUTINHO, 2004) resumiria em dois pontos basilares para o período: 1) a liberdade na forma de escrita; 2) temas voltados para assuntos brasileiros.

A despeito desta “insegurança” da arte modernista, as publicações com a nova estética e novos temas tornavam-se mais comuns de modo que “tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras”. (LAFETÁ, 2000, p.31).

Entretanto, acredita-se que o Modernismo só tenha atingido de fato a maturidade ou uma solidificação estética no decênio de 30, quando abandona os modismos que faziam parte de um combate cerrado contra a estética clássica para então adquirir um equilíbrio. Ainda de acordo com João Luiz Lafetá (2000), a Revolução de 30 propicia o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo do campo e da cidade, dos problemas sociais de modo que os artistas sentem-se sensibilizados a ponto de fazer dessas questões temas de suas obras. “A década de 30 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira. Na poesia bastaria lembrar a qualidade dos dois estreantes (em livro) de 1930, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes (...)” (LAFETÁ, 2000, p. 31). A importância desses poetas para a literatura brasileira é indiscutível e por isso, considera-se, neste trabalho, os aspectos que relacionaram Carlos Drummond ao período Modernismo, concedendo-o significativa evidência.

Logo, as publicações poéticas nesse decênio evidenciavam além de uma linguagem artística segura, conforme apontou Lafetá, uma identidade nacional em formação, com as características do período Modernismo sendo cada vez mais comuns e mais claras.

1.1.3 Carlos Drummond e o Modernismo em Minas

Embora a Semana de Arte Moderna tenha ocorrido em São Paulo e lá tenha se destacado um grupo disseminador de fortes ideais renovadores que assumia a liderança do movimento, também no Rio de Janeiro e em Minas Gerais eram comuns os sintomas de inconformidade com a literatura que se vinha praticando. Mas, deve-se considerar que havia um distanciamento entre esses grupos citados.

Ao passo que a arte em São Paulo se transformava ao receber intelectuais com novos ideais, em Minas Gerais havia uma significativa produção de pesquisas e obras voltadas à literatura e arte renovadoras, mesmo que de forma principiante uma vez que os escritores eram bastante jovens. O jornal “Diário de Minas”, na visão de Cury (1998), foi de fundamental importância para a propagação dessa visão diferenciada da arte, pois cedia espaço para que escritores, a exemplo de Carlos Drummond, se mostrassem contra todo passadismo estético marcado por excessividade nas regras. Além de Carlos Drummond, intelectuais como: Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava e Milton Campos mostravam-se ansiosos por mudanças e o desejo de renovação impregnava-se nas publicações.

Mas com essa ausência de contato entre os grupos, A Semana de Arte Moderna não chega a ser noticiada pelo “Diário de Minas”, o jornal sequer fez referência ao movimento, pareciam desconhecer o fato, o que demonstra que o modernismo foi simultaneamente o reflexo de uma inquietação e insatisfação de muitos artistas que já tentavam romper com a arte clássica e tornar a arte um reflexo atual do novo Brasil, sobretudo com a linguagem marcada pela liberdade e autenticidade.

Apenas anos mais tarde, Drummond se referiu à indiferença de seu grupo quanto à Semana de Arte Moderna, que na verdade durou três dias, e numa espécie de justificativa escreve: “Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros “dados às letras” não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma”. (DRUMMOND, *Correio da Manhã*, 21/02/62 *apud* CURY, 1998) Esse fato é importante para evidenciar “o relativo isolamento cultural de Minas e do grupo, que só mais

tarde se abriria para um intercâmbio maior com os representantes das novas ideias” (CURY, 1998, p.74), o que não significa dizer que as obras dos poetas mineiros não fossem também já de cunho modernista.

Em 1924, quando uma caravana de modernistas paulistas chega à capital Belo Horizonte, acontece esse contato efetivo dos intelectuais modernistas paulistas com o grupo mineiro. Estavam a passeio por Minas Gerais escritores como Mário e Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Godofredo Telles, Tarsila de Amaral e Oswald de Andrade Filho, poetas todos influenciados pelos pressupostos do Futurismo. A visita marcou os modernistas de Minas e, sobretudo, Drummond que sendo o principal representante do grupo, declara:

Esse povinho alegre fora visitar as cidades coloniais, e regressaria na manhã seguinte bem cedo, para São Paulo. Lembro-me que depois do jantar saímos a pé pela Avenida Afonso Pena, e que então, realmente, descobrimos Mário de Andrade. Já não me lembro do que falamos, mas devemos ter falado de tudo, e as respostas de Mário às nossas inquietações eram ruas que se abriam, perspectivas nova, idéias novas, tudo novo. Uma coisa é a idéia literária no papel, funcionando como abstração, outra coisa é o contato humano, a ideia que move os braços, dá uma pirueta, ri e adquire todos os vestígios da voz. (DRUMMOND. Correio da Manhã, 12/ 07/52, CURY,1998, p.80)

O acontecimento propiciou uma percepção ainda maior das ideias modernistas que eram propagadas em São Paulo, como se vê, Drummond mostra-se fascinado pelas ideias de Mário de Andrade. Os paulistas, por sua vez, se encantaram pela arquitetura barroca de Belo Horizonte e pela mistura de estilos, que parecia exaltar a modernidade urbana aliada à tradição arquitetônica.

O grupo de intelectuais mineiro tornava notória a literatura modernista enquanto arte inovadora através dos periódicos jornalísticos, que apesar de todo conservadorismo, concediam espaço para publicação e manifestações modernistas a nível nacional. Nesse espaço de publicação, o próprio Drummond foi responsável por significativa influência tendo em vista que esteve inserido nos bastidores políticos da capital Belo Horizonte além de ter tido relação direta com alguns jornais da época, o que lhe propiciou uma olhar mais acurado acerca da realidade. Considera-se também que “a atividade na imprensa representava um foro importante de conquista e, de algum modo,

parece ter influenciado em muito a escrita posterior desses jovens”. (CURY, 1998, p.90). Eram frequentes as colaborações nos jornais com poesias, crônicas, críticas e consequente divulgação de obras modernistas.

A escritora Maria Zilda Ferreira Cury, no livro “Horizontes Modernistas”, dedica especial atenção ao grupo mineiro e à importância das publicações literárias no “Diário de Minas” para a maior divulgação das inovações modernistas. A autora faz menção ao hábito noturno que os intelectuais mineiros tinham de se reunir em bares para as conversas literárias, eram atitudes mais descompromissadas, segundo ela, e comuns já entre os grupos das vanguardas europeias. Essas conversas, assim como as publicações frequentes nos periódicos, revelavam uma insatisfação comum com a estética passadista, mas revelavam também o crescente contentamento com a possibilidade de tornar público todas as intenções transformadoras.

Por fim, cabe dizer que as obras: *Alguma Poesia* (1930), *A Rosa do Povo* (1945) e *Claro Enigma* (1951), das quais são extraídos os poemas objetos de análise deste trabalho, representam, cada uma, fases diferentes do modernismo ou momentos diferentes de maturidade da linguagem modernista, sendo, também exemplos de como a sensibilidade poética do autor, evidenciada por meio de seu eu-lírico, é alterada em conformidade com o contexto. Nesse sentido, é compreensível que em Carlos Drummond, o eu-artificial presente em *Claro Enigma* já é em muito diferente do “*gauche*” de *Alguma Poesia*, pois em 1951 quando *Claro Enigma* é publicada, a luta contra toda linguagem academista e todo passadismo artístico já havia dado lugar a uma linguagem modernista solidificada, de modo que esta obra apresenta um retorno às formas fixas da poesia clássica, sendo *A Rosa do Povo* considerada como a obra que marca, na carreira de Drummond, o fim da estética modernista. Diante disso, pode-se afirmar, em conformidade com Antonio Candido (2006), que em 1945 tem fim a fase dinâmica do Modernismo. Para Wilson Martins (2002, p.298), Carlos Drummond encerra bem essa fase dinâmica da carreira modernista uma vez que “1945 marca o clímax da literatura politizada e partidariamente utilitária” e *A Rosa do Povo* representa com maestria literária esse momento de maturidade da arte modernista.

Ainda no que tange a tais diferenças no período do Modernismo, é necessário ponderar que entre os anos de 1922 e 1945, muita coisa aconteceu

em termos de formação da literatura modernista e por isso convencionou-se dividir o período em três fases ou três gerações:

1) a primeira, também chamada Modernismo (*strictu sensu*), vai de 1922 até por volta de 1930: é a *fase de ruptura* com os moldes anteriores; 2) a segunda estende-se de 1930 até 1945: os temas, antes circunscritos de modo geral à ambiência brasileira, voltam-se para o homem e seus problemas como ser individual ou social: pode-se falar em *fase de extensão* de campos (ou em certa designação, pós-modernismo); 3) a terceira, a partir de 1945, traz a marca da disciplina e pesquisa no que diz com a expressão: trata-se da fase *esteticista* (ou, na primitiva designação de Tristão de Athayde, *neomodernismo*). A essas fases correspondem gerações, que influem umas sobre as outras: as de 22, 30 e 45. (COUTINHO, 2004, p.44)

Considerando essa divisão sistemática, Carlos Drummond de Andrade fez parte da segunda e terceira fases do Modernismo, pois publica em 1930 o livro *Alguma Poesia*, obra de estreia, ou conforme Wilson Martins (2002), obra de transição, e em 1945 publica *A Rosa do Povo*. Conforme a citação, Drummond publica *Claro Enigma* fora do período compreendido como Modernismo.

1.1.4 Metalinguagem: “Crítica sobre a Linguagem”

Antes de adentrar ao capítulo que traz considerações acerca da metodologia adotada nesta dissertação, fazem-se necessários alguns apontamentos breves tornam mais claras algumas questões que são apontadas ao longo do trabalho. Portanto, ainda sobre a relação modernismo x modernidade, é interessante considerar que “a história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem”. (PAZ, 1982, p.35) Ou seja, o Modernismo enquanto período revolucionário da história da Literatura Brasileira foi marcado justamente pela inovação de pensamento, o que refletiu nitidamente uma nova forma de dizer a realidade, e, portanto, fez-se necessária uma renovação da linguagem, o que resultou, para alguns

autores modernistas/ modernos, diretamente no exercício da metalinguagem, sendo esta uma marca da nova literatura que surge.

Em Carlos Drummond de Andrade essa reflexão consciente da linguagem poética revela-se já a partir da primeira obra publicada, *Alguma Poesia* (1930), por meio do processo de formação/fabricação do próprio poema, que expressa o olhar do eu-lírico acerca da vida e, sobretudo, acerca das palavras. Uma vez que a metalinguagem nas obras de Drummond é o que propicia este trabalho, seguem também breves apontamentos a fim de tornar mais precisa a compreensão.

Haroldo de Campos, no prefácio à 1ª edição de sua obra *Metalinguagem*, que depois veio a ser *Metalinguagem e outras metas*, escreve: “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem.” (CAMPOS, 2006, p.11) Existiram outras edições, entretanto essa passagem apresentada logo no prefácio à 1ª edição concede uma definição clara e norteadora dos estudos neste trabalho.

Observa-se que esse conceito de metalinguagem está relacionado à questão do exercício da crítica à própria linguagem, de modo que o objeto dessa metalinguagem é a própria obra de arte, que é um sistema de signos dotado de coerência estrutural. Nesta perspectiva, uma análise crítica que considera como objeto a linguagem verbal, considera-se uma análise de carácter metalinguístico.

De outro modo, ao estabelecermos uma comunicação com um interlocutor, fazemos uso de pelo menos uma das seis funções da linguagem apontadas pelo linguista Roman Jakobson sendo elas: Função Referencial, Função Emotiva, Função Poética, Função Fática, Função Conativa e Função Metalinguística. Sobre esta última, que é a função referente ao código, Samira Chalhub (2005), em *A Metalinguagem*, afirma que tal função está sempre contextualizada e em articulação com as outras funções de linguagem:

“Numa dada mensagem é impossível observarem-se as funções em estado puro, mas podemos observá-las articuladas em um jogo de hierarquia. Uma linguagem, cedendo lugar para a função principal. Quer dizer, há mensagens predominantemente emotivas, mas é possível encontrar algo de intencionalidade poética, ou mensagens onde o referente é o que interessa, mas que possuem algo de chamativo para o receptor.” (CHALHUB, 2005, p.13)

Por esta perspectiva, pode-se afirmar que há também mensagens predominantemente metalinguísticas, mas com intencionalidades emotivas, como no caso da obra de Drummond, que relaciona a construção da linguagem poética com o olhar sensível para o mundo.

Na obra poética drummondiana selecionada para esta dissertação, prevalecem, de modo geral, pelo menos três funções de linguagem, sendo elas: a função poética, a função referencial e a função metalinguística. Entretanto, este trabalho tem como foco a função metalinguística nos poemas do poeta modernista, que ao escrever, discute o seu próprio fazer poético, explicitando procedimentos utilizados em sua construção.

Para além das definições da palavra metalinguagem, é interessante observar o tópico seguinte a fim de evitar problemas de interpretação. Refiro-me às nomenclaturas que coexistem neste trabalho, como na literatura: poema e poesia.

1.1.5 Linguagem Poética: por Octávio Paz em “O Arco e a Lira”

Perceba-se que ao longo do capítulo 1 (um), assim como de toda a dissertação, faz-se uso dos termos: poema e poesia ao se referir à obra do poeta Carlos Drummond. Considere ainda que o próprio autor escreve *Alguma Poesia*, para intitular uma coletânea de poemas. Talvez a coexistência dos termos possa causar certo estranhamento em alguns leitores, por isso, adota-se aqui a visão estabelecida por Octávio Paz que faz uma diferenciação objetiva e clara dos termos.

Conforme o escritor, o uso das duas palavras quase sem nenhuma diferenciação apontada pelos autores, trata-se apenas de uma questão de nomenclatura tradicional dos instrumentos de trabalho. Octávio Paz entende que a poesia está nas coisas, de forma que “paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos” (PAZ, 1982, p.16). Desta forma, a poesia “está nas coisas”, ao passo que “o poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 1982, p. 17). Logo, ao fazermos uso de ambos os termos,

estamos considerando a poesia enquanto algo abstrato que se mostra por completo no poema, que por vez é o texto pronto, acabado, a própria unidade verbal. Feita essa diferenciação entre *poesia* e *poema*, parte-se agora para a questão metodológica e para os pressupostos teóricos acerca da Literatura Comparada, nos quais está ancorado este trabalho.

2. LITERATURA COMPARADA: ENTRE TEORIA E MÉTODO - BREVE RECORTE HISTÓRICO

O termo lexical “comparar” abrangeu, ao longo dos anos, diversas áreas de estudos, logo, antes de mais, lembremo-nos sempre que “naturalmente o ato de comparar constitui um dos mais automáticos e intuitivos expedientes do pensamento em geral, não se confinando, é claro, ao campo das pesquisas dedicadas à literatura.” (SOUSA, 2006, p.120) O homem estabelece desde sempre relações de comparação com finalidades múltiplas, usar esse procedimento como forma de estabelecer juízo de valor diante de fatos e/ ou coisas é, pois, bastante recorrente, o que já nos permite perceber sua base estritamente metodológica.

Na que tange à arte literária, não é diferente, pois “desde que duas literaturas existiram conjuntamente, comparam- nas para apreciar seus méritos respectivos: a grega e a latina, a francesa e a inglesa, nos séculos XVIII e XIX.” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1990, p.2).

Ainda nesse mesmo sentido, Matthew Arnold, na sua palestra inaugural na Universidade de Oxford em 1857, fez a seguinte afirmação: “nenhuma literatura única é adequadamente compreendida, exceto em relação a outros eventos, a outras literaturas.”³ (ARNOLD *apud* BASSNET, 1993, p.5). Para Arnold, a comparação era o método crucial sem o qual não seria possível a compreensão dos textos literários. Entretanto, Arnold seguia a perspectiva da “escola francesa”, conforme a qual a comparação é descrita como um método usado para mostrar relações de influências de movimentos artísticos, épocas e/ou autores, ocorrendo assim uma restrição da Literatura Comparada, que como espera- se ser possível notar, está para além dessa relação de influências.

Além do que já fora brevemente descrito, é mister apresentar ao leitor os percalços pelos quais a Literatura Comparada passou, considerando que estamos tratando de uma disciplina com vasta extensão.

³ “Everywhere there is connection, everywhere there is illustration. No single event, no single literature is adequately comprehended exception in relation to other events, to others literatures”. (BASSNET, 1993, p.5).

2.1 MAS A LITERATURA COMPARADA, O QUE É?

Conforme Leyla Perrone Moisés (1990), qualquer estudo que incida sobre a relação entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essa visão corrobora com a visão apresentada por Arnald já em 1857, quando disse que é necessária a comparação entre duas literaturas para que elas sejam compreendidas (“nenhuma literatura única é adequadamente compreendida, exceto em relação a outros eventos”. (ARNOLD *apud* BASSNET, 1993, p.5)) Para não cair no reducionismo do termo “comparar”, consideremos as demais visões apresentadas, a começar pela própria etimologia da palavra.

“Comparar”, do latim *comparativus*, já era utilizado desde a Idade Média, embora tenha sido apenas a partir do século XIX que se propagou mais fortemente sob a inspiração de obras como *Lições de anatomia comparada*, de Cuvier (1800), *História comparada dos sistemas de filosofia*, de Degrând (1804) e *Filosofia comparada*, de Blainville (1833), obras estas que em sua natureza nada se relacionavam ao campo artístico/literário e mesmo quando usado neste âmbito, o termo “comparado” pouco tinha a ver de fato com as obras, como foi o caso do *Curso de Literatura Comparada*, uma coletânea de obras reunidas pelos autores Noël e Laplace, por volta de 1816, nas quais não se percebia nenhuma preocupação em estabelecer qualquer confronto entre os textos.

Em 1828, a partir de um curso ministrado por Abel-François Villemain, em Sorbonne, sobre a literatura do século XVIII, tratando da influência que a França e a Inglaterra exerceram uma sobre a outra e da influência da França sobre Itália, a expressão “literatura comparada”, usada pela primeira vez por Villeimain, passa a ser ainda mais apregoada e adquirir maior espaço nos estudos acerca das literaturas. Pouco a pouco, os estudos comparados na esfera literária foram ganhando efervescência e se minando até que graças a J.J. Àmpère a expressão “literatura comparada⁴” ingressa de vez no domínio

⁴ A forma abreviada: "literatura comparada", segundo Baldensperger, se originou de um artigo de Sainte Beun sobre Ampere, publicado em 1869, após a morte de Àmpère, passando este a ser considerado o fundador da história literária comparada.

da crítica literária. Percebe-se então que, no âmbito da literatura a comparação surge associada já à relação entre obras de diferentes países.

Embora, com o passar do tempo a “literatura comparada” tenha sido vastamente empregada nos estudos científicos e linguísticos na Europa, como se pode notar, foi na França que tal expressão se solidificou, através dos estudiosos Villemain e Àmpere. Além disso, foi em território francês que “o emprego de ‘literatura’ para designar um conjunto de obras era aceito sem discussão desde o seu aparecimento” (CARVALHAL⁵, 2006, p.9), pois ao passo que na Inglaterra e Alemanha a palavra levou mais tempo para ser conceituada, na França as discussões sobre literatura eram já acertadas.

Para além dessas questões voltadas ao aspecto histórico da literatura comparada, cabe dizer que: foi em Portugal onde os estudos ganharam enfoque metodológico, ou seja, as discussões em Portugal giravam em torno da Literatura Comparada não apenas como disciplina ou teoria, mas como um método de estudo. O estudo: *Literatura comparada e crítica das fontes*, contido na obra: *A crítica Literária como ciência*, de Fidelino de Figueiredo (1912) veio divulgar essa nova compreensão do termo “comparar”. Neste sentido, faz-se necessário entender as diferentes e principais propostas que surgiram ao longo dos anos e envolveram diferentes aspectos e visões da Literatura Comparada, sendo elas: a escola francesa e a escola norte-americana⁶. Todavia, apesar de tais divisões serem clássicas, neste trabalho apresento - as apenas com fins de proporcionar melhor compreensão ao leitor acerca do que tomamos como método, pois é fato que não mais se tem seguimentos metodológicos vinculados estritamente a uma ou outra “escola”, mas há sim seguimentos que mesclam os preceitos estabelecidos por uma e outra escola. Dito isso, vamos adiante com as duas orientações que até hoje mais influenciam os estudos literários.

⁵ Tânia Franco Carvalhal é professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada e Professora Emérita da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é também professora orientadora do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma universidade.

⁶ Ao lado da corrente francesa e norte-americana, também costuma-se designar como “escola” a soviética. Os comparativistas soviéticos têm como nome principal o de Victor Zhirmunsky e os estudos dessa escola compreendiam, como princípio básico, a literatura como produto social relacionando os estudos comparados da literatura a aspectos políticos.

2.2 O COMPARATISMO CLÁSSICO FRANCÊS: RELAÇÕES CAUSAIS E CONSEQUENCIAIS

As orientações metodológicas que surgiram no campo da literatura comparada a partir dos estudiosos franceses vinculavam-se à historiografia literária, e os estudos caracterizavam-se em estabelecer relações causais, ou uma relação de fonte e influência entre obras e/ou entre autores. Essa é a noção que prevaleceu entre os comparativistas franceses, sendo adotada, por exemplo, por Jean-Marie Carré que se referi à literatura comparada como: “um ramo da história literária” e afirma ainda ser a literatura comparada

o estudo das relações espirituais entre as nações, relações de fato que existiram entre Byron e Púchkin, Goethe e Carlyle, Walter Scott e Vigny, entre as obras, as inspirações, até mesmo entre as vidas de escritores pertencentes a várias literaturas. (CARRÉ *apud* CARVALHAL, 2006, p.18)

Perceba que Carré usa os termos: “relações de fato” e “inspirações” o que nos permite compreender que não trata-se de imitação de textos ou obras, mas sim de uma influência marcada direta ou indiretamente pelo autor que toma determinada obra como modelo. Há de ficar claro que conceitos como ‘originalidade’ e ‘empréstimos’ serão recorrentes nos estudos comparativistas historicistas, pois o jogo de influências sofridas ou exercidas é, sem dúvidas, um elemento da história literária e como elementos da história literária, podem implicar também em posicionamentos políticos. Considere que os estudos de relação de fonte e influência entre literaturas tomaram tamanha proporção que discussões políticas passaram a ser comuns quando se falava de comparar literatura num viés historicista, ou diacrônico. Para se ter ideia, J.- G. Nieoupakoieva, uma figura bastante influente da Academia de Ciências de Moscou, na abertura de um Congresso em Budapeste, em 1962, condenou a tendência do mundo capitalista de estudar como um conjunto privilegiado a história comparada das literaturas da Europa Ocidental, ao seu ver a escola americana parecia desnacionalizar de forma inconveniente as literaturas. Sobre isso, René Etiemble (1963), no texto *A crise da Literatura Comparada*, um dos textos fundadores reunidos por Coutinho e Carvalhal (2011) em *Literatura Comparada: textos fundadores*, entende que tais diferenças geográficas,

políticas e sociais não devem implicar necessariamente a proibição de um grupo se interessar por questões que lhes dizem respeito. Mas sim, é necessário que a política não intervenha excessivamente de modo a alterar o funcionamento dessas pesquisas particulares.

Um nome que não se pode deixar de mencionar ao falarmos dos pressupostos da “escola francesa” é Paul Van Tieghem. Para ele, a literatura comparada era o estudo das diversas literaturas e suas relações mútuas, diferenciando-a da literatura geral que, a seu ver, apresentava uma visão abreviada da literatura, considerando, por exemplo, o estudo simultâneo de várias literaturas. Para Carvalho (2006), o propósito de Van Tieghem ao fazer essa diferenciação entre literatura geral e literatura comparada era elaborar uma *História Literária Internacional* organizada em três partes, que seriam elas: a história das literaturas nacionais, a literatura comparada e por fim a literatura geral, sendo que esta resumiria os dados obtidos pelos estudos anteriores. Sobre o termo “literatura geral”, ele advém antes de “literatura mundial”, usado primeiramente por Goethe em um texto de 1827. Também costumam ser considerados como sinônimos “literatura universal” ou “literatura internacional” mas, essas formas não conseguiram impor-se.

Concernente a estes trabalhos baseados na relação fonte e influência, trazemos à baila apenas à caráter elucidativo, um que deteve-se em estudar a influência do dramaturgo inglês Shakespeare na literatura brasileira. José Luiz Passos, na obra *Romance com pessoas - A imaginação em Machado de Assis* (2007) traz uma discussão acerca da recriação de alguns preceitos morais humanos por Machado, tendo como base a dramaturgia shakespeariana. Como meros conhecedores de algumas obras de Shakespeare e de Machado, notamos que em *Dom Casmurro*, o personagem protagonista e narrador Bento Santiago assim como Otelo, também personagem protagonista, encontra-se envolto em grande fúria causada pelos ciúmes, que é, pois, o principal tema de ambas as obras. Também no romance machadiano *A mão e a luva*, o personagem Estevão, um dos protagonistas do triângulo amoroso, vai ao teatro assistir a peça Otelo, havendo nesse caso menção direta à obra de Shakespeare. Esse é apenas um dentre incontáveis trabalhos que seguem esse caráter relacionado à escola francesa, de pesquisar aspectos resultantes da influência de outras obras.

Cabe dizer que este estudo aqui desenvolvido pondera também esse aspecto histórico da literatura comparada, uma vez que o *corpus* se faz por três obras consecutivas, ainda que do mesmo autor, que compreendem fases diferentes do período histórico e literário em que Carlos Drummond esteve inserido. Sendo assim, pretende-se traçar essa linha “evolutiva” bem como um estilo drummondiano, o que só é possível se considerarmos os traços que permaneceram e os que foram sendo deixados de lado com o possível amadurecimento da técnica poética.

É necessário considerar que os estudos comparativos foram adquirindo novos enfoques de um país para outro de modo que inovações contribuíram para o enriquecimento teórico da Literatura Comparada.

2.3 O COMPARATISMO NORTE-AMERICANO: UMA INOVAÇÃO

Diferentemente dos estudiosos franceses, os comparativistas norte-americanos absorveram com maior facilidade princípios teóricos, tais qual os do *New Criticism*, um movimento literário que surgiu nos Estados Unidos nos decênios de 1930 e 1940.

Fazendo oposição à erudição histórica praticada nas universidades, o *New Criticism* tratava os poemas como objetos estéticos e não como documentos históricos e examinava as interações de seus traços verbais e as complicações decorrentes do sentido ao invés das intenções e circunstâncias históricas de seus autores. (CULLER, 1999, p.119)

Outro fator de grande importância foi: ao passo que a “escola francesa” considerava, para os estudos comparados, apenas obras e/ou autores de diferentes países, a “escola norte-americana” vem desconsiderar estas fronteiras, assumindo como possíveis as comparações entre obras de um mesmo país, ou seja, dentro das fronteiras de uma única literatura, rompendo, portanto, com o aspecto historicista do comparativismo. Tal mudança foi bastante significativa no âmbito metodológico, pois concedeu à literatura comparada maior liberdade além de ter proporcionado um número maior de estudos comparativistas, sendo este o viés defendido neste trabalho, mesmo que em caráter ainda mais específico, uma vez que as obras, além de serem

de uma mesma literatura (a brasileira), pertencem a um mesmo autor, sendo o diferencial entre e que permite a comparação apenas o aspecto temporal.

Apresentadas as tendências mais influentes nos estudos comparados da literatura, segue-se uma breve apresentação da literatura comparada em território brasileiro.

2.4 O COMPARATISMO BRASILEIRO

Entre os nomes mais recorrentes nos estudos que abordam a literatura comparada no Brasil está o de Tasso da Silveira que, por influências do francês Van Tieghem, seguiu a corrente da então escola francesa. Logo, os primeiros trabalhos no Brasil voltavam-se também para a busca de fontes e influências, uma busca de identidades e diferenças, tratava-se de identificar quais obras faziam empréstimos de certos aspectos, o que havia de comum entre elas, sempre considerando as fronteiras estrangeiras. Tasso da Silveira reuniu em seu livro: *Literatura Comparada* as discussões de sua atuação como então professor da mais nova disciplina⁷, na Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette, que veio a ser depois a Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Guanabara. Portanto, começa-se um constructo teórico que virá a propagar-se ainda mais, mesmo que por muitas vezes com abordagens pouco confusas resultantes da grande dimensão teórica e metodológica advinda da então já consagrada expressão “literatura comparada”.

Além de Tasso da Silveira houve outros estudiosos brasileiros que se debruçaram sobre a literatura comparada, sendo também pioneiros nesta área, embora tenham adotado visão pouco diferenciada da “escola francesa”. João Ribeiro, por exemplo, tendia seus estudos para a crítica historicista da literatura considerando necessário o aprofundamento desse viés. Outros nomes como Otto Maria Carpeaux, Eugênio Gomes e Augusto Meyer podem ser colocados ao lado do de Tasso da Silveira e João Ribeiro, pois, apesar de terem ideias

⁷ Como disciplina, a Literatura Comparada conta mais de um século, conforme Perrone Moisés (1990) e, pode-se dizer ainda conforme a autora, que os objetivos e métodos definiram-se “maios ou menos” até aqui, tendo em vista a amplitude da discussão que se tem levantado ao longo dos anos em volta da expressão.

diferentes entre si, todos os nomes estão relacionados ao comparativismo na literatura.

Já sobre a literatura enquanto procedimento metodológico em território brasileiro, Tânia Franco Carvalhal, professora da UFRGS, na sua célebre obra *Literatura Comparada* (2006), designa a expressão como um método de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, e cujas finalidades podem ser diversas. Como método deve ser usado de forma sistemática a depender dos objetivos que se pretenda alcançar. Ainda segundo a autora, “a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.” (CARVALHAL, 2006, p.8)

Por fim, como foi possível notar, as discussões acerca da literatura comparada envolveram, quase que sempre, dimensões teóricas e discussões que referiam-se à delimitação do objeto de estudo, se literaturas de um mesmo país ou não, por exemplo. Ainda são recentes as abordagens com viés prático/metodológico, mas já podemos considerar seguramente a literatura comparada enquanto teoria, ou disciplina reflexiva, e método, como meio para se alcançar determinado fim e a depender dessa finalidade, a depender do *corpus* que será estudado, a Literatura Comparada terá diferentes moldes, contudo seu carácter teórico-metodológico permanece o mesmo.

Diante de tais colocações, ao adotar o comparativismo como método para esse trabalho, cabe dizer que não estamos abrindo mão de aspectos como o historicismo literário, crítica e/ou biografismo do autor. Acredita-se que tais aspectos, se trabalhados em conjunto com uma só finalidade, contribuem para um trabalho mais expressivo, ao mesmo tempo em que permitem ao leitor conhecer mais sobre o autor e sua obra. Entretanto, o historicismo e biografia não serão aqui tomados por seus vieses teóricos, mas por seus caracteres meramente complementares, além disso, cabe dizer que não adentraremos em suas significações e terminologias, pois entendemos que o excesso de informações que não estão diretamente relacionadas ao fim deste trabalho pode prejudicar a clareza e exposição das ideias.

Por fim, consideramos a Crítica Literária, ou a leitura crítica dos poemas, como parte essencial não apenas do estudo metalinguístico, mas ainda do estudo comparativista. Defendemos a ideia de que comparar é o melhor método para colocar em evidência certos aspectos, sejam eles estruturais, lexicais, semânticos ou, sobretudo, temáticos. É também através da comparação que melhor compreendemos determinado (a) texto/obra, conforme passagem já descrita por Carvalhal (2006, p.8), onde afirma que “a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.”

3 O DISCURSO METAPOÉTICO E O DISCURSO SOCIAL NA OBRA DE DRUMMOND - UM ENTRELAÇAMENTO DE TEMÁTICAS

Tendo em vista o período político, histórico e literário em que viveu o poeta Carlos Drummond de Andrade e ancorando-nos em preceitos teórico-metodológicos da Literatura Comparada bem como nos apontamentos a cerca da metalinguagem como exercício crítico de análise do próprio código, através deste estudo comparativo, que compreende parte significativa da metapoesia drummondiana e busca extrair o que há de singular no tocante aos poemas analisados, sobretudo, referente à temática comum entre eles, será possível perceber o estilo drummondiano de conceber poesia, além de, como já mostrado, observar uma maturação da técnica poética por meio do entrelaçamento dos temas considerados: a poesia e o social. Ou seja, uma vez que os metapoemas das obras analisadas perpassam diferentes momentos de inquietude do poeta e, por conseguinte, de sua relação com o mundo e com as palavras, é imprescindível pensar como, ao longo de um período que compreende os anos de 1930 e 1951, o poeta vai revelando uma visão de mundo ao mesmo tempo em que conceitua e caracteriza o fazer poético.

Este capítulo estrutura-se em três subcapítulos, cada um traz uma breve caracterização geral da obra antes da análise dos poemas. Espera-se que ao fim deste estudo, tenham sido respondidos os seguintes questionamentos que, de modo geral, motivaram esta dissertação:

- Sendo a própria linguagem referencial, ou seja, que parte sempre de um referente para existir, de que modo os metapoemas inserem o discurso social, uma vez que partem de referentes distintos? Ou, do mesmo modo, como se dá esse entrelaçamento de temáticas?
- Com base nos metapoemas estudados, como Carlos Drummond conceitua e se relaciona com a poesia ao longo das três obras?
- Considerando uma linha sucessória da escrita desses poemas, apesar das similaridades entre eles, quais aspectos são ímpares em cada obra?

Desta forma, torna-se necessário explicitar o que é tomado, neste trabalho, como discurso metapoético e discurso social. Antes de mais, o termo metapoesia está associado à metalinguagem, que nos estudos linguísticos

refere-se à descrição ou à análise da linguagem ou de uma língua (linguagem ou língua-objeto); na poética drummondiana encontra-se, na maior parte das vezes, intrinsecamente relacionada à confessada luta do escritor com as palavras na busca pela expressão. (AGUILERA, 2002. p.146)

Logo, uma vez que o estudo crítico da linguagem implica a explicitação, a análise e comentários baseados em vestígios formais presentes no texto, a metalinguagem passa a ser também um procedimento metodológico. (CAMPOS, 2013) O discurso metapoético em Drummond parte da reflexão da própria linguagem para falar de si mesma e de acontecimentos sociais da humanidade, sendo estes temas recorrentes nos poemas analisados e também uma característica da poesia modernista, que deixa de lado o real idealizado para falar da realidade como ela de fato é. Ainda quanto à metalinguagem e a leitura crítica de poemas, pode-se afirmar que:

Ler é uma atividade produtora de sentidos, mas ler criticamente é metalinguagem, é descrever o processo de feitura do texto com o auxílio de um referencial teórico que sirva de alicerce e de sustentação de pontos de vista. (WALTY; CURY. *apud*, SILVA COSTA, 2006, p.13)

Pela perspectiva acima apresentada, no processo de leitura analítica e interpretativa também está presente intrinsecamente a reflexão da linguagem, logo também o exercício do pensamento crítico acerca da linguagem verbal.

Cabe dizer ainda que, embora escapem à análise formal os aspectos extralinguísticos e apesar deste trabalho tomar como ponto de partida o texto, ou os aspectos formais, serão considerados também, quando necessário, os dados históricos e biográficos apresentados no capítulo sobre o Modernismo, a fim de aclarar algum ponto que seja ainda obscuro na interpretação do poema. Perante os esclarecimentos, seguem os aportes analíticos dos metapoemas de *Alguma Poesia* (1930) que somam quatro, seguidos por *A Rosa do Povo* (1945), com cinco metapoemas e por fim, *Claro Enigma* (1951), com apenas um poema de cunho metalinguístico, sendo assim o *corpus* deste estudo um total de dez poemas.

3.1 ALGUMA POESIA

Obra publicada em 1930 com uma tiragem de 500 exemplares por meio de uma editora fictícia edição Pindorama, *Alguma Poesia* é o livro com o qual o jovem Carlos Drummond de Andrade estreia na poesia. O poeta contava ainda com 28 anos, mas estava prestes a marcar a história da poesia modernista, que em 1930 estava já no que conhecemos como “segunda geração”. Apesar da aparente modéstia no título da obra, o livro reúne poemas de grande reconhecimento do público leitor como “No meio do caminho” e “Poema de sete faces”. *Alguma Poesia* é dedicada ao amigo Mário de Andrade, um dos nomes mais influentes na propagação do movimento modernista em São Paulo, com ele Drummond trocou inúmeras correspondências sobre os poemas a serem publicados e também sobre a literatura de modo geral, até pouco tempo antes de vir a óbito por insuficiência cardíaca em 17 de agosto de 1987. Nessas cartas, Mário de Andrade tecia alguns comentários elogiando a obra do amigo e outros criticando a falta de normatividade gramatical do poeta, como, por exemplo, o fato de Drummond nem sempre seguir à risca a norma culta da língua portuguesa, o que já nos permite pensar uma poesia que não mais estava dentro de padrões classicistas, mas que desafiava as próprias “leis” gramaticais.⁸

As análises aqui realizadas partem sempre do título da obra/do poema, como modo de adentrar ao interior do corpo do objeto literário. Neste caso, nota-se que a escolha do pronome indefinido “alguma” para caracterizar/intitular o primeiro livro revela um recurso expressivo que demonstra uma poesia ainda principiante nos termos modernistas. O próprio Drummond chegou a referir-se à obra como uma tradução de seu “deleite literário”. (MERQUIOR, 1975)

“Poema que aconteceu” é o primeiro de cunho metalinguístico em *Alguma Poesia* e o 18º dentre os quarente e nove poemas que compõem a obra inaugural. O poema apresenta a inovação temática e estética, ou seja,

⁸ O poema “Pronominais”, por exemplo, do modernista Oswald de Andrade (1972), já criticava claramente o modo “difícil” de falar e cada vez mais distante da forma como realmente o brasileiro falava.

com temática sobre o cotidiano aparentemente calmo e simples por meio de versos livres, como marcas registradas do período Modernismo. Observa-se:

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse. (ANDRADE, 2013, p.38)

É fácil perceber que o poema tem como referente um fato comum: um domingo sem novidades, e que este fato desencadeia um acontecimento: o próprio poema. Logo, pode-se afirmar que “Poema que aconteceu” está dividido tematicamente em duas partes de modo que a primeira resulta na segunda. Ou seja, na primeira estrofe, o poeta descreve um domingo pacato: *o mundo parou de repente / os homens ficaram calados*, parece não haver nada capaz de chamar a atenção em pleno domingo, este é o fato tomado como referência primeira. Pode-se inferir, entretanto, que o eu-lírico utiliza-se da aparente falta de inspiração como estratégia expressiva capaz de conceder todo o poder lírico à poesia por si mesma. É fato que alusões à vida cotidiana sempre foram temas da poética drummondiana, sobretudo nesta obra em análise. Poemas como “Cota Zero” e “Cidadezinha qualquer” também tomam como referente o tédio e/ou a paralização dos homens, embora nesses poemas o tédio possa vir a ter significações diferentes.

Acredita-se que para uma interpretação mais profunda da poesia, é necessário considerar como parte crucial da análise aspectos como o léxico, pontuação, o recurso da repetição, e as figuras de linguagem, uma vez que estabelecem com o tema uma relação de completude (GUIRAUD, 1978). “Poema que aconteceu” é um poema curto e de linguagem prosaica, sem rebuscamentos, sem palavras incógnitas, inversões sintáticas, rimas ou sonoridade marcada por qualquer outro recurso estilístico, estando assim em conformidade com as inovações na arte modernista que deixam de lado as “regras” parnasianas de aspectos clássicos na temática e estruturas fixas na estética.

É interessante notar que, assim como não há, tematicamente, novidades naquele domingo descrito, não há “novidades”⁹ também no uso da forma poética, ou seja, a linguagem poética reflete estruturalmente e lexicalmente o tema do poema, sendo, portanto, a poesia a forma mais elevada de expressão do pensamento, conforme Antonio Candido (2006).

Ao contrário do poema anterior, em “Poesia”, o eu-lírico duela confessadamente com as palavras para escrever um poema, o que evidencia uma relação singular a linguagem poética (AGUILERA, 2002)

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, 2013, p.45)

Observa-se que os adjetivos: “inquieto” e “vivo” são recursos lexicais que personificam o poema e o tornam ativo nesse processo de “fazer poesia” (No entanto ele está cá dentro/ Ele está cá dentro e não quer sair). Além disso, a repetição do verso “Ele está cá dentro” funciona como recurso expressivo que enfatiza a presença da poesia na vida do eu-artificial, que neste poema é um personagem que parece tomar a voz do próprio autor, uma vez que a relação de embate com as palavras é sempre confessada pelo próprio Drummond, seja em entrevistas ou mesmo em outros de seus poemas, a exemplo de “O lutador”, na obra José (1942) e outros que seguem. Ainda sobre o artifício da repetição, vale citar a obra de Gilberto Mendonça Teles: *A estilística da repetição*, que reconhece a consciência de Drummond ao fazer uso da repetição como modo de enriquecer a expressividade poética.

Mas, é possível observar que a repetição ocorre também no conteúdo, pois de modo semelhante a “Poesia”, acontece no poema “O Lutador”, no qual o eu-lírico também escreve acerca de sua experiência em um embate, segundo ele: desigual, com as palavras. Em “Poesia” as palavras parecem prender a

⁹ Desconsidera-se, nesse caso, como novidade as inovações do período modernista, uma vez que a obra de Drummond já nasce nesse meio de mudanças estéticas, ou seja, é antes de tudo já modernista.

pena que está na mão do autor, elas não querem sair do “mundo das palavras” ou “desprender-se do limbo” (“Procura da Poesia”, em *A Rosa do Povo*), mas o escritor, sendo pertinaz nesse embate, escreve a relação de combate que viveu ao pensar o poema e sendo assim, por meio de uma insistência literária em escrever um poema, surge “Poesia”. Nesse sentido de embate, “as palavras parecem entidades rebeldes e múltiplas, que o poeta procura atrair, mas que fogem sempre, quer ele as acaricie, quer as maltrate” (CANDIDO, 1977, p.116).

Considerando os dois poemas acima vistos, podemos afirmar que o poeta faz parecer que o contato com as palavras é quase que instantâneo, ora ele é tomado rapidamente pela força das palavras e outrora, o eu-lírico detém o poder de estar em relação de paz com elas, mas o poema é sempre resultante de um trabalho cotidiano, que requer uma técnica de escrita, conforme o trecho do próprio Drummond trazido no prefácio de *A Rosa do Povo*, onde ele afirma que é necessário se “entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação.” Dessa forma, pode-se afirmar que tanto o embate com as palavras quanto a aparente falta de inspiração são apenas técnicas ou estratégias poéticas para escrever poesia que aborde o real, numa perspectiva timidamente modernista. Sobre a relação com os vocábulos, vejamos o que nos afirma o próprio Drummond em um trecho de uma das poucas entrevistas concedidas:

Eu confesso que desde criança, tive uma espécie de fascinação inconsciente pela palavra, pela forma usual da palavra. Eu gostava muito das letras antes de saber ler, e quando comecei a ler, eu gostava muito de jornais e revistas e lia aquilo tudo mesmo não compreendendo senão uma parte mínima, mas o aspecto visual das palavras, da forma, a escrita, o papel com aqueles desenhos, com riscos, com letras me causava uma impressão muito forte, de modo que eu acho que tudo que fiz em matéria de literatura vem desse primeiro contato com a palavra impressa.¹⁰

Como se vê, a relação de apreciação da palavra por Drummond começou desde muito cedo e os metapoemas exemplificam bem a progressão dessa relação marcada pela técnica poética modernista que foi se enriquecendo com notoriedade na metapoesia. Além disso, na perspectiva

¹⁰TV Cultura Digital. **Carlos Drummond de Andrade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMZHoLdfLVo&t=551s&list=PLa-Tcmqc4vif5-cmJ_LMVgx8DeU3tmhnW&index=2>

apresentada por Emanuel de Moraes, em *Drummond, Rima, Itabira, Mundo*, sobre o processo de ser poeta em exercício, Moraes (1970) entende que Carlos Drummond sente-se ainda, ao escrever *Alguma Poesia*, inseguro na realização de sua obra:

Não se havendo conformado à tendência destruidora do movimento modernista, ainda não teria formulado uma teoria poética que lhe permitisse situar-se como criador. Sabe perfeitamente o que não é, todavia, não está consciente do que deve ser. São tateantes os caminhos de sua poesia. (MORAES, 1970, p. 44)¹¹

Nessa perspectiva, e de acordo com Moraes (1970), acredita-se que até aqui a metapoesia drummondiana mostra-se ainda pouco embrionária se considerarmos os metapoemas das obras que seguem *Alguma Poesia*, além disso, esta foi sua primeira obra poética e a estética modernista estava ainda em processo de solidificação em sua obra, pois Drummond adentra à literatura quando o Modernismo estava já na segunda fase, ou segunda geração. Entretanto, já pode-se notar que o poeta faz da própria linguagem poética um objeto temático e de reflexão, sendo, portanto, uma poesia também auto referencial, haja vista que parte da própria linguagem poética, mas também faz referencia acontecimentos sociais, que são mais comuns nos demais poemas, a exemplo do poema abaixo.

Já em “O Sobrevivente”, o discurso social aparece mais marcado mesmo que entrelaçando-se à impossibilidade de escrever poesia, trazendo, portanto, novamente o embate entre eu-artificial e as palavras, porém dessa vez a reflexão acerca da condição social e cultural é o referente tomado como ponto de partida:

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.

¹¹ O autor usa como exemplo capaz de comprovar essa visão de poesia tateante, o poema “Também já fui Brasileiro”, em *Alguma Poesia*, no qual Drummond escreve “minha poesia perturbou-se /Eu também já tive meu ritmo /Mas acabei confundindo tudo.”

Amor se faz pelo sem- fio.
Não precisa estômago para digestão.

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

Os homens não melhoram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos 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, 2013,p 56)

Carlos Drummond oferece esse poema a Cyro dos Anjos, seu contemporâneo e também escritor mineiro com o qual trocou inúmeras correspondências acerca de diversos assuntos políticos e literários entre 1930 a 1986. As cartas, bilhetes, telegramas trocados entre os amigos foram reunidos no livro: *Cyro e Drummond: correspondências de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*, lançado pela editora Biblioteca Azul Globo, na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty em 2012.

Com base nisso e quanto a este poema, o que se pretende fazer compreender é que, uma vez que Cyro dos Anjos e Drummond eram amigos e compartilhavam também do fato de ambos serem funcionários públicos, as situações políticas vivenciadas e conhecidas por cada um eram-lhe comuns ao ponto de Drummond dedicar a Cyro o poema acima e creditar-lhe total compreensão, com a sensibilidade desejada. “O sobrevivente” é o primeiro poema de cunho metalinguístico em que aparece marcadamente o tom de choque social marcado pela confissão do sujeito poético, que numa espécie de desabafo afirma ser “impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade” e mostra-se já desacreditado no homem. Com isso, o poeta Carlos Drummond parece não celebrar o processo de modernização em sua obra, antes associa o progresso ao sofrimento e brutalidade (MERQUIOR, 1975). O que corrobora com a questão da modernidade e seus aspectos dissonantes apresentados por Hugo Friedrich, na obra “Estrutura da Lírica Moderna”, sendo o consequente sofrimento e a brutalidade dois dos pontos negativos resultantes das mudanças econômicas, por exemplo.

Na segunda estrofe do poema, (*Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.*) o eu-lírico mostra-se surpreso acerca da dificuldade criada pelos homens para a realização de coisas simples do dia a dia, como fumar um charuto ou abotoar um paletó, para ele a vida moderna está repleta de dificuldades inventadas. Tais colocações permitem inferir um poeta de alma simples, que vai de encontro aos avanços tecnológicos quando eles tornam automática a vida cotidiana. Drummond, por meio de seus personagens ou sujeitos poéticos, parece não ter perdido nunca o estilo de mineiro interiorano e mostra assim que não se adaptou à modernidade de um tempo difícil, na arte e na política.

Por fim, após as confissões e críticas evidentes à evolução da humanidade, o sujeito poético presume ter escrito um poema. Diante disso, pode-se afirmar que o próprio poema é já um sobrevivente a esta altura da evolução, ou talvez seja ainda o próprio poeta quem sobrevive. Cabe observar ainda que o recurso de personificação do poema acima já fora usado em “Poesia”, por meio das características: “inquieto” e “vivo”, o eu nos mostra ser, até o momento, uma estratégia poética para conceder vida ao poema.

Apesar de tomar como primeiro referente a questão do fazer poético, pode-se considerar que a temática prevalectante em “O Sobrevivente” é o discurso social, pois ao passo que Drummond vai inserindo um discurso que traz aspectos do avanço da indústria, das complicações cotidianas ao falar de poesia, “parece-nos que a poesia consistiria em trazer em si os problemas do mundo, manifestando-os numa espécie de ação pelo testemunho como forma de ação através da poesia, que compensa momentaneamente fixações individualistas do “eu” todo retorcido”. (CÂNDIDO, 1977, p. 106-107). Traçando uma linha sucessória sobre a metalinguagem nos três poemas já lidos, é possível perceber uma linearidade progressiva no que tange à criticidade do poeta sobre o mundo, ou no que tange ao modo como essa criticidade aparece em sua poesia.

Diferente dos demais poemas acima, no poema “Explicação” é possível inferir uma relação de passividade, de forma que o eu-lírico aceita a poesia tal qual ela se mostra, como se este poema fosse resultante das experiências e do aprendizado das lutas anteriores:

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.

Nas duas estrofes acima, ficam claros alguns aspectos da relação de posse estabelecida entre o eu-lírico e o verso, relação que é enfatizada pela repetição do pronome possessivo “meu”, que aparece na primeira estrofe e nos demais versos abaixo. Em tom confessional, o eu-lírico mostra-nos que a poesia o consola, o alivia das dores cotidianas e do tédio. Uma vez que todos têm algo para fazer a fim de sentirem-se aliviados, o eu-artificial parece escrever poesia para resolver aparentes problemas internos ou mesmo satisfazer necessidades próprias. À caracterização de verso enquanto cachaça (*Todo mundo tem sua cachaça*) está inerente o aspecto inebriante da poesia, como se ela fosse capaz de transportar para outro estado de alma ou para uma realidade mais branda.

Nos versos seguintes, o eu-lírico fala de sua criação poética como se estivesse falando de algo com vida própria, assim como fez em “Poesia”, atribuindo à obra características que não pertenciam ao âmbito poético até então, tais como: “ar sem-vergonha” e “dar uma cambalhota”, reforçando assim mais uma vez a personificação como marca comum na obra drummondiana:

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 mesmo essa cambalhota.

Através da descrição apresentada, o poema acima deixa claro que Carlos Drummond não escreve poesia com a intenção direta de satisfazer um público ou de ser agradável aos leitores, apesar de que é através da poesia que ele tenta conquistar a atenção do homem, mas Drummond escreve, como ele próprio já dissera em entrevista, para si mesmo como modo de aliviar as tensões provocadas por um cotidiano de tédio e esta poesia o agrada. Observa-se que as reticências no final do primeiro verso acima permitem inferir

um momento de reflexão desse eu-artificial acerca de seu verso bem como acerca de si próprio, uma vez que declara:

Eu bem me entendo.
 Não sou alegre. Sou até muito triste.
 A culpa é da sombra das bananeiras de meus pais, esta sombra mole, preguiçosa.

Há dias em que ando na rua de olhos baixos
 para que ninguém desconfie, ninguém perceba
 que passei a noite inteira chorando.
 Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
 de repente ouço a voz de uma viola...
 saio desanimado.
 Ah, ser filho de fazendeiro!
 A beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego
 vagabundo,

é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
 E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
 Aquela casa de nove andares comerciais
 é muito interessante.
 A casa colonial da fazenda também era...
 No elevador penso na roça,
 na roça penso no elevador.

Os versos acima estão carregados de saudosismo, pois Drummond parece relembrar, através do seu sujeito poético criado, o interior de Itabira de Mato dentro, onde viveu na fazenda com os pais e irmãos quando menino. Percebe-se que mesmo estando na cidade, onde a evolução era já um fato notório, (*Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples*, em “O sobrevivente”) o poeta sente falta dos andares comerciais da sua cidade natal, sente falta da roça, do cotidiano e vida comuns, sem maiores dificuldades, retratando a modernidade sob uma ótica negativa. Nesse mesmo sentido, Merquior (1975, p.17) na sua célebre obra *Verso Universo em Drummond*, escreve:

Bem modernista também é a ternura pela terra, o amor a Minas (“Lanterna Mágica¹²”, AP, 57), Minas de Itabira, é certo, mas também de Belo Horizonte, e das cidades barrocas da época colonial. A província é em primeiro lugar a infância, a infância bucólica e patriarcal, discretamente feliz. (...) Mas é também um certo estilo de vida, sob a ameaça cada vez mais agressiva da modernização traumatizante.

¹² Um poema, dividido em oito partes, em que é mais explícito o tema da terra e uma abordagem do passado e do presente.

Ou seja, diante da crescente “modernização traumatizante”, nosso poeta mineiro parece satisfeito em ser interiorano, de alma simples: *Ah, ser filho de fazendeiro!* Expressa-se com entusiasmo e com tom saudosista marcado pela expressão “Ah” ou pelo sinal de exclamação no fim da frase.¹³ Mas, os dois versos finais da estrofe acima permitem compreender ainda que o eu-lírico sente-se meio dividido entre a roça e a cidade, o que poderíamos chamar, pelas palavras de Merquior (1975), de um “saudosismo ambivalente”. Já nos versos abaixo predomina o saudosismo do interior, o que se pode observar por meio da referência marcante a fatos do passado:

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na
gente.
O francês, o italiano, o judeu, falam uma língua de farrapos.
Aqui ao menos a gente sabe que tudo é um canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo.

Na penúltima estrofe é notória uma crítica à Europa e ao sistema de vida nela predominante, de tal forma que o eu-lírico parece sentir-se se bem em “*ter nascido com essa tara*”, ou seja, diferente dos que só fazem caso por dinheiro, dos que falam língua de farrapos, prefere o Brasil, onde mesmo os brasileiros “metendo o pau” no governo e sendo todos canalhas, depois tudo fica bem, mesmo que temporariamente.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta? (ANDRADE,
2013, p. 74)

A partir dos dois últimos versos, compreende-se que o poema “Explicação” é na verdade um experimento poético (*Se meu verso não deu certo...*), o que permite citar um trecho da última entrevista que Drummond concedeu cinco dias antes de sua morte, na qual afirmava: “Minha poesia é cheia de imperfeições. Se eu fosse crítico, apontaria muitos defeitos. Não vou apontar. Deixo para os outros. Minha obra é pública.” Ou seja, ele tinha plena

¹³ Através do poema “Infância”, em *Alguma Poesia*, o poeta também resgata o passado e expõe a relação com a terra natal.

consciência de que a poesia que escrevia, embora lhe agradasse, podia não agradar ao leitor e como a obra é pública, comentários críticos poderiam ser feitos que ele não se importaria, haja vista que a relação estabelecida com a poesia independia da apreciação poética pela sociedade.

Além disso, há de se lembrar que como lírica moderna, a poética drummondiana adquire o caráter de experimento técnico que não tem pretensão de ser compreensível, mas sim de dar riqueza à palavra em si, através da reflexão da própria linguagem e inovação na forma (FRIEDRICH, 1978). “Explicação” é, portanto, um poema em que o discurso social está inserido de modo sutil, através de uma crítica ao povo europeu e de um aspecto saudosista, mas é também de cunho metalinguístico tendo em vista que a linguagem poética e a relação estabelecida com o eu-lírico é o referente do qual parte o poema, sendo assim, neste poema também estão entrelaçadas as temáticas: poesia e mundo.

A partir da análise comparativa dos quatro metapoemas de *Alguma Poesia*, é possível afirmar que esta é, sobretudo, uma obra que revela um Drummond em busca de si próprio enquanto poeta, em uma tentativa de encontrar-se através da poesia e ainda de estabelecer uma relação “pacífica” com as palavras. Lembremo-nos que esta é a obra com a qual o jovem poeta lança-se no mundo das palavras e vai descobrindo-as ao passo que ora brinca ora luta com elas em poemas que já unem temáticas significativas do período modernista, todavia ainda timidamente, segundo Emanuel de Moraes (1970).

De modo a contrapor os poemas de *Alguma Poesia* com os da obra seguinte, *A Rosa do Povo*, pode-se afirmar que no famoso poema de caráter autobiográfico *Poema de sete faces*, Drummond traz uma reflexão existencial, auto intitulado-se *gauche*, caracterizando-se como sério, simples, alguém tímido que se esconde atrás do bigode, além de desacreditado no mundo e um questionador da divindade.¹⁴ Mas, apesar desses questionamentos e reflexão existencial, percebemos em *A Rosa do Povo* (1945) um poeta que acredita haver sempre uma esperança, ainda que mínima, para o mundo. Os

¹⁴ O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./ Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos/ o homem atrás do bigode. Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco. (Poemas de sete faces, em *Alguma Poesia*)

metapoemas de *A Rosa do Povo* permitem entender mais claramente essa procura que se revela através da metapoesia entrelaçada à temática social.

3.2 A ROSA DO POVO

Após publicar *Brejo das Almas*, em 1934, e *Sentimento de Mundo*, em 1940,¹⁵, Carlos Drummond de Andrade escreve *A Rosa do Povo* entre os anos de 1943 e 1945, período em que historicamente acontecia no Brasil a Ditadura Militar e a Era Vargas. Sendo publicada logo após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, *A Rosa do Povo* é a obra na qual Carlos Drummond assume responsabilidades com uma poesia mais voltada à temática social através de uma linguagem bastante expressiva, trazendo, portanto, em sua poética a realidade de um tempo que o assombrara, como pode ser notado através de alguns de seus poemas, a exemplo do poema “Medo”, no qual Drummond confere características humanas ao sentimento medo, personificando- o tal qual fizera com o poema em sim, conforme já visto. Mas para além dos aspectos históricos que o poeta vivenciou e que marcaram o Modernismo, conforme foi visto no capítulo dois, o que faz de Drummond um escritor modernista vai muito além das características de um período de mudanças na arte, ou de negação de uma estética parnasiana, é o modo como concebe a poesia e o próprio fazer poético que o tornam além de modernista, um poeta moderno, e ainda lembrado e estudado por muitos que versejam pela área literária. É ainda a sofisticação de poemas com linguagens simples e que abordam o cotidiano, sem, contudo resvalar para a ausência de uma sintaxe e vocabulários elevados.

Diante disto, assim como em *Alguma Poesia*, onde a análise tomou como ponto de partida o título da obra, aborda-se brevemente o título *A Rosa do Povo*. Acredita-se que a palavra “rosa” é a metáfora da própria poesia e que ela estabelece uma dualidade entre poesia e homem, representando também a

¹⁵ A escolha de *A Rosa do Povo* ao invés de considerar neste estudo as duas obras que lhe antecederam se explica pelo fato de ser nesta obra onde a metapoesia com a inserção do discurso referencial é mais recorrente.

força poética no enfrentamento dos problemas sociais,¹⁶ como se dissesse: “A poesia e o povo”. Sobre o artifício metafórico empregado nos poemas drummondianos, consiste, de modo geral, em:

uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. [...] Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. (RICOUER, 2000, p.13-14).

Assume-se então a função da metáfora como estratégia ou técnica capaz de conferir ao discurso, sobretudo ao discurso poético, maior capacidade expressiva ao passo que redescreve a realidade com palavras que passam a adquirir significados plurais e chama atenção não apenas para o tema social, mas principalmente para o entrelaçamento desses discursos. Além disso, o que nos leva a acreditar que no título *A Rosa do Povo* a rosa é na verdade a poesia são também poemas como “A flor e a Náusea” (*É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio*) e “Anúncio da Rosa”, poema no qual Drummond insiste em falar do valor da rosa, mesmo não encontrando mais amadores, assim como não encontra também amadores de poesia, conforme visto nos metapoemas em sua obra inaugural. Como se vê, o título da obra literária, especialmente na poesia, diz muito sobre o que vem a seguir, funciona, nesse caso, como um preâmbulo da obra drummondiana, merecendo total atenção.

O poema a seguir é uma explicação sobre a poesia, ou mais estritamente sobre a relação entre as palavras, logo um dos metapoemas mais modelares em *A Rosa do Povo* e o primeiro da obra. Além disso, é um poema no qual está nitidamente presente uma crítica a estética parnasiana na qual as palavras eram rimadas, obedeciam a padrões e, portanto, não havia liberdade formal.

¹⁶ Conforme Alcides Vilaça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4wMXgbk14>>

Consideração do poema

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

Sobretudo nos verso: *As palavras não nascem amarradas*, Drummond já evidencia de forma explícita a não adesão às formas clássicas e demonstra ainda o respeito à “democracia das palavras”, defendida por Spitzer, (*apud* MERQUIOR, 1975). Também nos versos: *Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono*, percebe-se uma crítica aos padrões de sonoridade outrora sacralizados pela estética parnasiana. É notável agora uma descrição mais segura da poesia, sendo perceptível uma mudança com relação aos metapoemas em *Alguma Poesia*. Há em “Consideração do Poema” uma busca da autenticidade poética concernente à estética que já vigorava naquele momento.

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

Já nos versos *Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro, não importa*, o eu-lírico afirma que seu poema pode ser firme como a pedra, ou de traço indeciso, como um rastro, o que demonstra não haver ainda uma definição clara poesia até então. É preciso considerar ainda que ocorre uma fase de experimentação poética ou um processo de amadurecimento conceitual de poesia. Tal processo pode ter sido influenciado pelos escritores citados no poema e que são “poetas “irmãos” de Drummond naquele espaço que habitam com sua poesia, e no qual se cruzam e se “furtam”, se nutrem mutuamente” (ACHCAR, 2000, p.52). O eu-lírico segue reafirmando a relação de posse cada vez mais estreita com o 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.

Além dessa relação de posse mencionada no primeiro verso da estrofe acima, os versos fazem uso do recurso expressivo comum à linguagem literária, a metáfora. Tal recurso nos permite perceber a riqueza significativa com que o eu-lírico criado por Drummond concebe o poema: *É qualquer homem / ao meio dia em qualquer praça / É a lanterna em qualquer estalagem, se ainda há luz*. Os elementos “homem” e “lanterna” atribuem ao poema uma singularidade no tocante ao conceito de poesia que vai sendo traçado, eles atribuem à poesia a simplicidade de um homem qualquer do cotidiano, além disso, atribuem a característica de ser essencial, como a luz em uma estalagem, que torna tudo visível. Nesse poema a figura de linguagem metáfora reforça o caráter de metalinguagem do texto, e reforça, sobretudo, o entrelaçamento das temáticas social e poética, uma vez que a poesia é definida em seu próprio corpo por meio de elementos que permitem uma segunda significação.

A seguir, o discurso poético cede a vez para o discurso social, que torna-se mais evidente:

– Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Não se pode deixar de perceber que alguns vocábulos remetem à ordem histórica e ideológica da época da Segunda Guerra. Palavras como: mortos, mercado, doenças, explosivo, fronteiras e tempos sujos, conferem ao poema um tom mais voltado ao discurso social, mostrando que Drummond reflete as condições de seu tempo e as torna parte essencial de sua poesia que até então mostra-se com aspectos modernistas cada vez mais acentuados.

É notório que ao contrário de *Alguma Poesia*, *A Rosa do Povo* aborda questões mais relacionadas à história, sobretudo ao momento pós-guerra,

entretanto sem deixar de referir-se ao próprio código poético. Mas, de acordo com Francisco Achcar (2000, p.48),

esse duplo compromisso- com a linguagem poética e com a participação social- coloca problemas para um poeta *moderno* como Drummond. Para ele, a poesia se faz de palavras, é um compromisso com a linguagem; por isso, aconselha: “não faça versos sobre acontecimentos”.

Tal compreensão do autor permite pensar que Carlos Drummond estava solidificando ainda a própria percepção poética (MERQUIOR, 1975), pois até aqui o eu-lírico não apresenta claramente uma concepção do que seja a poesia. Além disso, conforme Achcar (2000), essa “problemática” mostra-se através da abordagem de acontecimentos, ao passo que o eu-lírico sugere não fazer versos sobre eles.

De modo singular, até agora *A Rosa do Povo* é a sua maior obra (com 55 poemas) e a que traz metapoemas com entrelaçamento de temáticas mais presente. Ao longo dos poemas analisados, Drummond continua a assumir esse compromisso de falar da poesia sem necessariamente falar de acontecimentos, mas abordando-os quase sempre por meio de recursos da linguagem como a metáfora e personificação, resultando assim no entrelaçamento, por vezes sutil ou mais profundo, das temáticas.

Defende ainda uma poesia dura, como a própria realidade se mostrara:

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

O verso: *boca tão seca, mas ardor tão casto* denota possivelmente o estado do eu-lírico diante do compromisso assumido em escrever poesia ou ainda em “dar tudo pela presença dos longínquos” escrevendo sobre aquilo que ninguém mais escrevia, sentindo e ouvindo os ecos da humanidade (*Eis aí*

o meu canto). E de modo a refletir acerca da força desse canto, o eu-lírico se dá conta de que:

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

De forma irônica, expressa que embora não seja ouvido pelos homens pode ser ouvido pelas pedras (*Mas é tão alto que as pedras o absorvem*). Observa-se ainda que, conforme Octávio Paz (1982), a poesia está presente em todos os lugares e nas coisas (mesa, livros, cartas, remédios, bonde, rua, uniforme de colégio). Portanto,

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

Evidencia-se a eternidade da arte ao afirmar que tudo passará, mas o poema resistirá até o fim, crescendo e se fortalecendo sempre mais. Ao mesmo tempo, os versos revelam a experiência poética e a tentativa do eu-lírico de definir poesia, uma vez que duas construções com significações contrárias são usadas para fazer referência à força da poesia: o poema pode ter a força do fogo ou a fragilidade da gota de um orvalho, mas acima de tudo tem força para continuar a ser. Sendo assim, pode-se dizer que essa força é o que move o eu-lírico e o leva a continuar a escrever:

Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa. (ANDRADE, 2008, p.21)

Nos versos finais: *Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa*, de modo a enobrecer o poema, observa-se que é o povo quem o fere, ao não dar-lhe ouvido. Mas uma vez há uma personificação do poema de forma semelhante a "Poesia", texto no qual confere características humanas ao poema, seguindo,

portanto o mesmo critério de corporificação do poema para fazê-lo ganhar força e notoriedade, além de funcionar como uma técnica capaz de unir duas temáticas distintas.

Logo, é possível afirmar que, enquanto em *Alguma Poesia* os metapoemas pareciam ser escritos timidamente, em *A Rosa do Povo* infere-se a poesia mostrada com mais segurança, caracterizada como refúgio, possibilidade de escape do povo em tempos de guerra e como algo que tem força de continuar a existir. No tocante ao estilo de linguagem dos poemas anteriores comparados a “Consideração do poema”, percebe-se já uma linguagem um pouco mais distante do prosaico e mais próxima da formalidade, do rebuscamento, sem, contudo resvalar para a perda de lirismo poético modernista. “Consideração do Poema” é um poema de cunho metalinguístico, ou seja, que toma como referente o código poético para falar de sua própria construção, no qual é evidente o discurso social, sendo o real abordado por meio de aspectos de acontecimentos históricos e por meio de uma visão crítica do eu-lírico acerca da relação entre o mundo x poesia.

Como já pode ser visto anteriormente, a característica de procura de Drummond por algo que responda alguma necessidade interna parece constituir a matriz de sua obra até então. Ao menos no que se refere à metapoesia, ele tenta conceituá-la através da junção de temáticas que enriquecem seus poemas e conferem maior expressividade, sendo cada vez mais clara a concepção do autor, estabelecida por meio de um eu-artificial que em muito se aproxima do autor.

Considerando, portanto, todos os poemas já vistos aqui, “A procura da poesia” é o único que arriscar-se a organizar uma espécie de receita do fazer poético, trazendo apontamentos daquilo que deve e que não deve ser tratado do poema. Os versos, pois, são marcadamente instrutivos e de uma linguagem imperativa que descrevem como deve ser a poesia, por isso metalinguístico, uma vez que são auto referenciais, mas abordam habilmente também aspectos sociais por meio dessa descrição:

A procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à
 efusão lírica.
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
 são indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das
[casas.
Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas
[junto à linha de espuma.
O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

É possível estabelecer aqui um contraponto dos versos acima destacados com o poema “Explicação”, em *Alguma Poesia*, onde o eu-lírico drummondiano escreve: *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.* Neste poema, o eu-lírico adverte: *Nem me reveles teus sentimentos/ [...] O que pensas e sentes, isso não é poesia./* No entanto, em “Explicação”, afirmara que seus versos eram também para “queixar o desprezo da morena” e aliviar o peito. Pode-se inferir uma contradição, no que deve ou não ser cantado pelo verso, resultante de um aprimoramento do conceito de poesia pensado pelo poeta. Como já se tem visto, Drummond sabe perfeitamente o que não é poesia, “todavia, não está consciente do que deve ser. São tateantes os caminhos de sua poesia.” (MORAES, 1970, p. 44)¹⁷. O conceito de poesia e a relação com as palavras estão na verdade em nítida construção até aqui. Talvez um dos pontos mais categóricos deste poema seja a afirmação nos dois últimos versos em destaque acima: *A poesia (não tires poesia das coisas) / elide sujeito e objeto./* nos permitindo entender que a poesia é pois superior ao homem, superior à relação de dependência entre sujeito e objeto, ela transcende até mesmo as regras políticas, já que em tempos que desfavoreciam a liberdade poética quanto ao conteúdo, o poeta

¹⁷ O autor usa como exemplo capaz de comprovar essa visão de poesia tateante, o poema “Também já fui Brasileiro”, em *Alguma Poesia*, no qual Drummond escreve “minha poesia perturbou- se /Eu também já tive meu ritmo /Mas acabei confundindo tudo.”

Drummond insiste em falar do mundo, do homem e da própria linguagem. Sobre acontecimentos a serem evitados na vida e na poesia, observa-se:

Não dramatizes, não invoques,
 não indagues. Não percas tempo em mentir.
 Não te aborreças.
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.
 Não recomponhas
 tua sepultada e merencória infância.
 Não osciles entre o espelho e a
 memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Pode-se concluir através destes dois últimos versos acima e em destaque, que nada do que é transitório (daquilo que se dissipou) é poesia, ou deve ser assunto de poesia. Está implícita aí a seguinte metáfora: assim como o cristal que cai e se quebra, não é cristal de fato, também a poesia que se desvanece, não é poesia. Mas, para escrever os verdadeiros poemas, o eu-lírico instrui:

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

Os versos acima, quando comparados aos poemas anteriores, demonstram uma experiência poética já vivenciada por Drummond, sendo possível perceber também uma mudança no conceito poético, daquilo que é e que não é poesia, e no estreitamento da relação com as palavras até aqui, concernente a diferenciação entre as obras *Alguma Poesia* e *A Rosa do Povo*.

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?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (ANDRADE,
 2008, p.24)

Após a confessada luta com as palavras, “Consideração do Poema” mostra que é inútil esse embate. A poesia está escondida, agarrada nas palavras e ao poeta cabe respeitar a soberania delas de modo a reorganizá-las fazendo com que a poesia se liberte do limbo, sem força-la, pois a liberdade das palavras é também marca do Modernismo. Diante disso, e em conformidade com Antonio Candido (2004), acredita-se que “A procura da poesia” é um dos poemas que demonstram uma consciência estética mais profunda por parte de Drummond, sendo notória já uma mudança na forma de relacionar-se com a “fabricação” do seu poema, ou fazer poético.

O modo imperativo e a técnica de repetição usada para instruir o leitor (ou aquele que deseje se aventurar na arte de escrever poesia) sobre o fazer poético demonstram segurança nesse processo poético. Quando à forma verbal, observa-se que o imperativo negativo ocorre doze vezes, funcionando como indicações ou mandamentos de como agir, considere como exemplo os versos: [...] ***Chega mais perto e contempla as palavras*** [...] Cautelosamente, o eu-lírico drummondiano vai adquirindo mais intimidade com as palavras, conhecendo-as, como quem está a contemplar o objeto a ser descrito. O eu artificial mostra que é necessário ter calma quando as palavras provocarem (*Não adules o poema*). Além disso, é imprescindível notar que elas estão “ermas de melodia e conceito”, pois encontram-se em estado de dicionário à espera de lhe serem atribuídos significados, sendo esta a tarefa do escritor. “Tem mil faces secretas sob a face neutra” e tais faces são descobertas pelo poeta e resulta em poesia como uma linguagem decifrada e diferenciada de expressão, através da explicitação do próprio código poético.

Já sobre o discurso social presente no poema “A procura da Poesia”, ele é pouco marcado, prevalecendo a temática da metalinguagem. Apesar disso, os versos *Teu iate de marfim, teu sapato de diamante, / vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família / desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável* além de fazerem alusão a elementos que não devem ser

considerados no poema, de alguma maneira denotam o olhar criterioso eu-lírico com relação à fugacidade das coisas naquela época, nesse sentido.

Novamente, o artifício metafórico aparece combinando as temáticas: metalinguagem e discurso social. “A flor e Náusea” faz referência ao desconcerto do mundo, ao mesmo tempo em que fala de poesia nesse contexto.

A flor e a náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?
Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem- se no mesmo impasse.

Não se pode ignorar que outra vez Drummond faz alusão à poesia por meio da figura representativa da flor e estabelece um contraponto ao colocar no título do poema a palavra “náusea”, o que nos leva a pressupor logo de início que ao menos duas instâncias são tratadas no poema, de forma semelhante ao que ocorre com o título da obra *A Rosa e o Povo*. Em “A Flor e a Náusea”, o sujeito poético se descreve andando de roupa branca pela rua cinzenta. De modo a relacionar estes elementos, pode-se dizer que a náusea é representada pela cor cinza ao passo que a flor é representada pela pureza do branco. Quando o eu lírico se coloca de branco em uma rua de cor predominante cinza, é provável que o eu-lírico esteja à parte de qualquer sujeira “dos tempos de fezes”. E diante desse cenário que causa náusea, reconhece a dificuldade de fazer poesia em tempos difíceis e confessa:

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.
Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais

e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Assim como no poema “O sobrevivente”, em *Alguma Poesia*, o sujeito poético entende que os homens não ouvem mais poesia, acredita que eles são insensíveis, e sendo assim é inútil escrever, pois não se pode falar para os muros. Essa compreensão pode ser inferida também pelos versos: *Todos os homens voltam para casa/ Estão menos livres mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem*, por meio do qual é perceptível a mecanicidade dos atos humanos, já que eles não percebem o que se passa ao redor deles. Parecem ter se transformados em máquinas, é a negatividade da modernidade sendo mostrada por meio dos poemas. Na visão do eu-lírico, o homem se encontra tão passivo diante da realidade que o assola que nem mesmo é capaz de dar crédito às notícias dos jornais, como se o lessem apenas por hábito ou estão acostumados à dura realidade e não reagem mais. Desta forma, diante do contexto pós-guerra, pode-se dizer os homens estão presos dentro da própria casa, presos por não poderem expressar-se, rebelar-se, o medo os aprisiona e os deixa cegos, tal qual Drummond aponta no poema “Medo”, já citado. Parece ser então, audacioso escrever poesia em tempos da realidade vigente:

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.
Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

É notório que a poesia drummondiana, em *A Rosa do Povo*, assume esse papel de denúncia social, de evidenciar a realidade, de alertar o homem que parece dormir o sono da ignorância. Observa-se a metaforização do ato de escrever um poema como se estivesse cometendo um crime, mas um crime que o ajuda a viver e que, portanto, é necessário, como algo vital. Sendo assim, é mister dizer que esse comprometimento não é para com o povo e sim

para consigo mesmo, pois Drummond, apesar de notadamente desacreditado no homem, crê que há sempre uma esperança redentora:

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.
 Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.
 Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (ANDRADE, 2008, p.27)

Nos versos acima, ocorre um embate estabelecido pela força de alguns elementos citados no poema: comparemos, por exemplo, a firmeza dos bondes, dos ônibus, de asfalto à fragilidade de uma flor que está ainda desabrochando. Comparemos ainda os léxicos: polícia, negócios e montanhas à fragilidade da flor sendo banhada pela chuva. É, sem dúvida, uma flor que resiste e luta para existir.

Esta flor, que representa a poesia, parece surgir como forma de pacificação e apesar de ser uma forma insegura, tal qual é o próprio poema, é a esperança mínima que juntamente com a chuva parece anunciar novos tempos. Nesse mesmo sentido de força motriz, nas palavras de Antonio Candido (2004, p. 78) sobre *A Flor e a Náusea*, “apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução”. Este é, pois um poema através do qual o discurso social está presente por meio da metaforização do poema. “A flor e a Náusea” toma como referente um fato comum: um homem vai de branco pela rua cinzenta, para então evidenciar uma concepção poética que pouco a pouco se constrói e se solidifica, mostrando-se contrária à modernidade.

No mesmo sentido metafórico de “A flor e Náusea”, “Áporo” reflete a insistência drummondiana em proclamar a poesia como esperança redentora, partindo de um fato aparentemente banal do cotidiano, para depois revelar-se

como um “enigma figurado”, nas palavras de Wilson Martins (2002), referindo-se à poética de Drummond.

Áporo

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

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

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

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

Apesar de ser um poema curto, “Áporo” está entre os mais significativos de *A Rosa do Povo*. É um poema bastante conhecido e estudado por muitos amantes de literatura que optam por priorizar os aspectos metafóricos da obra de Drummond. No poema, o áporo pode significar uma espécie de inseto (um inseto cava sem alarme perfurando a terra), uma espécie de orquídea (em verde, sozinha, antieuclediana, uma orquídea forma-se) e ainda um lugar sem saída ((a)Póro = sem saída = bloqueado) (que fazer, exausto, em país bloqueado?).

Entretanto, nessa leitura interpretativa aqui realizada, priorizamos o áporo enquanto representação do próprio poema, considerando a dimensão metapoética e representação do homem, assim como considera-se também o poeta como o próprio áporo, uma vez que Drummond insiste em escrever poesia em um país em que não se acredita mais na poesia: é um “país bloqueado”. Ao usar esse termo, “país bloqueado”, está claro que o eu-lírico não se refere ao buraco cavado pelo inseto e sim a uma situação mais abrangente, a saber, à política de repressão e exílio comum em meados da Segunda Guerra Mundial. Como é característico nos metapoemas de *A Rosa do Povo*, o eu-lírico drummondiano mostra haver sempre uma solução ou uma esperança mínima que surge no fim de dos poemas: “uma orquídea forma-se”,

anunciando a possibilidade próxima de liberdade, do fim da censura ou do bloqueio. Acerca da linguagem utilizada no poema “Áporo” e nos demais poemas já vistos em *A Rosa do Povo*, é perceptível que ao passo que a linguagem prosaica transforma-se em uma linguagem mais formal, fica mais claro o conceito de poesia por Drummond.

A metáfora, artifício de linguagem comum nos poemas já vistos até aqui, é usada para entrelaçar as temáticas novamente em “Anúncio da rosa”, cuja estruturação parece já ilustrar uma rosa, com os versos mais curtos sendo o caule indeciso e os mais espessos que são os primeiros versos, sendo a rosa desabrochada. Mais uma vez a rosa surge como a metáfora do poema, enfatizando a visão que Drummond tem da poesia e a relação com o mundo.

Anúncio da rosa

Imenso trabalho nos custa a flor.
 Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
 onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis

Uma só pétala resume auroras e pontilhismos,
 sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
 ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
 todas históricas, todas catárticas, todas patéticas.

Vede o caule,
 traço indeciso.

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
 Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
 que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
 pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio

Vinde, vinde,
 olhai o cálice.

Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
 não, é cruel existir em tempo assim filaucioso.
 Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
 oferecer- vos alta mercancia estelar e sofrer vossa irrisão.

Rosa na roda,
 rosa na máquina,
 apenas rósea.

Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
 pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs
 [na noite,

e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.

Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

Aproveitem. A última
rosa desfolha-se. (ANDRADE, 2008, p.78)

“Anúncio da Rosa” faz menção à realidade por meio de um discurso crítico à burguesia e aos tempos ardilosos da modernidade, quando o egocentrismo parecia prevalecer sob o amor ao próximo, (*Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece*). O eu-lírico começa o poema afirmando sobre o trabalho que custa a flor como se falasse de como é difícil fazer poesia e por isso ela (a flor ou a poesia) deve ter o valor devidamente reconhecido. Pelo título do poema, pode-se dizer que o intuito do eu-lírico é divulgar a flor/poesia, é convidar ou atrair as pessoas a olharem para ela, como faz nos versos: *Vinde, vinde/olhai o cálice*. Além disso, o eu-lírico brinca com a sonoridade de alguns versos como: “Rosa na roda,/ rosa na máquina,/ apenas rósea”, onde está presente a aliteração provocada pelos sons consonantais da sílaba “ro”, usando desta forma os artifícios possíveis para atrair a atenção do leitor.

Já os versos: *é cruel existir em tempo assim filaucioso./ Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas/ (...)* *Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece./Aproveitem/* nos fazem lembrar o poema “O sobrevivente”, no qual Drummond alude à dificuldade em escrever poesia bem como ao fato de ser cada vez mais complicado viver em um mundo que é considerado por ele como inabitável, onde as pessoas padecem exílio na própria terra. Ainda por meio dos versos acima, podemos inferir uma espécie de lamentação pelo fim do parnasianismo e o começo do modernismo, caracterizado como “era difícil”. Por conseguinte, escrever poesia em um momento de tensão, repressão e de liberdade estética, mas nenhuma liberdade de expressão no conteúdo parece não fazer sentido algum e isso inquieta um poeta interiorano que continua a cometer esses pequenos “crimes” e publicá-los. Tanto tematicamente quanto nos aspectos linguísticos, é notório que os poemas vistos evidenciam uma progressão na relação entre poeta x poema. Essa progressão é evidente principalmente quando os metapoemas surgem envoltos em uma linguagem metafórica que melhor aborda o discurso metalinguístico e social e melhor concebem a poesia.

O poema abaixo apresenta a poesia e o povo através da dualidade temática já recorrente, de maneira que por meio de uma narrativa poética é possível depreender a linguagem metafórica marcada através da mistura de elementos concretos e abstratos no processo de confecção do elefante, que logo se mostra ser mais que um simples animal¹⁸:

O elefante

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
**E o encho de algodão,
de paina, de doçura.**
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
**nessa matéria pura
que não sei figurar.**

Os versos em destaque já mostram que o poeta não está se referindo literalmente a um elefante de madeira, uma vez que se assim fosse, ele não utilizaria elementos como a “doçura” na fabricação. Além disso, nos dois últimos versos destacados, fica claro que o eu-lírico tenta figurar algo através desse elefante que está sendo construído.

Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção

O verso em destaque permite lembrar o poema “A flor e a Náusea”, no qual o eu-lírico segue de branco pela rua cinzenta, simbolizando pureza em tempos de tédio e de corrupção. Acima, o elefante é alvo e incorruptível, tal qual o poeta de “A flor e a Náusea”.

E há por fim os olhos,
onde se deposita

¹⁸ O poema “O Elefante” foi analisado na monografia *A linguagem figurada em poema de A Rosa do Povo: um jogo de concretismo e abstração à luz da Estilística da Expressão*, defendida por mim em 2014, sob a orientação da professora Dr^a Valquíria M^a Cavalcanti de Moura - UFRPE/UAST.

a parte do elefante
 mais fluida e permanente,
 alheia a toda fraude.
**Eis meu pobre elefante
 pronto para sair
 à procura de amigos
 num mundo enfastiado
 que já não crê nos bicho
 e duvida das coisas.**

Aqui Drummond traz de volta a ideia de desvalorização do poema abordada em “Anúncio da Rosa” no qual afirma: *Já não vejo amadores de rosa*. Comparando ambos os poemas, a partir dos traços de fragilidade que descrevem a rosa e o elefante de madeira, bem como por meio da falta de jeito do elefante e caule indeciso da rosa, é possível afirmar que nos dois textos o poema está sendo metaforizado de modo semelhante. Nos versos seguintes, o elefante já está pronto e agora a segunda parte da narrativa poética tem início:

Ei-lo, massa imponente
 e frágil, que se abana
 e move lentamente
 a pele costurada
 onde há flores de pano
 e nuvens, alusões
 a um mundo mais poético
 onde o amor reagrupa
 as formas naturais.
 Vai o meu elefante
 pela rua povoada,
 mas não o querem ver
 nem mesmo para rir
 da cauda que ameaça
 deixá-lo ir sozinho.
 E todo graça, embora
 as pernas não ajudem
 e seu ventre balofo
 se arrisque a desabar
 ao mais leve empurrão.
**Mostra com elegância
 sua mínima vida,**
 e não há na cidade
 alma que se disponha
 a recolher em si
 desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
 o passo desastrado
 mas faminto e tocante.

É possível afirmar, com base na descrição do elefante nos versos acima, que há um apelo emotivo para a figura desastrada do animal de madeira que

sai pela rua à procura de amigos, mas ninguém o quer ver nem mesmo para rir do ventre balofo que ameaça desabar. O animal tem uma aparência capaz de chamar a atenção de qualquer pessoa que passasse por ele, mas o que o elefante cheio de graça consegue é apenas a indiferença, assim como a flor que nasce no asfalto e não é notada, se não pelo poeta. Apesar disso o elefante segue:

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos,
esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

Como já mostrado, apesar da insensibilidade do povo, o elefante segue pelo “campo de batalha” à procura de histórias que ainda não foram contadas, histórias que apenas a natureza (o vento, as folhas, a formiga) conhece. O elefante, apesar de sua fragilidade, insiste nessa busca tal como o “Áporo” insiste em perfurar o país bloqueado, e tal como Drummond insiste em escrever poesia em tempos cada vez mais sombrios (“O Sobrevivente”). Finalmente o percurso daquele dia termina e o elefante regressa para casa:

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
**Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.**

Exausto de pesquisa,
 caiu-lhe o vasto engenho
 como simples papel.
 A cola se dissolve
 e todo seu conteúdo
 de perdão, de carícia,
 de pluma, de algodão,
 jorra sobre o tapete,
 qual mito desmontado.
Amanhã recomeço. (2008, p.104)

Como já era possível inferir, os versos em destaque permitem agora afirmar que além do poema, o próprio poeta estava figurado/disfarçado no elefante e ambos, o poeta e o elefante, não conseguiram encontrar o que procuravam. Mas no último verso do poema, Drummond revela que há ainda uma esperança que o move: ele recomeçará quando amanhecer o dia, é a esperança mínima (*Mostra com elegância/sua mínima vida*, “O elefante”, ou *Come ele me salvo/ e dou a poucos uma esperança mínima*, em “A flor e a Náusea”)

Para além do caráter metafórico do poema, é necessário atentar para os aspectos de temática social em “O elefante”. É notável que durante o percurso realizado pelo elefante, Drummond descreve o cenário pelo qual passa o animal e pode-se depreender a reação indiferente das pessoas que ignoram o elefante de madeira com corpo coberto por pano florido. Com isso, o poeta permite inferir seu pensamento acerca do mundo: caracterizando-o como enfasiado, insensível, incrédulo e ainda talvez como um mundo de pessoas automatizadas, haja vista que nada mais é capaz de chamar a atenção e despertar a emoção das pessoas, seja uma simples flor que rompe um asfalto ou mesmo um elefante de madeira a circular pelas ruas.

Cabe dizer ainda que para chegarmos à conclusão de que não apenas o poema está sendo metaforizado pelo elefante como também o próprio poeta, é necessário realizar uma leitura interpretativa baseada, sobretudo na recifração dos versos anteriores, tendo em vista que é desta forma que o sentido do poema vai sendo construído. (BARBOSA, 1986). Além disso, até aqui espera-se que esteja claro o processo pelo qual Carlos Drummond de Andrade insere o discurso social em sua metapoesia, ou seja, por meio da metáfora o poeta não apenas vai definindo mais claramente seu conceito de poesia, mas também revela seu posicionamento enquanto poeta diante do mundo, considerando-se que:

“Os poemas de *A Rosa do Povo* foram escritos nos anos sombrios da ditadura de Getúlio Vargas e da Segunda Guerra Mundial. Os acontecimentos provocam o poeta, que se aproxima da ideologia revolucionária anticapitalista, de inspiração socialista, e manifesta sua revolta e sua esperança em poemas indignados e intensos.” (ACHCAR, 2000, p. 51).

Considerando, pois, até aqui o entrelaçamento de temáticas em *A Rosa do Povo* e ainda a citação acima, pode-se afirmar, nesse mesmo sentido e de modo mais amplo, que “na obra de Drummond, a força dos problemas é tão intensa que o poema parece crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta.” (CANDIDO, 2004, p.95). Ainda que por vezes, o poeta tome como referente para seu poema a própria linguagem poética, o discurso social inserido por aspectos relacionados à história e ao homem insensível entrelaça-se de modo que uma temática não suprime a outra, pelo contrário, enriquece-a e torna mais profunda a concepção de poesia por Drummond.

3.3 CLARO ENIGMA

Um poeta bastante crítico de seus contemporâneos, sobretudo dos autores de literatura regionalista, como Raquel de Queiroz e José Lins do Rego, em correspondências a seu confidente Cyro dos Anjos, Drummond insiste para que o amigo conclua o romance *O Amanuense Belmiro*, que para ele seria uma literatura capaz de dar conta do homem urbano da classe média e seus conflitos, sendo esta uma preocupação do poeta com a literatura modernista vigente.

Mas, tempo depois, por volta de 1950, o poeta publica a obra que diante de tudo que já havia escrito, podemos considerá-la um recuo no projeto modernista. Nesse livro, o autor “despede-se de vez do credo modernista por meio de uma dicção diferencial em relação a seus contemporâneos e suas obras anteriores.” (MELO *apud* NIGRI, 2011, p.79).

Escrita em 1951, pós Segunda Guerra Mundial e em tempos mais brandos, *Claro Enigma*, ao contrário das duas obras anteriores, traz uma epígrafe que parece compensar a obscuridade do título trazida pela palavra “enigma”. A epígrafe diz: *Les événements m’ennient* (Os acontecimentos me

entediam), de Paul Valéry e juntamente com o título da obra funciona como um prelúdio de um Drummond pouco diferente daquele que se pôde notar em *Alguma Poesia* e a *Rosa do Povo*. O título da obra consiste ainda em um oximoro objetivando, talvez, uma provocação ao leitor: *Claro Enigma* institui uma dualidade pouco compreensível até que seja realizada a leitura de seus poemas, é uma obra difícil de ler e de compreender se comparada às demais.

A obra foi dedicada a Americo Facó, um poeta que fazia parte dos círculos literários mais importantes da época e contemporâneo a Drummond. Em *O Observador no Escritório* (1985), livro escrito em forma de diário que relata alguns acontecimentos políticos e literários, o poeta escreve, em tom confessional, sobre suas correspondências com Facó:

Na casa da rua Rumânia, durante três noites, confiei-lhe os originais do meu livro *Claro Enigma* e ouvi suas opiniões de exímio versificador. Eu 'convalescia' de uma amarga experiência política [...]. Paciente e generoso, Facó passou um mínimo de nove horas, contando as três noites seguidas, a aturar minhas dúvidas e indecisões. **Se não aceitei integralmente suas observações, a verdade é que as três vigílias me deram ânimo a prosseguir [...].** E me fizeram sentir a nobreza do seu espírito de autêntico homem de letras, mais preocupado com a linguagem e seus recursos estéticos do que com a fácil vida literária das modas e dos bares¹⁹. (grifos meus)

Diante dessas colocações reveladoras, cabe a seguinte conjectura: estaria o modernismo já ultrapassado, ou estaria Carlos Drummond cansado de escrever poesia nos critérios da liberdade estética modernista, cansado da “fácil vida literária das modas e dos bares”? O fato é que ele mostra-se entediado sobre os acontecimentos e parece estar desistindo da poesia tal como apresentara em *Alguma Poesia* e em *A Rosa do Povo*.

Claro Enigma apresenta-se como um desvio com relação à estética modernista, quando predominavam os versos livres, pois é notória na obra a preocupação com uma composição agora rigorosamente rimada. Os poemas são de cunho neoclassicistas, metafísicos, apresentam retorno ao soneto, às formas fixas, à mitologia. Dentre os poemas de *Claro Enigma*, “Oficina Irritada” é o único que tem a própria poesia como um de seus referentes, ou seja, é o único metapoema, os demais trazem temáticas como o amor, a brevidade da

¹⁹Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rico_Fac%C3%B3>

vida e a herança cultural abordados com profundidade filosófica. Sobre o título do poema, o nome 'oficina' remete ao aspecto de técnica e construção, ou ainda conserto, e permite lembrar o poema "O Elefante", no qual por meio do artifício metafórico, Drummond relata o processo de construção da poesia com recursos artesanais, mas ao contrário de "O Elefante", aqui o eu-poético está incomodado:

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender. (ANDRADE, 2012, p.38)

Diferente do que foi visto nas demais obras, nas quais os metapoemas tinham versos livres sem rimas, ou seja, seguindo os preceitos em voga da estética modernista, em *Claro Enigma* o único poema de carácter metalinguístico apresenta-se na forma tradicional de um soneto, com um padrão de rimas intercaladas (ABAB) e versos decassílabos, como a maior parte dos poemas da obra. O tom depreendido do soneto é de impaciência, de cólera, de desistência da poesia que encanta, da poesia singela (como apresentada nos metapoemas que usaram a figura de linguagem: metáfora para abordar a poesia, por exemplo). Está claro que agora o poeta quer escrever uma poesia mais hostil, que seja difícil de ler, desistindo de ser agradável na maneira como diz e desistindo ainda de moldar sua obra conforme uma estética, acentua-se, portanto, em "Oficina Irritada" uma impassibilidade e frieza no tocante ao verso. "Com esse rigorismo, perdeu a poesia de Drummond aquela "grande riqueza e originalidade dos ritmos", traço essencial de distinção assinalado por Manuel Bandeira, em *Apresentação de poesia brasileira*. O seu verso ficou encasulado pelo formalismo métrico (...)"

(MORAES, 1978, p.30). Na compreensão de Wilson Martins (2002, p.298), em *A idéia Modernista, Claro Enigma* é uma “tentativa de conciliação do verso regular e dos poemas de forma fixa com as liberdades introduzidas pelo Modernismo.”

Contudo, logo após essa ruptura com a estética modernista em 1953, Drummond escreve: *E como ficou chato ser moderno / Agora serei eterno.*²⁰ Os versos parecem ratificar a inconformidade do poeta com um movimento que já estava estabilizado quando ele começou a escrever. Mas, Carlos Drummond de Andrade não nasceu para estar preso a nada, nem mesmo a uma estética literária, apesar de tentar fazer parte de seu tempo, parece-nos que ele estava sempre à frente.

De modo contrário, para alguns estudiosos, “Oficina Irritada” trata-se de uma crítica ao modo de escrever dos parnasianos, todavia, sobre essa mudança perceptível em *Claro Enigma*, penso que Drummond:

cultiva com mais insistência o verso metrificado e as formas da tradição, notadamente o soneto. Sua linguagem já pouco ostenta do modernismo dos livros anteriores; ao contrário, tende para um idioma poético mais tradicional, mais em consonância com as normas linguísticas do passado. (ACHCAR, 2000, p.71)

Além disso, e ainda em conformidade com Francisco Achcar²¹ (2000), mesmo em *A Rosa do Povo*, Drummond já oscilava entre versos livres e poemas com métrica regular, a exemplo do poema “Áporo” que é um soneto pentassílabo, ainda que a maior parte dos poemas fosse de fato modernista.

Para John Gledson, “Oficina Irritada” seria um dos poemas mais amargurados do poeta mineiro; José Guilherme Merquior diz que é a mais curiosa das poéticas de Drummond, um voto de “hermetismo injurioso”; Antonio Candido aponta o soneto para ilustrar a “violência” de Drummond, destacando o aspecto “seco e antimelódico” do poema drummondiano. (TEIXEIRA, 2005). Na sua dissertação, *Alumbramento e Luta: Um estudo da metapoesia em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade*, Silva Costa (2006, p.118),

²⁰ Versos do poema “Eterno”, em *Fazendeiro do Ar*, obra esta considerada, por Merquior (1975) a mais decididamente clássica entre, *Claro Enigma* (1951), *Novos poemas* (1948), *Fazendeiro do Ar* (1953) e *A vida passada a limpo* (1959).

²¹ Professor de língua e literatura latina (Unicamp) e coordenador da disciplina de Português no Colégio Objetivo.

afirma que o soneto apresenta um “tom pessimista em relação à utilidade poética” e entende que:

há nesse texto uma reviravolta nessa inutilidade, já que o poeta, conscientemente, parece não querer se importar com o destino de seus poemas e sua influência no mundo: o que conta é o fazer poético em si, além da certeza de que esses versos serão “duros”, “antipáticos” e “impuros”, vistos aqui menos como herméticos e mais como provocadores de reações sinceras

Drummond queria chamar a atenção com seus versos, provocar reações nem que fossem as mínimas possíveis, mas queria evidenciar a poesia, embora tivesse consciência de que depois ela seria esquecida: *Ninguém o lembrará: tiro no muro/ cão mijando no caos.*

Mas essa mudança, ou reviravolta, explica-se, talvez, por certa estagnação na realidade, nos acontecimentos e ainda pelo fato do poeta está tentando, na perspectiva de poesia enquanto experimento, um equilíbrio entre as duas formas, do passado e do presente. “Oficina Irritada” reflete esse momento mostrando que o poeta acaba ficando também entediado da realidade e da estética “fácil” que virou “moda de bares”. Nesse mesmo sentido, essa pausa na estética modernista e retorno às formas clássicas é compreensível “numa quadra em que, sociologicamente, o país entrava em compasso de espera e, esteticamente, nossa poesia andava atacada pela nostalgia da “restauração”; em que o modernismo era dado como um ciclo encerrado e “modernista” passava a ser caracterização depreciativa” (CAMPOS, 2013, p.52).

Entretanto, mais tarde, em *Lições das Coisas* (1962), Drummond retorna à estética modernista, o que para Emanuel de Moraes (1978), mostra que o poeta não conseguiu se adaptar ao “cerceamento de sua imaginação” e sente falta da liberdade com a qual escrevia. Ainda segundo o autor, na apresentação do livro *Lição das coisas* (1962), está escrito:

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Prática, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. (1962, *apud* MORAES, 1978, p.31).

Por fim, no que se refere ao discurso social em “Oficina Irritada”, apesar de não está presente de modo evidente como nos demais metapoemas, pode-se afirmar que por meio de “Oficina Irritada”, Drummond demonstra uma imparcialidade no mundo, além de mostrar-se desacreditado na poesia que defendia nas obras anteriores, isso em decorrência da descrença no próprio homem, incapaz de ser tocado pela arte.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de pertencerem ao mesmo autor, é notável que as três obras consideradas a partir de seus metapoemas apresentam singularidades com relação ao modo como Drummond arquiteta a poesia e ainda no tocante ao modo de posicionar-se criticamente acerca do mundo, isso porque o período em que escreveu as três obras foi de mudanças históricas e políticas, marcado dentre outros aspectos, pela opressão trabalhista e censura à liberdade de expressão mesmo através da arte, entretanto Drummond torna sua crítica mais contundente nesse momento, a exemplo da célebre obra *A Rosa do Povo*.

Após as leituras e estudos comparatistas dos metapoemas, pode-se concluir que em *Alguma Poesia* (1930), os quatro metapoemas analisados apresentam pouca inserção do discurso social, uma vez que estão voltados ainda para a descoberta das palavras e do funcionamento poético delas, mostrando uma obstinação em escrever poesia mesmo falando de coisas simples do cotidiano. Antonio Candido refere-se a esse fato como uma tentativa de “injetar fantasia em coisas banais” como um domingo de tédio, por exemplo, conforme descrito em “Poema que aconteceu”, *Alguma Poesia*. Nessa fase inicial de sua obra, Drummond mostra-se, talvez, como o *gauche* autodeclarado e sua poesia reflete uma tentativa de encontrar-se na poética recém-modernista, o que é possível depreender por meio dos metapoemas que mostram haver um embate literário com as palavras, até que posteriormente a soberania delas é respeitada.

Diante do estudo realizado, é possível afirmar ainda que a força poética de Drummond vem justamente dessa falta de naturalidade, resultante do trabalho técnico cada vez mais expressivo ao escrever poesia que fala de poesia e do mundo. No que se refere à relação do poeta com o fazer poético, em *Alguma Poesia*, sua obra inaugural, as palavras

parecem ser entidades rebeldes e múltiplas, que o poeta procura atrair, mas que fogem sempre, quer ele as acaricie, quer as maltrate. É uma luta desigual e inglória, contra objetos imponderáveis que se desfazem ao contacto, que fascinam, e aos quais o poeta não consegue renunciar. (CANDIDO, 1977, p.90),

Neste caso, o exercício persistente com a linguagem poética é colocado em primeiro plano a fim de evidenciar o trabalho de técnicas ao escrever poema, ou seja, apesar do Modernismo apregoar o verso livre está claro que para Drummond, escrever era um trabalho árduo e contínuo para além das normas estéticas que instituíam a liberdade das palavras. A insistência na linguagem é um aspecto evidente em “Poema que Aconteceu”, “Poesia”, “O sobrevivente” e “Explicação”, os quatro poemas metalinguísticos de *Alguma Poesia*, nos quais Drummond estrategicamente faz uso de uma espécie de inspiração advinda, por vezes, de forma repentina que o leva à descrição do cotidiano ou da coisa poética que o inspira, como os acontecimentos ou a saudade de sua terra natal, por exemplo. Pouco a pouco, o discurso sobre a realidade social na qual se insere e perturba- o vai aparecendo de forma sutil e tomando um lugar cada vez mais considerável na metapoesia, de modo que em *A Rosa do Povo* (1945), esse discurso se faz já bastante enfático através de uma linguagem poética marcada pela metáfora, enquanto artifício expressivo capaz de conferir ao poema maior carga significativa e ainda de proporcionar uma dupla reflexão já que há nesses poemas metafóricos o entrelaçamento das temáticas: discurso social e metalinguagem.

Já na obra *Claro Enigma* (1951), está presente apenas um metapoema, “Oficina irritada”, que por vez não apresenta aspectos referentes ao pensamento de mundo do poeta, mas evidencia um sentimento marcado pelo tédio e pelo aborrecimento com os acontecimentos, conforme deixa claro desde a epígrafe. É possível depreender esse esmorecimento também a partir da mudança na forma como Drummond quer escrever poesia (*Eu quero compor um soneto duro/como poeta algum ousara escrever*), além disso, o poeta afasta-se totalmente da estética modernista que estava já em aparente decaimento na sua obra.

Mas de modo geral, é imprescindível notar que, no recorte temático considerado para este estudo, a metapoesia e o discurso social assumem uma importância tal que o cruzamento dessas temáticas revela com mais profundidade a concepção poética de Drummond, além do modo particular de ver o mundo, sob a ótica da sensibilidade humana e da esperança, ainda que mínima, mas presente. Imagine que em tempos de repressão e de descrença total na arte, na poesia, no amor, Carlos Drummond fizesse uso de uma

linguagem por meio do qual mesmo falando de poesia, trata claramente da realidade dos sentimentos humanos e da esperança também marcada pela metáfora do próprio poema.

Na poética drummondiana, essa denúncia do real não é feita de modo agressivo, mas de modo que percebemos um discurso sutil através do qual o poeta se mostra cada vez mais desacreditado no homem de seu tempo, porém confiante na vida e na mudança e pode-se afirmar que aquilo que ele procurava ao longo de sua poesia, enquanto um projeto em andamento, era redescobrir o amor natural, a sensibilidade por meio da poesia (o poema “O elefante” é, entre todos os poemas, o mais completo no tocante a essa aparente busca realizada pelo poeta).

É notório também que através de um estilo formal, algumas vezes prosaico, Drummond eleva a poesia ao mais alto nível ao mostrar que ela tem - mesmo na fragilidade e aparente pequenez representadas pela rosa, pelo elefante de madeira velha ou por um inseto - um poder libertador. O poeta, nas palavras de Antonio Candido (2006, p.104), é

“dotado de um senso especial em relação às palavras, sabe explorá-las por meio de uma técnica adequada a extrair delas o máximo de eficácia. Só a tais homens ocorre o fenômeno chamado inspiração, que é uma espécie de força interior que o leva para certos caminhos da expressão.”

No caso de Carlos Drummond, tais caminhos expressam o “sentimento de mundo” e o conceito de poesia através de poemas que evidenciam amadurecimento progressivo desde os primeiros versos até o momento em que ele retorna à estética clássica. Esse amadurecimento pode ser notado não apenas com relação à forma como ele concebe a criação poética, mas também no que se refere à forma de relacionar as temáticas, poesia e mundo, que como se pode notar, tornam-se cada vez mais intrínsecas ao longo dos poemas analisados em *A Rosa do Povo*, sua obra mais densa.

Por fim, as leituras realizadas permitem afirmar que o projeto poético drummondiano acontece e se solidifica de uma obra para outra em conformidade com as mudanças contextuais, ou seja, a concepção de poesia por Drummond vai mudando e enriquecendo-se ao passo que novos metapoemas são “fabricados”, e o poeta tem consciência disso. É evidente que

em *Alguma Poesia*, ele não havia traçado um projeto a ser concluído ao longo do tempo, mas “as coisas foram acontecendo ao sabor da inspiração e do acaso”, conforme o próprio Drummond em entrevista concedida. Sendo assim, acredita-se que os metapoemas drummondianos de *A Rosa do Povo* demonstram segurança ao relacionar poesia ao real. Quanto ao entrelaçamento de temas, compreende-se tal artifício como um modo de denunciar o real por meio de um discurso disfarçado pela metáfora da poesia. Além disso, o uso de recursos de linguagem, como a metáfora e a personificação, concede ao poema maior clareza no que tange à concepção poética, permitindo por fim o entrelaçamento de duas temáticas bastantes ricas não apenas no Modernismo, mas também na Modernidade.

Por meio deste trabalho dissertativo de caráter comparatista espera-se ter sido possível compreender que, apesar de as obras pertencerem a um mesmo autor e um mesmo momento da literatura, o Modernismo, elas apresentam diferenças tanto no que tange à estética, com linguagem entre o prosaico e o formal, quanto no tocante às abordagens das temáticas consideradas em sua metapoesia. Cada obra representada por meio dos metapoemas evidencia particularidades do período modernista, desde *Alguma Poesia* até *Claro Enigma* temos definições de poemas distintas, com posições que se mostram favoráveis à estética modernista, mas que no fim, se mostra contrário. Ao passo que na primeira obra a poesia era concebida pensando a relação das palavras entre si e com o cotidiano, em *A Rosa do Povo*, a concepção relaciona-se, sobretudo, ao modo de ver o mundo e o homem, apregoando a poesia como esperança redentora ou refúgio da sociedade, representando o momento pós-guerra. Já em *Claro Enigma* tem-se uma concepção relacionada à poesia como forma difícil de ler, como forma que inquiete/ incomode o leitor, diferente de tudo que havia sendo construído nas obras anteriores, onde prezava-se pela poesia que encanta. De modo geral, sobre as mudanças apresentadas nas três obras consideradas neste estudo, pode-se afirmar que a poesia drummondiana deixa de ser configurada como puro registro para configurar-se como processo (CANDIDO, 1977) e, nesse sentido, é possível ainda usar a expressão “projeto-poético-pensante” empregada por Affonso Romano de Sant’Anna (1992, *apud* SILVA, 2011, p.120) para referir-se à obra de Drummond, ou pensar a poética drummondiana

como um trabalho em “metamorfose profunda”, nas palavras de Merquior (1972, *apud* SILVA, 2011, p.120).

REFERÊNCIAS

AMARAL, E. [et al.] **Novas palavras: português**. Volume único: livro do professor. 2 ed. São Paulo: FTD, 2003. *In* A. Medina Rodrigues e outros. Op. Cit. Pág. 61.

ARCHAR, F. **Lírica e Lugar comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em Português. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BARBOSA, J.A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASSNET, S. **Comparative Literature: A critical introduce**. Cambridge/USA: Blackwell Publishers, 1993.

BOSI, A. **História Concisa de Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRUNEL, P; PICHOS, C e ROSSEAU, M.A.; [tradução Célia Berrettini]. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo, Perspectiva, 2013.

CANDIDO, A. "**Inquietudes na poesia de Drummond**" *In*: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp.94-122.

CANDIDO, A.; CATELLO, J.A. **Presença da Literatura Brasileira**: História e Antologia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CARVALHAL, T. F. - **Literatura comparada**. - 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Teorias em Literatura Comparada**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, n. 2, maio 1994.

CASTRO, Sílvio. **Teoria e política do modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1979.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. São Paulo: Editora Parma LTDA, 2005.

COSTA, E. A. S. **Alumbramento e Luta**: Um estudo da metapoesia em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Recife: UFPE, 2006

Cosac Naify. Alcides **Vilaça fala sobre Carlos Drummond de Andrade**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4wMXgbkJK14>> Acesso em 15 de setembro de 2016.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

CULLER, J. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

CURY, F. Z. M. **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DRUMMOND, C.D. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DUTRA, T.M. **Crítica Literária**. Recife, UFRPE, 2011.

ETIEMBLE, R. **Crise da Literatura Comparada? Trad. Lucia Sá Rebelo**. 1963 *In*: COUTINHO, E.F. e CARVALHAL, T.F (Orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 206- 213

FIEDRICH, H. **A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GUIRAUD, P. **A Estilística**. Trad. Miguel Mailet. 2ed. São Paulo: Mestre Joel, 1978.

IPOTESI, R.C. **O outro como si mesmo**: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade. *Juiz de Fora*, v. 11, n. 1, pág. 99 - 112, jan/jun 2007 Disponível em: <www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/10-O-outro-como-si.pdf> Acesso em 15 de janeiro de 2017.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MARTINS, W. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix/ Universidade de São Paulo, 1978.

MOISÉS, L.P. **Literatura Comparada, intertexto e antropofagia**. In Flores da Escrivantina, 1990.

MORAES, Emanuel de. **As várias faces de uma poesia**. In: Coleção Fortuna Crítica. Seleção de textos: Sônia Brayner. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

NIGRI, A. **Drummond, o poeta de opiniões fortes** In: Revista Bravo. Editora Abril, 2011, ps. 75-83.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

OSWALD DE ANDRADE, O. Obras completas, Volumes 6-7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, K. R. W. **O homem moderno na poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade**. Recife: O Autor, 2009.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SILVA, S. A. da. **DRUMMOND: A crítica gauche**. In: Miscelânea, Assis, v. 10, p. 119-131, jul.-dez. 2011. ISSN 1984-2899

TAVARES, R. **A última entrevista de Drummond**. Disponível em: <<http://portuguesepoesia.com.br/?page=entrevista&id=270>> Acesso em: 12 de setembro de 2016.

TV Cultura Digital. **Carlos Drummond de Andrade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMZHoLdfLVo&t=551s&list=PLa-Tcmgc4vif5-cmJ_LMVgx8DeU3tmhnW&index=2>. Acesso em 21 de março de 2015.

UNIVESP. **Simpósio Internacional 70 anos de A Rosa do Povo**. Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=heU9mAoetfY>> Acesso em 04 de outubro de 2016.