

DRUMMOND E A POESIA ENGAJADA EM *A ROSA DO POVO*

Sônia Mara Ruiz Brown¹

RESUMO

Este trabalho busca destacar o alimento histórico nos versos engajados de Drummond em *A Rosa do Povo* com a clareza de que os fatos históricos neles apenas os influenciam, não os condicionam. Também buscar-se-á salientar os aspectos modernos dessa poesia.

PALAVRAS-CHAVE

Drummond; *A Rosa do Povo*; Engajamento; Modernismo.

ABSTRACT

*This essay attempts to expose the historical elements contemplated in the so called engages versus at Drummond, in this literary production *A Rosa do Povo*, demonstrating that such elements only influenced his work but didn't condition it. Further, we will identify the modernist aspects of this production.*

KEY WORDS

*Drummond; *A Rosa do Povo*; Engagement; Modernist.*

INTRODUÇÃO

Luigi Pareyson, o filósofo da estética, embora afirme que a arte não dependa, não derive nem tampouco seja causada pela história geral, admite que seja alimentada pela história e capaz

¹ A autora é Mestre e Doutoranda em Literatura Portuguesa pela USP e Professora das Faculdades Atibaia – FAAT.

de produzir história em função da “exemplaridade que suscita” (PAREYSON, 2001, p.133). Ela é “filha e dominadora e vencedora do seu tempo, dominadora e vítima do tempo que a sucede” (PAREYSON, 2001, p.133). Para Pareyson, portanto, situação histórica, condições temporais não produzem arte, mas, no interior do livre e inventivo ato de criação, exercem sua influência vigorosa e definitiva, proporcionando consistência espiritual e artística da obra.

É sob essa perspectiva que nos propomos analisar alguns dos poemas classificados como engajados presentes em **A Rosa do Povo**, coletânea de poemas escritos por Drummond entre 1943 e 1945², muitos dos quais circularam de maneira clandestina, antes que fossem publicados em livro (com a derrocada do autoritarismo do Estado Novo).

O objetivo deste trabalho, por conseguinte, é destacar o alimento histórico nos versos de Drummond, conscientes, no entanto, apenas da influência, não do seu condicionamento na análise dos poemas considerados engajados juntamente salientar os aspectos modernos dessa poesia.

A poesia engajada em A Rosa do Povo

Entre os 55 poemas de **A Rosa do Povo** encontramos referência, não apenas semânticas, ao Estado novo, à Segunda Guerra Mundial, ao Nazifascismo e à organização problemática do universo urbano-industrial, sempre duma perspectiva a favor do partido da Resistência, segundo a ótica do indivíduo lírico, mas não é esse o tema do livro em questão. De fato, a coletânea de 1945 apresenta como característica mais evidente: a pluralidade temá-

² A época da escritura do livro coincide com o tempo da luta contra o fascismo, da guerra da Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial, conjunto de circunstâncias que, em todo o mundo, propiciaram o aumento da literatura participante. Mil novecentos e quarenta e cinco, mais precisamente, foi o ano da agonia do nazifascismo e do Estado Novo, autoritário, policialesco, ainda que economicamente modernizador e socialmente avançado, sob o comando de Getúlio Vargas.

tico-formal ao longo dos 55 poemas, embora, sob a multiplicidade de temas e formas, ocorra a integração literária de aspectos, por vezes contraditórios, mas, de todo modo, coesos, segundo a escala lírica. A coerência da coletânea se encontra exatamente na pluralidade de temas e formas das quais derivam o núcleo poético de uma subjetividade lírica inquieta, como aponta Antônio Cândido no artigo “Inquietudes da poesia de Drummond”.

[...] de um lado, a preocupação com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a síntese. O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm uma das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade. (CÂNDIDO, 1995, p. 112)

Antônio Cândido constata um dinamismo permanente entre polos conflituosos, na poesia drummondiana entre 1935 (início da redação dos poemas *Sentimento do Mundo*) e 1959 (início da redação dos poemas de **Lição de Coisas**), mas esse dinamismo não aponta para uma oscilação entre polos antinômicos, antes institui um movimento integrativo.

Na **Antologia Poética** publicada em 1962, o poeta seleciona e agrupa sob a denominação de “Poesia Contemplada” alguns dos metapoemas dispersos na obra³.

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente selecionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A **Antologia** lhe

³ São eles: “O Lutador” de José (1942); “Procura da Poesia”, d’A Rosa do Povo (1945); “Brinde no Banquete das Musas”, de Fazendeiro no Ar (1954); “Oficina Irritada” de Claro Enigma (1951); “Poema-orelha”, de A Vida Passada a Limpo (1959); “Conclusão”, de Fazendeiro do Ar.

pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel.

Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma **Antologia** que não segue a divisão por livros nem obedece à cronologia rigorosa. O texto foi distribuído em nove seções, cada uma contendo material extraído de diferentes obras, e dispondo segundo uma ordem interna. O leitor encontrará assim como pontos de partida ou matéria da poesia: 1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque visão, ou tentativa da existência.

Algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma. A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser. (DRUMMOND, 1982, p. 7)

Quando Drummond afirma que “algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma”, sua observação não é apenas retórica. Deixa ele claro que a estrutura proposta não é absoluta, mas relativa a critérios arbitrários e que, conseqüentemente, admite engano (“A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser.”) Com o chiste, o poeta confirma a sua persona de *gauche*⁴, cuja postura mantém profun-

⁴ A palavra *gauche* significa esquerdo, malfeito, desastrado, errado. Na representação de si através da persona lírica *gauche*, mais que uma imagem literária, encontra-se a coerência do projeto poético drummondiano, segundo Afonso Romano de SANT’ANNA (In: **Drummond, o Gauche do Tempo**). Para o crítico, tal projeto consiste no descentramento do eu lírico, como que para observar a si próprio, de maneira, a um tempo, reflexivamente distanciada e afetivamente próxima. Da representação dramática do deslocamento desse eu em direção à sua interioridade ou, então, à sua exterioridade, resultariam os diversos momentos da obra drummondiana, que muitos críticos procuraram caracterizar como fases temático-formais, mas que Sant’Anna prefere explicar pelo conceito de *gauchismo*, válido para pessoa em lugar da primeira, configurando uma espécie de diálogo do eu consigo mesmo através de aparentemente objetivar-se, ou então de ocultar-se sob personagens como o Carlitos de Charles Chaplin (refigurado por Drummond) ou José, do poema drummondiano homônimo.

da coerência com a unidade processual da obra, possibilitando o agrupamento de poemas de acordo com a temática apenas provisoriamente, pois muitos dos poemas poderiam compor, simultaneamente, mais de uma seção.

Iumna Simon, em seu estudo **Drummond: uma Poética do Risco**, inspirada na referida **Antologia Poética** de Drummond, classifica os poemas de **A Rosa do Povo** segundo categorias.

A reunião dos poemas em grupos, de acordo com a tônica da composição (ou com o “engano do autor”, diz o poeta) é uma prática já utilizada pelo próprio Drummond ao organizar sua **Antologia Poética**. A adoção desse mesmo critério em relação ao livro de 45, permite-nos atestar a variabilidade característica dessa obra, que, em geral, é considerada como exclusivamente participante. Pudemos organizar os conjuntos de acordo com os seguintes constantes:

P= a própria poesia (“poesia contemplada”)

E= engajamento (“na praça de convites”)

F= fechamento do discurso

M= memória (família, terra natal”)

I= indivíduo (“um eu todo retorcido”)

A= amor (“amor-amaro”)

D= dramático (“ato”)

C= amigos (“cantar de amigos”) (SIMON, 1978, p. 16)

A inexistência de exercícios lúdicos e de divisões temáticas específicas não significa a ausência do questionamento metafísico-existencial ou de atitude lúdica (muito presente no poema “Áporo”).

O “bloco do engajamento”, assim denominado por Simon, é constituído de 8 poemas, dispostos consecutivamente em **A Rosa do Povo**: “Notícias”, “América”, “Cidade Prevista”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Mas viveremos”, “Visão 1944” e

“Com o Russo em Berlim”. Drummond, no entanto, espalha poemas claramente engajados por diversas seções, por exemplo, “A Flor e a Náusea”, encontra-se em “um eu todo retorcido”, “Morte do Leiteiro” está e, “Amor-amaro”, “O Mito” está em “Uma, duas argolinhas”⁵. Ao dispor poemas em seções de sua **Antologia**, Drummond deixou transparecer a complexidade de sua obra, pois destacou, assim, o caráter dialógico e o dinamismo existentes entre os textos, esvaziando-se do rótulo de “poesia social”. A riqueza de temas derivada das “inquietudes” faz com que se interpenetrem, se cruzem e obriguem o leitor a situar-se ativamente no entendimento e na experiência da obra cujo denominador comum é a preocupação expressiva.

Do poema “Notícias” ao poema “Com o Russo em Berlim”, é possível a percepção de uma espécie de “calendário de guerra”, cujo marco fundamental é a Batalha de Stalingrado, antes e depois dessa batalha. Em “Notícias”, “América” e “Cidade Prevista”, o antes, quando há o predomínio da percepção lírica geográfica afetiva de insulamento, quando não é possível obter notícias sobre terras distantes em termos de espaço e de escala (porque figuram-se muito mais amplas que o lugar psíquico do eu e, portanto, são inatingíveis e, consequentemente, incomensuráveis).

A esse “antes” corresponde um “depois”, entremeado por dois poemas que imaginam a Batalha de Stalingrado (“Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou”. Após os dois poemas que figuram marcos na superação do Nazifascismo, seguem-se “Mas viveremos”, “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim”. Analisaremos apenas o primeiro poema de cada divisão dada a limitação do presente estudo, além do que cremos que a apresentação desses

⁵ Segundo Modris Eksteins, referindo-se às Grandes Guerras, “desde o início a guerra foi um estímulo à imaginação. Provavelmente nenhum outro período da história produziu tantos depoimentos sobre acontecimentos públicos. Artistas, poetas, escritores, clérigos, historiadores, filósofos, entre outros, todos participaram plenamente do drama humano que estava sendo representado”. (EKSTEINS, 1992, p. 267)

poemas seja suficiente para que possamos verificar a influência histórica e o caráter de modernidade.

Estudo de poemas

“Notícias”

Em “Notícias”, poema constituído de 5 estrofes (quinteto, quarteto, quinteto, quinteto, quarteto) imagens de insulamento subjetivo estão presentes já nos primeiros cinco versos:

Entre mim e os mortos há o mar
e os telegramas.
Há anos que nenhum navio parte
nem chega. Mas sempre os telegramas
frios, duros, sem conforto.

A mediação, entretanto, entre “mim e os mortos” é estabelecida através do telegrama⁶. Não há participação nos eventos, tampouco informações fartas, mas há “telegramas/ frios, duros, sem conforto” que explodem em notícias, fazendo a casa tornar-se tão pequena diante da importância da mensagem recebida, deixando também entrever (versos 10 e 11) que, em meio ao conflito e ao sofrimento humano, uma nova cidade emerge: “Vejo-te no escuro, cidade enigmática/ Chamas com urgência, estou paralisado”.

O eu-poético vê (“Vejo-te no escuro”), escuta (“Escuto todos vocês”), sente (“sinto vozes amigas”), mas não fala, não se comunica (“silêncio”).

⁶ Naquele tempo, Drummond difundia seus poemas impublicáveis por meio de cópias remetidas aos amigos; estes, por sua vez, as multiplicavam e elas corriam o país, datilografadas e mimeografadas. Assim se espalharam “Depois que Barcelona caiu”, “Com o Russo em Berlim”, “Mas viveremos”, “Visão 1944” – recolhidos mais tarde em **A Rosa do Povo**, menos o primeiro. Por este meio o chefe de gabinete exercia uma atividade constante e decidida, animando muita gente com o exemplo de uma participação tão alta, naquele momento que para muitos deveria levar ao m^o mundo novo” que um dos poemas queria ajudar a nascer. (In: CÂNDIDO, Fazia Frio em São Paulo. In: Recortes)

Na primeira estrofe, a sonoridade nasal destaca-se e alia-se à ideia dolorosa do isolamento, da distância. A assonância da vogal *e* no início dos versos (entre, e, nem), sonoridade que, segundo Armino Trevisam (TREVISAM, 2000, p. 42) traz a sensação do que é tênue e incerto, junta-se à mesma concepção de insulamento.

Entre mim e os mortos há o mar
e os telegramas.
Há anos que nenhum navio parte
nem chega. Mas sempre os telegramas
frios, duros, sem conforto.

Entre versos mais longos (o primeiro eneassílabo, o terceiro decassílabo, o quarto eneassílabo, o quinto heptassílabo), o segundo, pela brevidade (apenas quatro sílabas) destaca-se e traz o elemento que pode romper a separação, o isolamento: o telegrama.

Na segunda estrofe, um quarteto, permanece a ideia da separação. O eu-lírico está na praia impossibilitado de sair, ainda que seja praia, lugar amplo e aberto. Esse conceito está presente no menor verso da estrofe (octossílabo), enquanto os demais são decassílabos, o que o destaca.

Os sons oclusivos, sobretudo nos dois últimos versos, explodem as ideias ali contidas.

Na praia, e sem poder sair
Volto, os telegramas vêm comigo.
Não se calam, a casa é pequena
para um homem, tantas notícias.

Na estrofe subsequente, o eu-lírico, através da apóstrofe (“Cidade enigmática”) chama os distanciados. Ele a vê, confessa-se paralisado e, num quiasmo revelador, registra sucintamente a necessidade do que chama e a não resposta, porque não se pode sair, se está na praia.

De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.

É só no escuro que se visitam (“Mas no escuro nos visitamos”). A imagem da escuridão simboliza a própria situação opressiva do avanço fascista dentro e fora do país.

Aproximando a referência a fatos históricos, citamos Cançado:

Com a entrada do Brasil na guerra, em breve, começariam a ser adotadas no Rio de Janeiro alguns procedimentos exigidos pela chamada ‘defesa passiva’. À noite, as luzes eram apagadas nas áreas mais próximas da orla marítima, e as lâmpadas da rua pintadas de preto. Durante essas noites, com as portas e janelas de sua casa da rua Joaquim Nabuco fechadas uma a uma, para que não passasse nenhuma claridade para o lado de fora, Drummond instalava-se diante do rádio, acompanhando pela transmissão o movimento dos exércitos na Europa e através deles alguma coisa do embate democracia e nazifascismo. (CANÇADO, 1993, p. 177-178)

O Rio de Janeiro, na época, não é apenas a “capital do país”, mas o centro ditatorial do Estado Novo. Mais do que isso, é o lugar em que a poética na Resistência à invasão nazifascista se faz presente, embora precariamente.

A última estrofe, constituída dos versos mais longos do poema (10, 12, 16, 14), enfim retoma o que, além do mar, une o eupoético aos mortos: o telegrama⁷ O termo telegrama é repetido duas vezes na estrofe, e, em ambas as vezes, é sujeito da oração (“Os telegramas vieram ao vento” / [...] os telegramas estão chamando”).

⁷ Na época, todo noticiário do exterior e, especificamente, os fatos da II Guerra Mundial chegavam por boletins de algumas rádios europeias e norte-americanas, mas, principalmente, por telegramas. Daí a recorrência dessa palavra em vários poemas de **A Rosa do Povo**.

Paralisado por aquilo que nele é (ou foi) egoísmo e inconsciência, o eu-lírico não responde às “vozes amigas” e aos “apelos” que atravessaram mares e terras para encontrá-lo e que agora o convocam para a luta. Daí os belíssimos dois últimos versos que revelam a escolha e a intenção do poeta, embora, não assegurem sua ação efetiva, revelando ainda sua fragilidade e impotência (canoas a remar no mar):

Todo o homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.

A sonoridade fricativa potencializa os conceitos contidos nos versos, a anáfora (“quanto sertão, quanta renúncia”) imprime maior ritmo e, finalmente, a assonância do *o* no terceiro verso e do *a* no quarto verso destacam o pesar do homem sozinho e impossibilitado em contraste com o ideal alegre de atender a um chamado.

Todo o homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.

Os telegramas vieram no vento
Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.

Embora em “Notícias” não haja referências a eventos objetivos, ocorrem especulações de natureza ficcional e imagética que fazem do poema uma das expressões mais acabadas entre a subjetividade culpada do poeta e a realidade exterior.

“Carta a Stalingrado”

O longo poema “Carta a Stalingrado”⁸, o primeiro da lírica da guerra, é constituído de 53 versos dos mais diferentes metros,

⁸ Oswald de Andrade também canta Stalingrado.

em sete estrofes irregulares. É um canto loquaz a Stalingrado, à resistência sobre-humana dessa cidade às hordas nazistas, embora a produção de imagens eloquentes sobre a resistência soviética do eu-poético seja decorrente da sua imaginação, já que se faz através de “leitura de jornais”, “telegramas”, e não da participação direta do cantor na Batalha.⁹

A primeira estrofe tem uma espécie de sopro épico, embora os versos irregulares e longos de todo o poema quase escorreguem no prosaísmo, mantendo, no entanto, à beira do abismo, sua condição poética.

As cidades de Madri e Londres são citadas (“Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!” (verso 2) porque ambas foram castigadas. A primeira derrotada pelo exército franquista durante a guerra civil espanhola, a segunda, pela própria guerra mundial.

Os telegramas que chegam da Rússia são, então, associados aos poemas homéricos. Em seguida, o eu-lírico ultrapassa a exaltação dos feitos militares da cidade russa, vislumbrando na indômita resistência¹⁰ os sinais de uma nova ordem histórica. Anáforas, aliterações (de fricativas) e epífora nos transmitem essa nova ordem:

Saber que resistes.

Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes

Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em ouro
[oculto) estará firme no alto da página

⁹ Os jornais noticiavam apenas o que lhes chegava, um discurso lacunar e mediado por telegramas representativos de governos filofascistas.

¹⁰ A resistência de Stalingrado (hoje Volgogrado) deu-se entre agosto de 1942 e janeiro de 1943. Os nazistas entraram na cidade e tiveram de lutar prédio por prédio. Mesmo assim, não conseguiram conquistá-la. Em hábil manobra, o exército soviético cercou-os por fora do perímetro urbano, obrigando-os à rendição. Os alemães tiveram mais de 100 000 baixas, outros 100 000 se renderam. Entre os russos, houve centenas de milhares de mortos e feridos. Começava ali a derrocada do “Reich de mil anos”.

Saber que vigias, Stalingrado
 sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos
 [pensamentos distantes

Diante de tamanha grandeza, as outras cidades importantes do mundo se apequenam, deixam de ter importância, precisam aprender a lição.

Já no primeiro verso da quarta estrofe, a antítese vem revelar a grandiosidade de Stalingrado: “miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!” (verso 25) e, em seguida, outra antítese demonstra a insignificância das demais cidades: “mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos” (verso 28).

A aliteração das oclusivas nos versos seguintes reforça o conceito da pequenez das cidades “entregues sem luta”:

as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem
 [luta

aprendem contigo o gesto de fogo.

Também elas podem esperar.

Para o eu-poético, há dois tipos de cidade: a cidade da repulsiva indiferença, da náusea, da brutalidade capitalista e do horror nazista e a outra, aquela onde os sonhos fraternos da humanidade se realizarão.

Como numa bricolagem, são cantadas as flores, os cristais, as músicas que surgem do terror e ainda cano de gás, torneira, bacia de criança, livros, revelando diferentes maneiras de morte (“todos morreram, estropiaram, os últimos defendem pedaços negros de parede,”) (verso 38), mas, ainda assim, “a vida é prodigiosa em ti e pulula como insetos ao sol,/ ó minha Stalingrado!” Antítese, apóstrofe, comparação presentes para revelar o entusiasmo da voz lírica frente à realidade, além do possessivo *minha* aproximando o poeta da situação.

“Mas viveremos”

A dicotomia entre a cidade condenada e a cidade do futuro, entre as sombras de um mundo morto e as luzes de uma nova sociedade aparece no poema “Mas viveremos”, poema formado de 18 quadras brancas, onde ocorre grande predominância de versos decassílabos, sobretudo decassílabos heroicos (versos 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 72), embora esteja presente o sáfico (6 e 12) e o decassílabo de ritmo imprevisto (4). Nele é realizado um balanço dos efeitos destruidores da guerra, mas acentua-se para a esperança de uma nova ordem mundial.

Ao retratar os acontecimentos presentes, o eu poético imagina um tempo futuro em que a memória pacifique a dor presente.

A realidade é fria, despersonalizada. A expressão “Já não” iniciando a primeira, terceira e quarta estrofes (“Já não há mãos dadas no mundo.”/ “Já não olharei sobre o oceano”/ “já não distinguirei vento”), constitui uma anáfora que ao mesmo tempo em que revela um presente cruel, aponta para a memória de um passado mais solidário.

A memória drummondiana não aliena, é parte integrante do presente, ainda que por contraste. É uma forma de conhecimento para a percepção do tempo presente.

Desfeito o abraço que me permitia,
Homem da roça, percorrer a estepe,
sentir o negro, dormir ao teu lado,
irmão, chinês, mexicano ou báltico.

Na terceira estrofe, assim como na décima, décima sexta e décima oitava, encontramos referência a fatos históricos ligados ao contexto da escrita do poema, quando a guerra levou países, e não apenas as ditaduras de inspiração nazifascista, como o Estado Novo, a restringir o acesso à informação e a policiar mares. O go-

verno Vargas mandava que se apagassem as luzes da capital brasileira, de outras cidades também e dos faróis para evitar ataques marítimos. Batalhas submarinas aconteciam durante a Guerra e configuraram um dos motivos importantes para que o Brasil de Vargas se alinhasse aos Aliados contra o Eixo, provocando uma contradição do regime político totalitário que terminou por forçar a “redemocratização” do país. Além disso, a ditadura Vargas fez do mar um espaço para presídios, tortura e mortes.

O poeta faz ainda referência à dificuldade da própria criação do poema: “E que dificuldade de falar!/ Nem palavras nem códigos: apenas/ montanhas e montanhas e montanhas,/ oceanos e oceanos e oceanos.” A repetição proposital de termos reforça a ideia da amargura na impossibilidade de se expressar.

A estrofe seguinte, no entanto, traz o lenitivo: “um livro, por baixo do colchão,” (verso 29). Uma série de metáforas, então, intensifica o prazer e abre caminho para uma expressividade que penetra com força na sensibilidade: “era um súbito beijo, uma carícia, uma paz sobre o corpo se alastrando,/ e teu retrato amigo, consolava.” (versos 30~31- 32)

Da nona à décima terceira estrofes, novamente, são delineados os sofrimentos e as limitações do presente. No verso 34, as chagas; no 35, “este frio, esta ilha, este presídio”. “Esta ilha, este presídio” podem ser uma referência à Ilha Grande, em que diversos intelectuais viram-se encarcerados durante o governo Vargas, mas “ilha”, antes de tudo, é a imagem literária de isolamento que o eu-lírico busca romper. O verso 41 (o primeiro da décima primeira estrofe) dá continuidade à estrofe anterior numa enumeração dos elementos perceptíveis (que primeiramente vêm entre vírgulas, mas, no verso 42, o polissíndeto se faz presente, dando maior velocidade ao verso (“teu brilho, tuas portas, teu império/ e teu sangue e teu bafo e tua pálpebra,”) para, então, no verso 44, advir a constatação de uma realidade inescapável: “Era inútil queimarte, cintilavas;”, nos versos 45 e 46, a repetição do termo “sós” e a igualdade de ritmo (“Hoje quedamos sós. Em toda parte,/ somos

muitos e sós. Eu como os outros”) (decassílabos heroicos, embora em ambos os versos, na 6ª sílaba, a tônica do verso, ocorra uma cesura drástica – ponto final – não prevista nos cânones literários) dão destaque à concepção de solidão entre cada um e o todo; nos versos 47 e 48¹¹, além do termo “já não” mais uma vez destacar o passado mais protetor e cálido (“Já não sei vossos nomes nem vos olho”), a constatação, através de uma metonímia, de uma palavra que se calou, certamente porque foi censurada; nos versos 49 a 52, o conceito de reclusão, de limites impostos, de abafamento de ideias liricamente exposta através de outra metonímia “cidade estreita sem ventanas”¹². A temática da incomunicabilidade novamente vem à tona no contexto da censura.

Nas últimas cinco estrofes, ainda que de um ponto de vista extremamente amargo, lança-se uma voz de esperança, mesmo que em meio à nova e dura realidade. “Mas viveremos” (verso 53), “Ele chegará” (verso 65), “Ele caminhará” (verso 69), “entrará nas casas, abolirá os mortos” (verso 70).

Na décima quinta estrofe, embora mais uma vez a expressão “já não” retorne (“Já não cultivamos amargura”), destaca não mais um passado ameno. Outras duas vezes temos não mais “já não”, mas “já” (“Já dominamos/ [...] Já nos vemos/ em plena força de homens libertados”).

A remissão desse homem (“ele”) se dá através da força do poema, do poder da arte. Somente ela poderá religá-lo a sua natu-

¹¹ A experiência de exílio, de censura, de reclusão, de tortura e de medo cala fundo em diversos momentos de **A Rosa do Povo**. Durante o Estado Novo, diversos artistas e intelectuais foram presos. Nos governos totalitários, como o da Alemanha, muitos exilaram-se ou terminaram reclusos em campos de concentração, onde sofreram torturas e foram mortos. Um dos acontecimentos significativos foi o filósofo Walter Benjamin que, fugindo da perseguição nazista, cometeu suicídio ao tentar entrar na Espanha, país filofascista na década de 30 e 40.

¹² A presença, neste poema, dos termos *ventana* e *quedar*, ambos espanhóis, provavelmente aconteçam fazendo menção a Pablo Neruda, poeta chileno, marxista e revolucionário que declamou seus poemas perante grande massa popular concentrada no estádio do Pacaembu.

reza, somente ela poderá dar-lhe identidade. Enquanto o homem conseguir criar ou fruir da criação, sua individualidade não se perderá: “Pouco importa que dedos se desliguem/ e não se escrevam cartas nem se façam/ sinais da praia ao rubro couraçado./ Ele chegará, ele viaja o mundo. (versos 61 a 64).

Ele caminhará nas avenidas,
entrará nas casas, abolirá os mortos.
Ele viaja sempre, esse navio,

A euforia, no entanto, vem acompanhada de uma descrença na legitimidade da poesia como “arma”. Crença e descrença da poesia como “arma” se superpõem e se consomem na dúvida:

Ele viaja sempre, esse navio
Essa rosa, esse canto, essa palavra.

Conclusão

Segundo Helena Carvalhão Buescu, “a modernidade encontra na experiência da cristalização (quando o presente simultaneamente se mostra e se dissolve)” uma das suas imagens emblemáticas (BUESCU, 2005, p. 29) e sob esse aspecto, sobretudo, podemos classificar a poesia engajada de Drummond como moderna. Afirmar ainda Buescu que a modernidade não apenas experimenta o vivido, mas em “cascata” (termo de Gumbrecht) recupera os vários não-vividos do passado, “lugares de instabilidade e precariedade, que apenas a momentânea cristalização das representações dentro do presente pode por instantes fixar”. (BUESCU, 2005, p. 29)

A escolha da poesia como forma de expressão de um “salto participante”¹³ demonstra a crença do poeta em sua eficácia na

¹³ No prefácio ao seu livro de crônicas, **Confissões de Minas** (1944), que “começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da república, e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transforma-

resistência sob a perspectiva militante do socialismo, contrária ao nazifascismo, mas, ao mesmo tempo, os aspectos do presente se desfazem na perspectiva de um futuro e na recuperação do passado, na persistência da memória afetiva. Nos poemas estudados neste trabalho, “Notícias”, “Carta a Stalingrado” e “Mas viveremos”, o presente se desfaz na perspectiva do futuro, que será construído sobre um passado.

Também neles se pode apontar um “prolongamento daquilo que restou além da comunicação” (BARBOSA, 1974, p. 108) o que, segundo João Alexandre Barbosa é elemento da poesia moderna. A comunicação tanto quanto o silêncio dessa poesia são seus limites.

A coragem de se situar face aos acontecimentos implica na exploração de novas possibilidades no campo da expressão poética, como a aproximação da prosa à poesia, e a passagem da “contemplação” à “ação”, o que exigirá abertura do discurso poético através da ampliação da frase (as sinonímias coordenantes, a hipotaxe, a aposição, o vocativo, as acumulações coordenantes de objeto direto e indireto, de adjunto adverbial ou adnominal e até de sujeito e verbos). Na busca de uma abertura semântica da mensagem poética, a função conativa e referencial, ao lado da poética, se impõem dada à necessidade de revelação e denúncia da realidade a um receptor. Esse “canto” que aspira a transitar entre os homens traz uma impostação grandiosa.

A poesia drummondiana engajada, não sendo historicista porque não vê na história seu fim último, não perde em historicidade, tampouco enfraquece o poético, ao aproximar-se do “pro-

ção pelo fogo”, Drummond escreve: “Rapazes, se querem que a literatura tenha algum préstimo no mundo de amanhã (o mundo melhor que, como todas as utopias, avança inexoravelmente), reformem o conceito de literatura. Já não é possível viver no clima das obras-primas fulgurantes e... podres, e legar ao futuro apenas esse salto dos séculos. Reformem a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando”.

saico”. Os fatos, os eventos referenciados são transformados liricamente através da linguagem poética, densa, que não resvala nem no hermetismo nem no formalismo. A capacidade linguística, em vez de empobrecer-se com o engajamento, ressignifica o próprio ato de engajar-se, enriquecendo-o.

Bibliografia

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar Comum*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- BARBOSA, João Alexandre. Silêncio & Palavra em Carlos Drummond de Andrade. In: BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOSI, Alfredo. ‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.
- CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu*. Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Scritta, 1993.
- CÂNDIDO, Antônio. Drummond Prosador. Fazia Frio em São Paulo. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Inquietudes na Poesia de Drummond. In: *Vários Escritos*, 3. ed. ver. amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- _____. *Antologia Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera. A Grande Guerra e o Nascimento da Era Moderna*. Trad. de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio/SECCT, 1975.
- MOURA, Murilo. *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. São Paulo: FFLCH-USP, tese de doutoramento, 1978.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. De Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. *Drummond, o Gauche no Tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SIMON, Iumna. *Drummond, uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- TREVISAN, Armindo. *A Poesia. Uma Iniciação à Leitura Poética*. Porto Alegre: Unipron, 2000.