

O POETA É UM FORJADOR: TRÊS MOMENTOS HEFÉSTICOS NA LÍRICA DRUMMONDIANA

— LEONARDO FERREIRA AGUIAR

RESUMO

O presente trabalho parte de um trocadilho com um poema de Fernando Pessoa e com uma referência ao deus da mitologia grega Hefesto para sublinhar o caráter da composição consciente em termos de forma e de conteúdo em três exemplares da lírica de Carlos Drummond de Andrade: “Poesia”, de *Alguma poesia*; “Procura da poesia”, de *A rosa do povo*; e “Oficina irritada”, de *Claro enigma*. A ideia de comparar os três poemas citados objetiva evidenciar como, em um arco de vinte anos, a poesia do itabirano forjou novas formas para lidar com os conteúdos afetados pelo contexto histórico-social que circunda o seu fazer poético, compreendendo que, apesar das dificuldades em retirar a poesia de seu reino de palavras e da sua limitação transitiva em um mundo em pedaços, a arte ainda é uma saída possível para interpretar a vida.

Palavras-chave: Drummond; *Alguma poesia*; *A Rosa do povo*; *Claro enigma*; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

*The present work stems from a play on words with a poem by Fernando Pessoa and a reference to the Greek mythology god Hephaestus, aiming to underscore the deliberate nature of composition in terms of form and content in three instances of Carlos Drummond de Andrade's lyrical works: “Poesia” from *Alguma poesia*, “Procura da poesia” from *A rosa do povo*, and “Oficina irritada” from *Claro enigma*. The comparison of these three poems aims to highlight how, over a span of twenty years, the poetry of the Itabira-born poet crafted new forms to engage with content influenced by the historical and social context surrounding his poetic endeavors. It recognizes that, despite challenges in extracting poetry from its realm of words and its transitive limitations in a fragmented world, art remains a viable means to interpret life.*

Keywords: Drummond; *Alguma poesia*; *A rosa do povo*; *Claro enigma*; Brazilian Literature.

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente*

Fernando Pessoa, "Autopsicografia" (1932).

INTRODUÇÃO

Tratar da literatura de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) impõe-se como um desafio crítico tanto pela magnitude do itabirano quanto pela quantidade de trabalhos e reflexões primorosas acerca de sua obra, seja – principalmente – poética, seja em prosa. Convergem para tal desafio as inúmeras possibilidades interpretativas e leituras que se fazem de seus escritos, configurando uma verdadeira ciência drummondiana a qual, de partida, é inaugurada por uma multiplicidade em sete faces: tão unívocas pela voz de um eu-lírico que se reconhece (Carlos); tão diferentes pela afetação do texto e do contexto que as circunda.

Na poesia, desde o modesto (mas nada tímido) título *Alguma poesia* (1930), primeira obra publicada, Drummond demonstra sua capacidade de interpretar o seu tempo e ir além dele, movimento que o acompanhará em momentos de fracasso (*Brejo das Almas* (1934)), angústia (*Sentimento do Mundo* (1940)), quebra de ilusões (*José* (1942)), combate (*A Rosa do Povo* (1945)) e experimentação e reconfiguração formal da tradição, mesmo que esclarecidamente enigmáticas (*Novos poemas* (1948) e *Claro enigma* (1951)). Isso somente em um terço de sua vida, momento no qual, segundo Antonio Candido (1970, p. 95-96, grifos nossos):

[...] entre 1935 e 1959, há nele uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desconfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. Mas este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação.

Da citação do mestre-açu Acê, chama a atenção a ideia de que a inquietude drummondiana resulte em uma subjetividade lírica que vê a matéria poética como um material bruto; isso porque a poesia não está dada, ela é construída através da luta e da lapidação que apontam ao grau artificioso da poesia, uma vez que, para ser real, a experiência só existe “[...] na medida em que pode ser refeita no universo do verbo” (Candido, 1970, p. 177). Domar o verbo, porém, é um ato de procura e de embate que não passa incólume às marcas do tempo e da subjetividade, cuja modelagem e cujas ferramentas ficam evidentes no produto da poesia. Esse grau artificioso, que faria com que Drummond passasse a impressão de falta de naturalidade (Candido, 1970, p. 97), na verdade revela a completa consciência poética do mineiro, que, querendo participar da luta social,

sente a contradição por carregar a herança burguesa; ou que, querendo sem armas revoltar-se, vê a dificuldade da poesia em encontrar amigos em um mundo enfadado; ou que, no afã comunista, recebe o fogo amigo e achata as esperanças em um jardim mascarado. O artifício é, sobretudo, labor, pois se “[...] cada gesto de fala é ação [...]” (Vonk, 2021, p. 176), a própria “[...] poesia constitui um problema central [desde] *Alguma poesia*, inaugurando uma desconfiança diante do literário que terá vida longa e fecunda na obra drummondiana” (Vonk, 2021, p. 195).

Sendo assim, para atingir o rigor, Drummond é criterioso com a forma, apostando, inclusive, na metalinguagem para refletir sobre a poesia e sua função, resultando já no próprio poema. Em alguns momentos, suas imagens chegam a figurar o trabalho manual, como se as palavras, advindas do seu reino, passassem pelo calor, pelo vigor, pela forja do poeta, que as molda com o desejo de evidenciar o seu esforço. Por isso é que, no título deste trabalho, faz-se uma referência e um trocadilho: tanto com o poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”, pois, rejeitando o imediatismo da lírica da fusão entre o eu e o mundo (*hic et nunc*), a poesia surge como um dado da modernidade uma vez que “[...] a arte, em geral, sempre deixa transparecer a técnica utilizada na concepção da obra; a arte ingênua, ao contrário, parece não ter passado pela habilidade do artista, como se tivesse sido gerada pela própria natureza” (Damião, 2006, p. 40); quanto, também, mitologicamente, com o deus Hefesto, coxo tal qual o *gauche*, vacilante como o albatroz de Baudelaire^[1], que emerge como a figura do forjador, do domador do fogo em cujas chamas aglomeram-se os metais, os quais, para Drummond, remontam às Minas Gerais.

Desse modo, o objetivo deste artigo é fazer uma comparação entre três poemas de Carlos Drummond de Andrade nos quais o movimento aqui chamado heféstico acontece como forma e como conteúdo poético. Os três exemplares, “Poesia” (*Alguma poesia*), “Procura da poesia” (*A rosa do povo*) e “Oficina irritada” (*Claro enigma*), advêm de três obras de momentos diferentes do escritor, os quais evidenciam uma mudança de perspectiva ao longo do tempo que vai: do lirismo da certeza que a poesia existe, mas precisa ser alcançada; ao receituário do poeta maduro, espécie de conselheiro de si mesmo em sua escrita, cujos temas, sem forma, de nada valem; e chega, enfim, em uma enigmática oficina, que vocifera, engole e expele versos, em sua fulgurante forja, cujo adjetivo “irritada” aponta já à impaciência de se produzir poesia.

“POESIA”, DE *ALGUMA POESIA* (1930)

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira (Andrade, 2015, p. 24).

[1] Como afirma Ivone Daré Rabello (2021, n.p.), em entrevista ao Jornal da USP, o *gauche* drummondiano aparenta instaurar distância entre o eu e o mundo, mas, na verdade, alinha-se à ironia que tem a ver com o humor freudiano. Aponta Rabello: “Isto é, que ele é um sujeito desajustado às normas do mundo, herdeiro da tradição baudelaireana – ao se afirmar *gauche* como o albatroz de Baudelaire – e deleitando-se com a maldição e com a glória que isso implica. Como se entre ele e o mundo houvesse uma distância que o impedisse de sofrer. Isso é verdadeiro? Não acredito, mas cria esse efeito de distância irônica, como se o eu fosse capaz de zombar de toda e qualquer coisa através de suas formas de desdobramento”.

Na pequena e aparente simples composição em análise, os oito pequenos versos livres levam o leitor à ideia da interpretação fácil via metalinguagem: o poeta trata da poesia afirmando a dificuldade em escrevê-la, ao mesmo tempo em que ela se distende no papel. Uma tópica antiga que remete ao ideal platônico da poesia enquanto abstração, inalcançável, além da mera compreensão humana, que não admite forma alguma que faça jus à essência lírica pré-existente. Também, como se nota, a metrificação de “Poesia” varia entre hendecassílabos e redondilhas, maiores e menores, e não utiliza das rimas em padrão fixo, mas cria um ritmo com cacófatos que reaparecerão de forma contundente em “Oficina irritada”.

Contudo, cabe assinalar que, além desse primeiro nível interpretativo de circularidade do poema sobre a poesia, *Alguma poesia* é interseccionado pelo tempo histórico no qual estava inserido e, por isso, relaciona-se diretamente com a geração modernista de 1922, especialmente se se considera a forte relação de Drummond com Mário de Andrade (1893-1945). Isso porque, assim como quer o escritor de *Paulicéia desvairada* (1922), em “Prefácio interessantíssimo”, a poesia, por mais que venha como um roubo fundamental, exige depuração posterior, sem a qual de nada ser a impulsão lírica. Afirma Mário: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (Andrade, 1987, p. 59). Para o escritor paulistano, a tradição não pode ser simplesmente esquecida, mas reformulada, revigorada, reordenada de acordo com a cor local. Por isso, ironicamente, Mário (Andrade, 1987, p. 60) responde aos radicais do modernismo com ironia:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

Pensando na cura da forma e tradição, “Poesia” se constitui tanto na simplicidade do momento lírico do poeta em seu ofício quanto em um diálogo com a intensa consciência poética, cujo eco se estende até a sua última e póstuma obra, *Farewell* (1996), no poema “Arte em exposição”, cujo excerto intitulado “Pietà (Miguel Ângelo)” segue abaixo:

Pietà (Miguel Ângelo)
Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
acusa-nos a todos (Andrade, 2016, p. 25).

A evidente relação com a Pietà, de Michelangelo (1475-1564), apresenta um gesto afim entre o italiano e o itabirano, pois o renascentista acreditava haver uma figura precedente no mármore a ser esculpido, que habita a pedra previamente, e ele, enquanto artista, tem ‘apenas’ a missão de arrancá-la de lá. Ora, o que quer o eu-lírico de “Poesia” se não uma forma para arrancar o verso que já está lá dentro? Verso este inquieto, vivo e que, por isso, dialoga com a errância humana do próprio sujeito. O tempo cronológico está estagnado ao redor do *chromo* poético da cena subjetiva do poeta que paralisa diante do papel; já o tempo subjetivo se move em direção à composição ela mesma. O lirismo ideal, portanto, não se configura, pois entre a forma e o verso se passa, metonimicamente, uma hora, a qual é gastada tal qual o tempo moderno que se esvai inutilmente, em uma época em que o espaço reservado à poesia se encerrava cada vez mais – e Drummond não

precisou esperar nem *Brejo das Almas* nem *A rosa do povo* para notar isso –, e o posterior “O sobrevivente”, ainda de *Alguma poesia*, lembra o leitor disso: como se pode verificar a inicial impossibilidade repetida de compor/escrever um poema vai na contramão do que se enuncia, pois lá está o poema; porém, a sua contundência está em evocar o evento da morte da Primeira Guerra Mundial e em salientar o poder das máquinas em um sobrepor-se e substituir-se ao afeto e ao prazer humano; a morte do eu-lírico aparece como dado real, pois, até que as coisas mudem, ele estará morto; mas os heroicos percevejos renascem sem propósito, povoando o mundo, sendo que, aos olhos da voz do poema, não há nem mais lágrimas para chorar; eis, enfim, o poema, que se conclui na sutil ironia drummondiana pelo verbo “desconfio”:

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

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

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

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

(Desconfio que escrevi um poema.) (Andrade, 2015, p. 29).

Desta feita, se Guimarães Rosa (2008, p. 119) estiver correto em dizer que “[...] quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo [...]”, também se pode dizer que a poesia acontece mesmo que o poeta não a arranque do ideal, pois, na prática, já a retirou de seu reino de palavras. Por isso, a “Poesia” deste momento – este sim, o átimo lírico – inunda a vida inteira do eu-lírico sem qualquer inspiração genérica, mas consciente do ato de escrever. Faz-se, assim, uma oposição entre a “hora” gasta e este “momento”, demonstrando que a arte não carece de equivalências diretas entre o concreto e o subjetivo para que seja bela.

Por isso, se Vonk (2021, p. 188) fala sobre “composição frustrada” e de “poesia do momento [...] advinda precisamente do fracasso da escrita” em *Alguma poesia*, o que se quer sublinhar aqui é como, até na aparente simplicidade, a obra de Drummond é grandiosa por seu aspecto forjante, como delineado na Introdução. Assim, a consciência laboriosa do poeta se instaura de tal modo que a sua percepção sobre a poesia torna-se crítica tanto em termos literários quanto em termos históricos, pois, em *A rosa do povo*, escrever poemas exige, sobretudo, reflexão sobre si e sobre a arte em um mundo que desmorona.

“PROCURA DA POESIA”, DE A ROSA DO POVO (1945)

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 dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem de 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.

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.

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

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

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

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, 2015, p. 104).

Ao longo dos anos 1940, ao final da Segunda Guerra Mundial, a poesia de Drummond amadurece temas importantes que já estavam presentes em obras anteriores, mas com mais evidência do horror, da morte, da busca da transitividade, da participação social. Testemunha da bomba nuclear, em *A rosa do povo*, o poeta, nas palavras de Iumna Simon (2015), carrega tanto tensões histórico-sociais individuais de classe quanto sociais em um mundo adverso, sendo uma resultante da outra; nesse sentido, a sua escrita deve encontrar uma forma tal que dê conta da vontade de engajamento, mas da desconfiança de que a poesia não seja o suficiente para fazê-lo. Segundo Simon (2015, p. 170), “a poesia precisa portanto lidar com a experiência urbana, os limites do mundo burguês e sua falta de perspectivas; precisa lidar com formas de frustração e insatisfação do sujeito, de repulsa a si e desprezo por esse horizonte social rebaixado”; e, adiante:

Nesse sentido, a política antiburguesa formulada em vários planos, pelo menos desde *Sentimento do mundo*, encaminha a poesia moderna para o contexto dos acontecimentos da guerra e para pensar a experiência da poesia na atualidade política e social. O poeta sabe que precisa dispor de uma estrutura literária nova para participar dos destinos da história na Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo que, tendo um passado oligárquico, experimenta a sua subjetividade a partir da memória da família e da infância, com a qual não deseja simplesmente romper (Simon, 2015, p. 170).

Na esteira do excerto acima citado, quando se afirma que Drummond concatena posicionamento frente aos acontecimentos e recuperação subjetiva de seu passado, “A procura da poesia” emerge como exemplar no que diz respeito à análise de si perante o mundo que se destrói enquanto o poeta tem a poesia. Isso porque, em uma sequência de oito estrofes em versos livres, o eu-lírico drummondiano, nas primeiras cinco, em apóstrofe lírica a si mesmo, nega temas caros à sua própria poética para, depois, nas últimas três, agir como conselheiro de si mesmo no que tange ao trabalho forjante daquele que, em *Alguma poesia*, detinha-se na frente do papel por uma hora e, agora, em *A rosa do povo*, sabe quais procedimentos utilizar para penetrar surdamente no reino das palavras.

Elegendo uma segunda pessoa para o seu discurso, esse eu-lírico vai de encontro, estrofe a estrofe, a poemas: de acontecimentos (como “A rua diferente”, de *Alguma poesia* (2015, p. 17)) e do corpo (como “Boca”, de *Brejo das Almas* (2015, p. 43)); de sentimentos (metonímia para *Sentimento do mundo* (2015, p. 62)); da sua cidade (como em “Lanterna mágica”, de *Alguma poesia* (2015, p. 14), “O voo sobre as igrejas”, de *Brejo das almas* (2015, p. 48) e o célebre “Confidência do itabirano”, de *Sentimento do mundo* (2015, p. 63)); do falso drama que esconde a origem burguesa de sua família e que propõe seja a rememoração da infância perdida seja dos mortos (em “Família”, de *Alguma poesia* (2015, p. 29) e “Os rostos imóveis” e “Viagem na família”, ambos de *José* (2015, p. 94; p. 99)). Inúmeras outras correspondências poderiam ser feitas com outros poemas das obras precedentes e até mesmo com escritos de *A rosa do povo*; mas o que se quer delinear é como o caráter negativo de “A procura da poesia” se instaura não para negar a poesia ela mesma, mas para lembrar ao leitor que temas não são poesia sem a forma que os envolva.

E é por isso que tanto a metalinguagem quanto o teor saturnino, duas saídas interpretativas fáceis (mas limitadas), não se aplicam ao poema em análise. Sobre o primeiro aspecto, no mesmo texto citado anteriormente, Simon (2015, p. 174-175) afirma que:

Drummond, e não raras vezes, assume as suas próprias limitações como limitações da poesia, e vice-versa, num autoexame agoniado e permanente. Salvo engano, foi o primeiro poeta brasileiro a incorporar à poesia a problemática da comunicação, ou seja, a traduzir sua consciência formal em consciência crítica, a se perguntar em público sobre a pertinência das formas e a tomar como matéria os limites de seu programa e propósitos. [...] O que não é só metalinguagem, mas desconfiança de que na condição social contemporânea, mais ainda no curso de uma guerra mundial, a única efetividade que a poesia pode ter é se expor materialmente por uma analítica do sofrimento e do medo. [...] A elucubração sobre a insuficiência comunicativa vai por aí porque o absoluto poético precisa se desmanchar no relativo de uma forma mais objetiva e, de preferência, autoconsciente de sua organização verbal, sem se furtar a investir com irreverência contra tópicos fundamentais do lirismo tais como o eu e o amor.

Já sobre o espírito negativo, a crítica aponta:

Todavia a aceitação da finitude e mediocridade individuais em “Desfile” não implica melancolia, *blue devils* ou espírito saturnino, tão em moda na nossa clínica literária, porque a consciência do fracasso gera um remorso ativo e autocrítico, forte em reflexão, jamais solidário consigo mesmo e com sua classe social (Simon, 2015, p. 180).

Ao leitor que encara “Procura da poesia” apenas como um receituário ou como algum tipo de renúncia do fazer poético cabe salientar que a contextualização histórica é fundamental para que se percebam as marcas do tempo na arquitetura construída pelo poeta. Os impactantes versos “A poesia (não tires poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto” são a marca essencial da tomada de consciência formal de que a poesia não se faz de sentimentalismos puros e simples, na velha crença da harmonia entre eu e mundo, assim como já se assinalava em “Poesia” – e quer-se crer que a análise do poema anterior o tenha demonstrado. Em seu compromisso ético, antes das desilusões criarem raízes mais profundas – como em *Claro enigma* –, a busca da comunicabilidade é a busca de participação efetiva frente ao caos, mesmo que Drummond expresse a sua

desconfiança e frustração quando percebe a limitação das palavras; contudo, o mineiro persiste, sendo “A flor e a náusea” o exemplo de que flores ainda podem desabrochar rompendo o asfalto, em uma dissidência clara com a compreensão de Jean-Paul Sartre (1905-1980), para quem a prosa tinha mais êxito comunicativo do que a poesia, pois esta “[...] se detém nas palavras com ânimo presentificador e objetivador que as transforma em coisas, ou frases-coisas” (Simon, 2015, p. 187). E por isso os versos citados no começo deste parágrafo são imprescindíveis, uma vez que o poeta brasileiro concretizou com magnificência a superação da presentificação e da objetificação da poesia para fazê-la partícipe da cena mundial enquanto permanece em seu caráter reflexivo e crítico sobre o local e sobre si mesma.

Se, em “Poesia”, o congelamento da cena é o ápice lírico da poesia ela mesma, enquanto o poeta tenta arrancar de dentro de si um poema que já existe, em “Procura da poesia”, o leitor é levado ao universo paralelo do reino das palavras, conceito que em muito se aproxima da gramática universal da teoria gerativista de Noam Chomsky (1928 –): da mesma maneira que o ser humano teria um sistema biológico que está disponível para aprender qualquer estrutura linguística natural e dar à ela significância para ler o mundo, o reino das palavras drummondiano abriga todas as palavras, “cada uma” que “tem mil faces secretas sob a face neutra” e se insinua àquele que penetra nessa câmara virtual perguntando: “Trouxeste a chave?”.

Tal provocação reside na não inerência dos vocábulos a terem significados, mas na potencialidade de conquista-los a partir, justamente, daquele que convive com seus poemas; que tem paciência; que “espera que cada um se realize e consume/com seu poder de palavra/ e seu poder de silêncio”, pois a poesia é feita daquilo que se diz e daquilo que se cala.

Também, a potência das palavras está no paralelo em negativo do “não” drummondiano que, se nas cinco primeiras estrofes dava advertências sobre os temas, agora o faz para que não se force, não se colha do chão e nem se adule o poema, pois ele aceitará sem restrição a forma que a forja do poeta lhe der no definitivo e concentrado espaço da folha de papel. Daí que, na última estrofe, o tom de conselheiro arremata o poema ao dizer que se as palavras gozam mais de melodia e conceito do que de significância dada pela forma, a elas caberá ou o refúgio da noite ou o desprezo.

Na Introdução, evocando o poema de Pessoa e a figura do coxo deus Hefesto, tentou-se criar uma imagem de Drummond como o poeta da forja; se, na primeira análise, tal comparação se esgotou com uma aproximação do eu-lírico de “Poesia” com o escultor Michelangelo, em “Procura da poesia” ela se reforça com a ideia da arquitetura, do projeto, que só existe a partir do trabalho manual, da “[...] capacidade de manipular as palavras neutras [...]”, como salienta Candido (1970, p. 118); e continua:

Trata-se da decisão de usar a palavra com o senso das relações umas com as outras, pois a arte do poeta é por excelência a de ordenar estruturas; o tipo escolhido para associar os vocábulos (talvez o “desenho no céu livre”^[2]) é que transforma o lugar-comum em revelação. Em “Procura da poesia”, a penetração no reino das palavras consiste nessa atividade, e o poeta se refere logo a seguir, não aos vocábulos, que são um momento da pesquisa criadora, mas à percepção imediata da estrutura em que podem ser ordenados.

Conseguir penetrar no reino das palavras, com o cuidado e a aceitação de que, nem toda luta contra elas se vence – em referência ao poema “O lutador”, de José (2015, p. 89) – é a síntese da sabedoria drummondiana; porém, de *A rosa do povo* à *Claro enigma*, algo acontece que faz com

[2] Referência ao poema “Considerações do poema”, de *A rosa do povo* (2015, p. 103).

que o eu-lírico subjetivo do itabirano não mais tenha a devida paciência para compreender a frescura da superfície intata dos poemas cosmicamente dispostos em seu reino. Tanto isso é verdade que o próximo e último poema em análise força e mão para obter um soneto duro, produzido no fogaréu de uma “Oficina irritada”.

“OFICINA IRRITADA”, DE CLARO ENIGMA (1951)

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, 2015, p. 232).

Chegando à última etapa de análise deste trabalho, cabe assinalar uma mudança substancial da perspectiva drummondiana em relação ao tempo histórico e, conseqüentemente, à percepção lírica subjetiva do poeta. Após a Segunda Guerra Mundial, quando uma cortina de ferro desceu sobre a Europa e sobre o mundo – para usar a imagem de Winston Churchill (1874-1965) –, a desconfiança sobre o papel da poesia como instrumento de resistência anunciada previamente se configura mais fortemente, não em uma recusa (pois Drummond ainda mantém seu ofício enquanto escritor, diariamente, inclusive, como cronista), mas em uma guinada negativa que resulta em um *Claro enigma*. O mineiro, sem nenhuma cerimônia, provoca o leitor ao declarar o teor esfíngico de sua obra, mas sem concessão: não há possibilidade de decifração que não passe pela devoração; inúmeras imagens, símbolos e versos suscitam interpretações várias cujo horizonte ultrapassa a usual polissemia da poesia. Isso ao ponto de se considerar que a obra de 1951 representa uma “guinada classicizante”, ao que se opõe Rabello (2019, p. 293-294), ao analisar primeiro os quinze anos de *Alguma poesia* até *A rosa do povo*:

Na poética drummondiana dos anos 1930 a 1945, avessa a mitos pregressos, aliam-se as reflexões sobre a subjetividade *gauche* e seu tempo histórico, bem como os dilaceramentos do ofício do poeta no mundo em que as mercadorias o espreitam e em que sua voz se percebe alijada daqueles a quem anseia como companheiros. Sobretudo a partir de *Sentimento do mundo* (de 1940) e até *A rosa do povo* (de 1945), trata-se de uma poética voltada para a participação social, com as armas da poesia na “praça dos convites”, para usar uma expressão do próprio Drummond quando ele organiza sua Antologia poética, em 1962.

E prossegue em sua discordância com a crítica preponderante ao analisar “Canto órfico”, de *Claro enigma*:

Diferentemente do que afirma a crítica tradicional a respeito da guinada classicizante de Drummond, segundo a qual no conjunto de obras que compõe o “quarteto metafísico” a subjetividade lírica retira-se da poética da praça pública, nesse poema revela-se algo diverso. Nele o apelo e a convocação ao mito de Orfeu assinalam, na chave da poética da negatividade, a agudeza da leitura do tempo histórico que se segue às desilusões do poeta com as perspectivas socialistas, bem como a função da poesia no momento em que a paz se chama “guerra fria” (Rabello, 2019, p. 296-297).

Assim sendo, na contramão da interpretação direta do uso do soneto (por exemplo) e de figuras míticas como elementos que justificam o suposto classicismo drummondiano, que se distanciaria das tensões histórico-sociais e apostaria no hermetismo para elevar a poesia em detrimento da participação social, pode-se ler poemas como “Canto órfico” e “Oficina irritada” como uma reação lírica, justamente, à indiferença do mundo em relação ao eu-lírico. Não se trata mais da vontade de procurar amigos (como em “O elefante”, de *A rosa do povo*), mas sim de ora clamar por Orfeu^[3], ora querer escrever um “soneto duro”, digno do esquecimento e da imagem paronomástica do mijo do cão no caos (cf. Rabello, 2019, p. 299).

“Oficina irritada”, para o propósito deste artigo, vale como o exemplo máximo do caráter forjante da poética de Drummond. Se o poeta é um forjador, o Hefesto lírico de Itabira parte da escultura (“Poesia”) ao projeto (“Procura da poesia”) e finda na dureza da manufatura: em seus cacófatos pungentes do soneto 4-4-3-3 de versos decassílabos, com rimas ABAB-ABAB-ABA-AAB, o eu-lírico afirma querer escrever um soneto “escuro”, “seco, abafado, difícil de ler”; a atitude propositiva de fazer o inverso da voz a absorta do poema anteriormente analisado instaura uma luta não somente com as palavras, mas com o próprio fazer poético. O uso do soneto, forma tradicional da literatura mundial, criado pelo italiano Giacomo da Lentini (1210-1260), sempre foi acostado aos temas da natureza, da harmonia, do amor, como no caso de Francesco Petrarca (1304-1374), propagador dessa estrutura, ou do inglês William Shakespeare (1564-1616). No caso de Drummond, porém, a forma clássica do soneto é subvertida para ir de encontro com a própria ideia de harmonia lírica; assim se verifica nas palavras de Cristiane Escolastico (1997, p. 93):

Não é esse o único ponto de ruptura da tradição do soneto; existem vários e concretizam o que o eu lírico enuncia como violação à medida que aludem ao cânon para profaná-lo, criando um soneto *impuro*, que é e *não é* simultaneamente. [...] A mescla do decassílabo heróico com o sáfico, a mistura dos versos graves e agudos, a presença de rimas pobres, a continuação das rimas dos quartetos nos tercetos, a incômoda seqüência de rimas no décimo segundo e décimo terceiro versos, a saturação do vocabulário e das imagens referentes ao desagradável e ao hermético, a *diánoia* espiralada, a assonância de sons nasais, a *Stilmischung*, todos esses são elementos que revelam que esse soneto procura concretizar em sua forma o que a *diánoia* propõe como desejo: o dissonante.

[3] No que diz respeito ao uso das figuras míticas em *Claro enigma*, ver na íntegra o texto de Rabello (2019) e a análise específica desse poema de Escolastico (1997).

Neste momento, feita a referência aos italianos, cabe também assinalar que a relação de Drummond com a tradição é de extremo conhecimento e consciência, o que lhe permite, justamente, usá-la para inquietá-la tal qual ele próprio – usando o termo de Candido (1970). Exemplos disso são a sua intertextualidade (ora provocada, ora espontânea) com Dante Alighieri (1265-1321), como assinala José de Paula Ramos Jr. (2002-2003), que analisa “No meio do caminho”, de Alguma poesia, junto aos primeiros versos da *Commedia* de Dante (“*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura/ Chè la diritta via era smarrita*”). Mas, em seu texto, uma observação em particular é interessante ao propósito de análise de “Oficina irritada”: dentre as *Rime* de Dante, escritas em vulgar, destacam-se quatro, conhecidas como *Rime petrose*, ou seja, composições de teor e forma duras endereçadas à dama Pietra (aos antípodas do encantamento lírico por Beatriz), cujo caráter impassível repele qualquer sentimento que o eu-lírico lhe acene. Citando Haroldo de Campos, Ramos Jr. (2002-2003, p. 104) afirma:

Nesse ciclo, encontram-se poemas experimentais em que Dante concentra o vocabulário, marcado por um realismo áspero, e constrói uma máquina de signos que se articulam por “extrema redundância”, de modo que a repetição obsessiva, “fugindo à normalidade da expectativa, acaba se convertendo em fator de surpresa e gerando informação original”. Haroldo de Campos ressalta que essas quatro canções marcam “um ápice na criação lingüística dantesca, exigindo do poeta [...] invenções formais extremadas”, assinalando o que há de atualíssimo “na construção e no despojamento” das “Rime Petrose”. Mais, o ensaísta destaca, sobretudo, o caráter isomórfico dessas canções, em que a imagem da pedra é reconhecida como metáfora da dama áspera, e esta, como imagem metamórfica da poesia áspera, de modo que “forma e conteúdo [são] identificáveis num circuito reversível”. A “fusão metamórfica MULHER/PEDRA” estabelece o nexo com uma prática construtiva em que ao objeto difícil corresponde a dureza da elocução poética.

Como se nota, a relação direta entre o nome da amada, o signo da pedra, a forma poética áspera e o conteúdo duro concatenam-se na poesia para dar corpo às *Rime*. A imagem que se quer construir neste trabalho do poeta forjador aplica-se também a Dante por sua consciência poética, que sabe domar as palavras, domar a própria língua – como um bom pai –, e fundi-las naquela “forma definitiva e concentrada no espaço”, como disse Drummond em “Procura da poesia”. Como nas *Rime petrose*, é a agudeza de “Oficina irritada” que constitui em forma e em conteúdo a sua recusa não só a partir dos vocábulos acres, mas também (e principalmente) a partir dos procedimentos formais dos quais o poeta brasileiro nunca abriu mão. Ler a poesia de Dante, assim como a de Drummond, sem considerar essa prática construtiva e, também, o perpassar do tempo histórico na lírica desses dois grandes poetas, é perder de vista a riqueza de sua poesia; as tensões histórico-sociais (Simon, 2015) estão presentes em ambos, mesmo que há séculos de distância, mas sempre encontrando no ofício do escritor uma saída, seja do mais profundo Inferno, seja do Mundo vasto Mundo.

Enfim, encaminhando-se ao final desta seção, além das convincentes interpretações disponíveis sobre a figura mitológica de Arcturo em “Oficina irritada” (Escolastico, 1997; Rabello, 2019), vale ressaltar que “claro enigma”, entre vírgulas, é um aposto do Boieiro e, por isso, é a chave metonímica do poema (e da obra como um todo) como sujeito da ação (“se deixa surpreender”). Ao deflagrar suas armas contra a sua mãe, ele é alçado aos céus junto a ela para formar a constelação da Ursa Maior e Ursa Menor pelo generoso Zeus; ou seja, a ideia de mito da explicação das coisas está dada e segue harmônica, pois, para lidar com as tensões entre o eu e o

mundo, há os deuses e a mitologia para preceder tudo. Porém, Drummond quebra essa lógica ao colocar Arcturo como aquele que se deixa surpreender por um soneto duro o qual ninguém lembrará; inútil como um tiro no muro; indiferente como um cão mijando no caos – metonímia das grandes cidades? Da confusão pungente de um estilo de vida caótico do mundo capitalista, no qual a revolução não é mais possível? –; a eternidade das estrelas surpreende-se com a obliteração do poema e com a sua escatologia, mas parece ser o único que presta atenção naquilo que o Eu quer. Daí a essencialidade da conjunção temporal “enquanto”, a qual cria uma simultaneidade entre o deixar-se surpreender e o tiro e o mijo, sendo um elemento concomitante significativo “[...] também no que concerne à estrutura tradicional do soneto, porque rompe a característica do “fecho de ouro”, uma vez que a última imagem aparecerá em um verso sintaticamente subordinado, diluindo a ideia que se colocaria como conclusão e arremate” (Escolastico, 1997, p. 92).

Como se tentou demonstrar com a leitura de “Oficina irritada”, em paralelo aos dois outros poemas analisados, esta composição de *Claro enigma* paradoxalmente é a mais bem acaba e a mais áspera. Isso porque, diferentemente dos outros dois, a forma fixa do soneto traz consigo o arquétipo do poema, aquilo com o que o público médio estaria acostumado, mas que logo se desfaz em provocação e em arbitrariedade. O poeta constrói aquilo que quer que seja recusado; mais que a tentativa de arrancar a poesia, mais do que a paciência de conviver com seus poemas, o Hefesto drummondiano agora quer atingir, mas não a poesia, pois ela é o seu próprio instrumento de ataque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme tentou-se demonstrar a partir dos três poemas escolhidos para este trabalho, Carlos Drummond de Andrade, ao longo de sua obra, apresenta ao público diferentes faces, a depender não só daquilo que se experimenta enquanto forma e conteúdo, mas como aquela dá conta deste em termos que façam sentido à subjetividade lírica, transpassada pelo tempo histórico que a envolve.

“Poesia”, “Procura da poesia” e “Oficina irritada” são exemplos de como a subjetividade lírica drummondiana buscou soluções para os conflitos para os quais a poesia era a sua única arma de defesa e (por que não dizer) de ataque também. A forja heféstica do *gauche* mineiro produz, pela consciência poética, uma negociação com as palavras que vai além da luta: é no esforço de fazer a poesia emergir que o poeta sabe compor com generosidade, pois elas aceitam deitar-se no papel para exibirem-se ao público em sua ternura e em sua cruzeza.

Ao leitor cabe deixar a ingenuidade de lado para reconhecer na lírica de Drummond uma potência não só de beleza, mas de contestação de que a arte tem função social, histórica, subjetiva, política; não é panfletária, mas é consciente de si. Ao leitor, que acaso não tenha entendido o que Ferreira Gullar (2010) quis dizer quando afirmou que a arte existe porque a vida não basta, ler Drummond é descobrir que, além disso, a arte é necessária para que se continue a viver.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, Mário de. *As Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 93-122.
- DAMIÃO, Carla Milani. O caminho para a epopéia futura: A Poesia Ingênua e Sentimental de Friedrich Schiller. *Artefilosofia*, n.1, p. 39-44, 2006.
- ESCOLASTICO, Cristiane. Um guardião desarmado, o reconhecimento trágico. *Magma*, n. 4, p. 87-94, 1997.
- GULLAR, Ferreira. “A arte existe porque a vida não basta”, diz Ferreira Gullar (2010). *G1*, 7 ago. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 14 dez. 2023.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942.
- RABELLO, Ivone Daré. “Mundo em trevas”: o apelo a Orfeu em “Canto órfico” de Carlos Drummond de Andrade. In: PIMENTEL, Maria Cristina; MOURÃO, Paula (Eds.). *A literatura clássica ou os clássicos na literatura: presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Edições Húmus/Centro de Estudos Clássicos, 2019, v. 1, p. 293-302.
- RABELLO, Ivone Daré. Em “Alguma Poesia”, sujeito poético é chave para observar o Brasil (2021). Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/em-alguma-poesia-sujeito-poetico-e-chave-para-observar-o-brasil/>. Acesso em: 05 dez. 2023.
- RAMOS JR., José de Paula. Amor de pedra. *Revista USP*, n. 56, p. 100-105, 2002-2003.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 103, p. 169-191, 2015.
- VONK, Arthur Vergueiro. *Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos 1930*. 2021. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28062022-183446/pt-br.php>. Acesso em: 11 dez. 2023.

LEONARDO FERREIRA AGUIAR é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo, tendo sua pesquisa financiada pela Capes. Contato: leonardo.ferreira.aguiar@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9817269854350012>.