



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**

ROSANA GONDIM REZENDE

**O TEOR TESTEMUNHAL DA POESIA DE GUERRA
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

UBERLÂNDIA

2021

ROSANA GONDIM REZENDE

**O TEOR TESTEMUNHAL DA POESIA DE GUERRA
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários, Curso de Doutorado, como requisito
final para a obtenção do título de Doutor em Estudos
Literários.**

**Área de concentração: Estudo Comparado de
Literatura**

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

UBERLÂNDIA

2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R467
2021 Rezende, Rosana Gondim, 1963-
O teor testemunhal da poesia de guerra de Carlos
Drummond de Andrade [recurso eletrônico] / Rosana Gondim
Rezende. - 2021.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.131>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos ,1975-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

07/04/2021

SEI/UFU - 2678800 - Ata de Defesa - Pós-Graduação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	01 de abril de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:55
Matrícula do Discente:	11613TLT020				
Nome do Discente:	Rosana Gondim Rezende				
Título do Trabalho:	O teor testemunhal da poesia de guerra de Carlos Drummond de Andrade				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Sidney Barbosa da Universidade de Brasília / UnB; João Adalberto Campato Júnior da Universidade Brasil / UBr; Marcelo Lapuente Mahl da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Joana Luiza Muylaert de Araújo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o) presidente da mesa, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

07/04/2021

SEI/UFU - 2678800 - Ata de Defesa - Pós-Graduação

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/04/2021, às 17:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Luiza Muylaert de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/04/2021, às 18:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Adalberto Campato Jr, Usuário Externo**, em 01/04/2021, às 18:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Lapuente Mahl, Membro de Comissão**, em 01/04/2021, às 18:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sidney Barbosa, Usuário Externo**, em 01/04/2021, às 18:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROSANA GONDIM REZENDE, Usuário Externo**, em 07/04/2021, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2678800** e o código CRC **34A760E1**.

Referência: Processo nº 23117.022049/2021-44

SEI nº 2678800

Dedico esta tese, com imensa gratidão, ao meu eterno professor e amigo Dr. Roberto Daud, referência de intelectualidade, de saber literário, de sensibilidade e de humanismo; alguém que, com sua existência, torna o mundo melhor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me sustentou por toda essa jornada.

Aos meus pais, Nicodemos de Pádua Resende (*in memorian*) e Luzia Gondim Resende (*in memorian*), que me conduziram ao mundo prazeroso da leitura desde criança pequena, possibilitando que, assim, eu conhecesse tantos mundos, tantas histórias, tantas vidas, tantas palavras e me tornasse melhor, mais humana, mais inteira.

Aos meus filhos amados, Lucas Gondim Resende e Luana Gondim Resende, por existirem e serem, sempre, motivo de tanto amor, orgulho, realização e alegria.

Aos meus netos — Fábio Lucas, Benício, Alícia e Liz —, por serem a extensão pura da minha alma, por me amarem exatamente como eu sou. Deixo a eles o legado de que a leitura e os estudos sempre serão o maior e o melhor investimento que um ser humano pode fazer para si e para o mundo.

Ao meu amigo-irmão Prof. Dr. Wagner Jacinto de Oliveira, pela fidelidade, pelo carinho, pelo companheirismo, pelo apoio incondicional.

Aos meus amigos Prof^ª. Ana Clara Albuquerque Bertucci e Prof. Alessandro Goiano, pelas mãos estendidas em momentos tão árduos.

Aos Professores Doutores Joana Luíza Muylaert de Araújo e Sidney Barbosa, que constituíram a banca de defesa de qualificação deste trabalho e fizeram observações brilhantes, as quais contribuíram decisivamente para que minha escrita se enveredasse por um caminho mais rico.

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por ter, desde o primeiro momento, confiado em minha capacidade e me apoiado como orientanda, num misto admirável de solidariedade, competência, profissionalismo e leveza; por todo o seu conhecimento compartilhado, por sua paciência, por essa sua natureza calma e pacífica, tão essencial nessa caminhada.

*“Mas tenho apenas meu canto,
E que vale um canto?”*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO: Conhecido como era da máquina, da luz elétrica, da velocidade, o século XX foi marcado por grandes invenções, conferindo ao homem a sensação de poder. Na arte, a Revolução Cultural do Modernismo, buscando assimilação e sincronização com as vanguardas europeias, dissolvia as fronteiras. Entretanto, é praticamente impossível aludir a essa época sem também mencionar os horrores das guerras, sejam eles narrados em depoimentos de quem se envolveu nos conflitos, sejam eles traduzidos pelos testemunhos daqueles que os acompanharam pelo rádio, por cartas ou telegramas. Nesse viés, as manifestações artísticas, em especial, tornam-se canais por onde se externam os impactos e os traumas causados por aquelas. Logo, os fatos que marcaram a II Grande Guerra encontram-se refletidos em obras de muitos escritores modernistas e contemporâneos. Entre eles, chama-nos a especial atenção o poeta Carlos Drummond de Andrade. Nosso propósito, portanto, é analisar cinco poemas desse escritor, contidos em “A Rosa do Povo”, e examinar as imagens poéticas que traduzem as impressões e os sentimentos de um poeta que não presenciou a guerra, evidenciando a tensão presença X representação. Assim, por meio do reconhecimento das particularidades temáticas e estilísticas desse poeta, em suas poesias que abordam a II Guerra Mundial, sobretudo pela análise dos poemas “Notícias”, “Telegrama de Moscou”, “Carta a Stalingrado”, “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim”, de *A Rosa do Povo*, pretendemos verificar como a poesia de Drummond se aproxima da realidade europeia de guerra; quais são as imagens de um poeta que não presenciou a guerra; de que forma a poesia contempla o desejo do poeta de compartilhar o sofrimento daqueles que vivenciaram a guerra. Essas questões podem ser respaldadas pela temática de poetas que presenciaram a guerra, como Paul Celan, e seus poemas acerca do referido tema, mais especificamente “Fuga da morte”. Identificaremos, ainda, as diferentes percepções dos poetas e os elementos temáticos reincidentes em suas poesias, que marcam a relação literatura e guerra, considerando os referenciais da presença e da representação. Para tanto, selecionamos, sobretudo, como referencial teórico, os estudiosos Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Eric Hobsbawm, Northrop Frye, Anthony Giddens, Tiphaine Samoyault, Alfredo Bosi, Antonio Cândido, Ivan Junqueira, José Guilherme Merquior, Murilo Marcondes de Moura, Iumna Maria Simon, Jaime Ginzburg, Afonso Romano de Sant’Anna, Betina Bischoff, Vagner Camilo, Márcio Seligmann-Silva, Claudio Guillén, Sandra Nitrini, Flávio Kothe e Modesto Carone.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade, poesia de guerra, teor testemunhal, presença e representação

ABSTRACT: Known as the era of the machine, of electric light, of speed, the 20th century was marked by great inventions, giving man the feeling of power. In art, the Cultural Revolution of Modernism, seeking assimilation and synchronization with European vanguards, dissolved borders. However, it is practically impossible to allude to that time without also mentioning the horrors of wars, whether they are narrated in testimonies from those who were involved in the conflicts, whether they are translated by the testimonies of those who accompanied them on the radio, letters or telegrams. In this sense, artistic manifestations, in particular, become channels through which the impacts and traumas caused by those are expressed. Therefore, the facts that marked the Second World War are reflected in the works of many modernist and contemporary writers. Among them, the poet Carlos Drummond de Andrade calls our special attention. Our purpose, therefore, is to analyze five poems by this writer, contained in *A Rosa do Povo*, and examine the poetic images that translate the impressions and feelings of a poet who did not witness the war, showing the tension between presence and representation. Thus, through the recognition of the thematic and stylistic particularities of this poet, in his poems that deal with World War II, above all by the analysis of the poems "News", "Moscow Telegram", "Letter to Stalingrado", "Vision 1944" and "With the Russian in Berlin", contained in *A Rosa do Povo*, we intend to verify how Drummond's poetry approaches the European reality of war; what are the images of a poet who did not witness the war; how poetry contemplates the poet's desire to share the suffering of those who have experienced war. These issues can be supported by the theme of poets who witnessed the war, such as Paul Celan, and his poems on that subject, more specifically "Escape from death". We will also identify the different perceptions of the poets and the recurring thematic elements in their poetry, which mark the relationship between literature and war, considering the references of presence and representation. For this purpose, we selected, mainly, as a theoretical reference, the scholars Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Eric Hobsbawm, Northrop Frye, Anthony Giddens, Tiphaine Samoyault, Alfredo Bosi, Antonio Cândido, Ivan Junqueira, José Guilherme Merquior, Murilo Marcondes de Moura, Iumna Maria Simon, Jaime Ginzburg, Afonso Romano de Sant'Anna, Betina Bischoff, Vagner Camilo, Márcio Seligmann-Silva, Claudio Guillén, Sandra Nitrini, Flávio Kothe and Modesto Carone.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade, war poetry, testimonial content, presence and representation

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Proposta de trabalho	12
2. A poesia moderna: algumas reflexões	18
 Capítulo 1 – O percurso da poesia drummondiana: do encontro entre amigos em Belo Horizonte (1924) à publicação de <i>A Rosa do Povo</i> (1945)	31
1.1. Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade	31
1.2. As fases da poética drummondiana	37
1.3. <i>A Rosa do Povo</i> : um livro plural	43
1.4. Os poemas de guerra de <i>A Rosa do Povo</i>	53
 Capítulo 2 – A poesia bélica de Carlos Drummond de Andrade e seu teor testemunhal	64
2.1. Análise de “Notícias”, de <i>A Rosa do Povo</i>	66
2.2. Análise de “Carta a Stalingrado”, de <i>A Rosa do Povo</i>	72
2.3. Análise de “Telegrama de Moscou”, de <i>A Rosa do Povo</i>	88
2.3. Análise de “Com o Russo em Berlim”, de <i>A Rosa do Povo</i>	96
 Capítulo 3 – Leituras comparadas: a guerra e seus horrores	105
3.1. Análise de “Visão 1944”, de <i>A Rosa do Povo</i>	107
3.2. Análise de “Fuga da morte”, de Paul Celan	122
3.3. Drummond e Celan: ausência e presença na representação da guerra	134
3.4. Relações intersemióticas: Goya e Drummond	139
 Conclusões	144
 Referências	155
 Anexos	161

INTRODUÇÃO

1. Proposta de trabalho

“Meus olhos são pequenos para ver/ todos os mortos, todos os feridos, / e este sinal no queixo de uma velha/ que não pôde esperar a voz dos sinos.”. Essa estrofe, do poema “Visão 1944”, que integra a obra *A Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, traduz o desejo do eu-lírico de, mesmo distante, participar vivamente dos eventos da II Guerra Mundial, configurando uma postura de integração com os povos que, em meio àqueles sangrentos acontecimentos, sofriam muitas perdas e dores. Esse desejo de compartilhar o sofrimento humano já pode ser percebido nos poemas de *O Sentimento do mundo* (1940). Nesse sentido, o discurso poético é motivado por uma vontade de representação e, ao mesmo tempo, de participação de uma realidade social desumana, injusta e violenta.

A propósito, o olhar do escritor britânico William Golding sobre o século XX — “Não posso deixar de pensar que este foi o século mais violento da história humana.” (*apud* HOBSBAWM, 2015, p.11) — atesta ser praticamente impossível aludir àquelas décadas, em que ocorreram as duas grandes guerras, sem mencionar os horrores, sejam eles descritos nos livros de história, sejam eles narrados em depoimentos de quem se envolveu nos conflitos, sejam eles traduzidos pelos testemunhos daqueles que os acompanharam à distância, condição essa em que se encontrava Carlos Drummond.

Sabe-se que em épocas de grandes tragédias sociais, as diferentes formas de expressão artística não ignoram os impactos e os traumas causados pelos fatídicos acontecimentos. Nessa perspectiva, os fatos que marcaram a II Grande Guerra foram aludidos ou representados por alguns escritores brasileiros contemporâneos a esse momento. É preciso destacar, nesse sentido, além da “poesia de guerra” de Drummond, em *A Rosa do Povo*, outras obras que se referem aos confrontos: *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade, produzida logo após a I Guerra, *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, de Oswald de Andrade e *Mundo Enigma*, de Murilo Mendes. Contudo, os poemas mais expressivos e marcantes são, sem dúvida, do mineiro Carlos Drummond de Andrade, cuja obra veio consolidar as bases da poesia modernista, lançadas em São Paulo em 1922.

Meus olhos são pequenos para ver
 o general com seu capote cinza
 escolhendo no mapa uma cidade
 que amanhã será pó e pus no arame.
 (“Visão 1944”. In: *A Rosa do Povo*, p. 135)

Publicada em 1945, ano crucial do conflito europeu, *A Rosa do Povo* registra — além dos sentimentos contraditórios do poeta em relação a si mesmo e ao seu passado em Itabira — a sua adesão à Revolução bolchevique e a sua visão da II Guerra Mundial que se desenrolava em outro continente. Em vários poemas, aparecem imagens marcadamente angustiadas, exaltadas e, por vezes, melancólicas da luta sangrenta que era vivida longe do continente americano.

Nessa obra emblemática de Drummond, identificam-se, também, reflexões metapoéticas, como em “Procura da poesia”, que se abre com uma advertência ao leitor: “Não faças versos sobre acontecimentos. / Não há criação nem morte perante a poesia.” (2012, p. 11). O poeta declara, nesses versos, a autonomia da poesia que aguarda, latente, ser decifrada: “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?” (2012, p. 12). Constatase, portanto, que, em *A Rosa do Povo*, há um complexo jogo entre sujeito e objeto líricos, um conjunto discursivo heterogêneo e multifacetado em que as palavras nascem na tentativa de conter os fenômenos da vida em suas múltiplas aparições. A intrincada relação entre o sujeito e o objeto poéticos dessa obra drummondiana dá a impressão de que, muitas vezes, ambos se elidem na tentativa de representar os vários ângulos da realidade social, do mundo interior e da própria poesia.

Os cinquenta e cinco poemas que compõem *A Rosa do Povo* foram escritos nos anos da chamada *Era Vargas*, durante a qual se dá o fortalecimento político de um Estado autoritário. Em meio à II Guerra Mundial, foram vividos, no Brasil, anos de intensa repressão e perseguição, atos de crueldade e morte. Resistindo aos embates desse ambiente de forte tensão política, a ideologia socialista de Carlos Drummond permeia o seu discurso lírico produzido, sobretudo, entre os anos de 1939 a 1945. Podemos perceber que, já no título da obra em questão, há um índice de suas convicções da época: é de amplo conhecimento que a rosa (vermelha) consagrou-se como um dos símbolos do

Partido Comunista — que, de forma sucinta, defendia o direito à voz e à igualdade econômica —, do qual o poeta participou ativamente até o final da Segunda Guerra. Nesse sentido, o título representa, de forma alegórica, a poesia que se oferece como a voz/ a rosa dos oprimidos/o povo. A rosa representa, ainda, o futuro socialista, já que intenta o “desabrochar” de uma nova ordem social. Essa esperança em um futuro melhor está simbolicamente representada em “A flor e a náusea”: “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.”. (2012, p. 14)

Uma leitura inicial dos poemas que integram essa obra de 1945 levou-nos a retomar as considerações de Adorno em sua famosa “Palestra sobre lírica e sociedade”, quando ele defende a necessidade de partir de uma leitura imanente, mais próxima da forma poética, para perceber melhor as complexas e intrincadas relações entre o poeta lírico e a sua sociedade: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido.”. (2010, p. 66)

Assim, partindo da análise dos poemas de *A Rosa do Povo* que ensejam a II Guerra, queremos chegar à sua forte ótica social, a qual se perfaz em valores e/ou intenções polarizadas, que acabam por se completar: o perfil de um eu melancólico e reflexivo que questiona a sua participação no mundo e a sua própria criação poética e a face militante de um sujeito lírico com ampla consciência social. E, de forma mais específica e pontual, atestar a presença da carga testemunhal de sua poética, expressa não por alguém que participou da guerra ou, até mesmo, a presenciou de perto, mas por quem, angustiadamente, a acompanhou por cartas, telegramas e pelo rádio. Essa situação do sujeito lírico se mostra bastante explícita em “Notícias”: “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.” (2012, p. 120). Em nossa tese, pretendemos evidenciar justamente, por meio das análises, esse teor testemunhal de um observador distante, contido na poesia bélica de *A Rosa do Povo*, voltada para a representação do conflito mundial.

Segundo José Guilherme Merquior, Drummond, que, até então, havia seguido as trilhas abertas pela Semana de 22, em *A Rosa do Povo*, divide-se entre um estilo mais próximo da linguagem oral (“estilo mesclado”) e uma linguagem mais culta e depurada (“estilo puro”). Nesse sentido, achamos pertinente a proposta de releitura do postulado

aristotélico sobre *poiesis* e *mimesis*, de Jacques Rancière, em “A partilha do sensível” (2015):

Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta “o que poderia suceder” segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, “do que sucedeu”. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2015, p. 56-7)

Podemos entender, dessa maneira, que enquanto o discurso, testemunho da realidade histórica, se mostra minimamente organizado por ter se dado numa determinada sequência, (“do que sucedeu”), o discurso ficcionalizado, organizando-se por meio de elementos da realidade empírica, acaba por se desfazer dessa organização, já que dispõe do estatuto da liberdade e da autonomia. Nesse sentido, o lirismo do poeta preenche os espaços imaginados (“o que poderia suceder”), empresta à realidade uma interpretação subjetiva, mas plausível sobre ela mesma, legitimando a ambiguidade da poesia: um discurso fabulado e alusivo ao real. De forma intrigante, a ficção poética nos conduz a uma visão do real quando este já não se basta por si só.

Assim, pretendemos, no primeiro capítulo, apresentar um percurso sobre as fases da poética drummondiana, a importância da obra *A Rosa do Povo* e dos poemas de guerra nela contidos. No segundo, analisar as particularidades temáticas e estilísticas dos poemas de Drummond de representação de cenas da Segunda Guerra — “Notícias”, “Telegrama de Moscou”, “Carta a Stalingrado” e “Com o russo em Berlim” —, investigando essa releitura da realidade histórica sob a perspectiva de quem não presenciou diretamente os fatos. Cumprindo esse propósito, interpretaremos, em um terceiro momento, os poemas “Visão 1944”, de Carlos Drummond de Andrade e “Fuga da morte”, de Paul Celan, com o propósito de estabelecer uma leitura comparativa, tendo em vista as diferentes formas de representação poética da guerra. Apresentaremos, outrossim, uma breve relação

intersemiótica entre “Visão 1944” e a estampa nº 26, de Francisco Goya, “*No se puede mirar*”.

Embora estivessem em lugares distantes, tanto Drummond como Celan, produzindo poemas no contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, nos apresentam imagens de uma sociedade despedaçada. Os poemas parecem ordenar, num outro plano, o caos social, já que por detrás dos pedaços de vidas, de lugares e de cenas, eles conseguem levar para o leitor a reflexão lírica sobre a dor humana. Na ordenação dos versos, ambos retratam, cada um à sua maneira, um cenário de destruição, e ambos constroem os seus poemas com os fragmentos daquela realidade social.

Nesse sentido, a leitura comparada entre “Fuga da morte”, de Paul Celan, e “Visão 1944”, que faz parte de *A Rosa do Povo*, de Drummond, nos permitirá aproximar um discurso poético produzido sob a tensão das crueldades do Nazismo (“a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul”) e um outro que foi criado com a angústia de quem acompanhava o conflito à distância. (“Um vento varre o mundo, varre a vida. / Este vento que passa, irretratável,”). Pretendemos, com essa leitura, evidenciar as diferenças e/ou semelhanças dos procedimentos de representação poética da Segunda Guerra, tendo como parâmetro comparativo a situação de presença e ausência do sujeito lírico naquele conflito. Embora já existam estudos que relacionem Literatura e Guerra, acreditamos que uma pesquisa que aborde a discussão sobre a questão da presença/ausência na representação poética da guerra possa ser uma relevante contribuição para esse campo de investigação.

Assinalamos que, nesse percurso de leitura, serão abertas algumas questões fundamentais: quais são as imagens do discurso lírico de quem não presenciou a Segunda Grande Guerra, mas tentou reproduzir as cenas? De que forma sua poética contempla o desejo de compartilhar do sofrimento daqueles que vivenciavam o terror bélico? Quais são o lugar e a importância da poesia frente aos horrores da guerra? E, ainda, como a poesia de Drummond se aproxima da realidade europeia de guerra? Essas questões irão direcionar a nossa leitura inicial do discurso drummondiano de representação da Guerra Mundial e também a leitura comparada entre a criação lírica do poeta mineiro e a de Celan em torno do mesmo tema. Pensamos que os poemas selecionados são marcados pelo enfrentamento do medo, do desamparo e do vazio vividos no período de guerra e que, por isso mesmo, eles também trazem em si um desejo de renovação e de vida. Estariam, assim, forma e conteúdo tão imbricados nessas obras poéticas ao ponto de conseguirem,

como um caleidoscópio, descobrir no caos uma esperança, extrair da tragédia social uma nova ordem histórica?

Esse estudo analítico e comparativo será fundamentado por reconhecidos estudiosos. Em relação ao período histórico (sobretudo de 1920 a 1945) e sua representação na poesia e na prosa da época, temos como referência Walter Benjamin (História e Representação), Theodor W. Adorno (Lirismo e Sociedade), Eric Hobsbawm (História e Literatura), Northrop Frye (Símbolos e Imagens) e Anthony Giddens (Modernidade). No tocante às comparações, teremos como suporte as considerações de Claudio Guillén e de Sandra Nitrini.

Buscaremos, outrossim, os apontamentos de Antônio Cândido, Mário Brito e Alfredo Bosi sobre a Semana Modernista de 1922 e seus desdobramentos. Recorreremos, ainda, à tradução e às considerações de Flávio Kothe e de Modesto Carone sobre a obra de Paul Celan e também às reflexões de José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Murilo Marcondes de Moura, Iumna Maria Simon, Jaime Ginzburg, Affonso Romano de Sant'Anna, Betina Bischoff e Vagner Camilo sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade.

Na análise dos poemas, iremos nos valer da metodologia proposta por Antonio Candido, Domicio Proença Filho, Edward Lopes e Nilce Sant'anna Martins, não excluindo a possibilidade de se considerarem outros que se fizerem necessários ou que, por algum motivo, não foram mencionados.

2. A poesia moderna: algumas reflexões

Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz define poesia moderna como um movimento de ruptura quase permanente com a tradição literária que começa com os primeiros românticos, atravessa o século XIX e chega ao século XX. Segundo ele, depois dos românticos, tem início uma nova fase da poesia moderna que vai de Baudelaire a Mallarmé (e/ou Valéry) e que, mais tarde, dará origem ao Futurismo e ao Cubismo. Segundo esse estudioso,

Trata-se de um movimento que envolve todos os países do Ocidente, do mundo eslavo ao hispano-americano, mas que em cada um dos seus momentos se concentra e manifesta em dois ou três pontos de irradiação. O período do simbolismo, sem que isso signifique que não tenha havido grandes poetas simbolistas em outras línguas (basta recordar o simbolismo russo, o alemão ou o hispano-americano), foi essencialmente francês. Vai de Baudelaire a Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e Laforgue, e destes a Claudel e Valéry. A poesia de vanguarda é, simultaneamente, uma reação contra o simbolismo e sua extensão. A obra do poeta típico desse momento, Guillaume Apollinaire, revela fortes traços vanguardistas e simbolistas. O lugar do nascimento da poesia de vanguarda explica sua genealogia literária: a França. Na sua origem, a vanguarda foi a metáfora contraditória do simbolismo francês. (PAZ, 1984, p.152)

Sabemos que muitos críticos consideram Baudelaire e Poe como marcos iniciais da chamada “poesia moderna”, ignorando, de certa forma, a contribuição dos românticos. Porém, neste trabalho, tentaremos permanecer mais próximos das reflexões de Octavio Paz sobre a modernidade poética, levando sempre em conta que “o sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia”. (PAZ, 1984, p. 9). É importante, também, considerar que, com a derrocada da aristocracia e a consolidação das novas bases sociais, essa ruptura entre a poesia e a sociedade ocorreu porque as primeiras gerações românticas rejeitaram o lugar marginal que lhes foi destinado no mundo burguês. Desde então, nasce uma poesia crítica dos valores burgueses e também de si mesma.

Trata-se porém de uma modernidade que, vista de perto, torna-se paradoxal: em muitas de suas obras mais violentas e características — penso nessa tradição que vai dos românticos aos surrealistas — a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes e que envolve tanto o romance como a poesia lírica — penso agora nessa tradição que culmina em um Mallarmé e em um Joyce —, nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores: a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-confirma sua modernidade. (PAZ, 1984, p. 41-2)

Essas considerações de Octavio Paz sobre poesia moderna favorecem uma melhor aproximação de Drummond, uma vez que, em sua obra, são perceptíveis tanto a crítica aos valores burgueses e o sonho de uma nova sociedade, como também a sua aguda consciência da “linguagem e seus significados”, como podemos perceber no conhecido poema “A Procura da Poesia”: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície inata. / Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário”. (In: *A Rosa do povo*, 2012, p. 11)

É bastante conhecida a autoimagem de Drummond de “gauche”, anunciado por “um anjo torto” Em consequência, talvez, de um constrangimento, de “uma falta de naturalidade, próprias de sua individualidade, o poeta mineiro decide experimentar uma forma de existência “torcida” e sem lugar no mundo. “Na obra de Drummond, essa torção é um tema, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética”. (CANDIDO, 1977, p. 98)

Essa individualidade inadaptada e recolhida em si mesma, um dos temas centrais drummondianos, leva a pensar que um dos traços definidores do sujeito da lírica moderna é, desde Baudelaire, a situação deslocada do poeta na sociedade contemporânea. Segundo Octavio Paz, essa cisão entre sujeito poético e sociedade nasce com a poesia romântica, assume uma dimensão irônica em Baudelaire e chega até os nossos dias. Socialmente isolado, o poeta incorpora a dúvida sobre os limites e a importância da criação lírica e se volta criticamente sobre o próprio fazer poético. Nasce, então, um movimento de renovação permanente, uma espécie de “tradição” de ruptura, como se uma nova

manifestação poética já trouxesse consigo a necessidade de criar a sua alteridade. Portanto, “a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade”. (PAZ, 1984, p.18-19)

Octavio Paz afirma que, desde os românticos até hoje, a “tradição de ruptura” da modernidade permanece viva no interior de cada obra poética. Com Baudelaire, e depois Mallarmé e Valéry, a modernidade, identificada com “a paixão crítica”, torna-se crítica de si mesma, mergulhando “numa espécie de autodestruição criadora”. O ensaísta mexicano explica que “o que distingue a nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura. O sujeito lírico moderno realiza em sua obra uma crítica ao passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também é crítica de si mesma”. (PAZ, 1984, p.25)

Os ensaios de Walter Benjamin sobre Baudelaire permitem entender melhor o que Otávio Paz descreve como uma “tradição de ruptura da poesia moderna”. Em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin analisa e reflete sobre as múltiplas relações entre a poesia baudelaireana e a sociedade francesa do século XIX. Ele aponta, como uma categoria essencial da modernidade, a “perda da aura” da obra de arte dentro de um mundo de produção em massa e a consequente mudança da posição social do poeta dentro do capitalismo industrial. Nesse sentido, são particularmente importantes as reflexões do crítico alemão em torno da perambulação do poeta francês nas ruas movimentadas de Paris e também da sua resistência à degradação imposta pelo mercado literário, conforme foi estabelecido em suas bases a partir de meados do século XVIII na França.

Sabemos que as bases sociais na França, instauradas nos quadros da história europeia do século XIX, foram constituídas, sobretudo pela expansão do capitalismo industrial e pela consolidação do poder político da burguesia. Assim, as mudanças impostas pela alteração dos modos de produção repercutem fortemente nos poemas de Baudelaire, que consegue, alegoricamente, fazer a representação das contradições sociais desencadeadas pelo novo sistema produtivo. Baudelaire realiza um irônico retrato da situação a que os poetas foram relegados na sociedade de seu tempo. Na sua altivez, ele

tanto rejeita a *arte pela arte* do parnasianismo francês como a poesia de teor político, procurando se equilibrar numa posição independente entre a tradição literária acadêmica e os grupos revolucionários de sua época.

Para Baudelaire, essa brusca ruptura com a l'art pour l'art tinha valor apenas como postura. Permitia-lhe proclamar o espaço que, como literato, tinha para se mover. Era a sua vantagem sobre os escritores do seu tempo, sem excluir os maiores. Com isso se torna evidente que ele se situava acima do meio literário que o cercava. (BENJAMIN, 1989, p. 23)

Benjamin nos mostra que esse distanciamento de Baudelaire, em relação aos meios literários, revela a tentativa do poeta de dar uma resposta às mudanças das condições de produção literária. Em seus ensaios sobre o poeta francês, vemos que o surgimento do mercado literário obrigou os escritores, a partir de então, a disputar espaço com os concorrentes. Baudelaire, diferentemente de seus contemporâneos, procura se mostrar aristocrático e independente em relação à burguesia, que começava a retirar dos poetas a tarefa de representação que antes lhes confiara. Assim, aparece a figura do sujeito lírico como herói que vai resistir a um mundo massificado e que, heroicamente, responderá com a criação de um livro de poemas, recriando, com ironia, a ideia de poesia lírica, tal como então era concebida: *As flores do Mal*. São muito esclarecedoras as informações que Benjamin nos apresenta sobre o mercado literário parisiense conforme estava constituído por volta da metade do século XIX:

Durante um século e meio, a atividade literária cotidiana se movera em torno dos periódicos. Por volta de 1830, as belas-letas lograram um mercado nos diários. As alterações trazidas para a imprensa pela Revolução de Julho se resumem na introdução do folhetim. Durante a Restauração, números avulsos de jornais não podiam ser vendidos; só quem fosse assinante podia receber um exemplar. Quem não pudesse pagar a elevada quantia de 80 francos pela assinatura anual ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar. Em 1824 havia em Paris 47 mil assinantes de jornal; em 1836 eram 70 mil, e em 1846, 200 mil. La Presse, o jornal de Girardin, tivera papel decisivo nesse aumento. Trouxera três importantes inovações: a redução do preço da assinatura para 40 francos, o anúncio e o romance-folhetim. Ao mesmo tempo, a informação curta e brusca começou a fazer concorrência ao relato

comedido. Recomendava-se pela sua utilidade mercantil. O assim chamado "*réclame*" abria passagem; por esse termo se entendia uma nota, autônoma na aparência, mas, na verdade, paga pelo editor e com a qual, na seção redacional, se chamava a atenção para um livro que, na véspera ou naquele mesmo número, fora objeto de anúncio. Já em 1839, Sainte Beuve lamentava seus efeitos desmoralizantes: "Como se pode condenar na parte crítica um produto... do qual, duas polegadas abaixo, se lê que é a maravilha da época? Impunha-se a força atrativa das letras crescentes do anúncio; representa uma montanha magnética que desvia a bússola". O "*réclame*" se encontra nos primórdios de uma evolução cujo final é a notícia da bolsa publicada nos jornais e paga pelos interessados. Dificilmente a história da informação pode ser escrita separando-a da história da corrupção da imprensa. (BENJAMIN, 1989, p.23-24)

Essa descrição minuciosa do mercado literário do século XIX é importante porque permite entender a situação do poeta em épocas mais recentes. A partir dos ensaios benjaminianos, podemos perceber que não é possível realizar um estudo da poesia moderna sem levar em consideração, antes de mais nada, a consciência que o sujeito lírico detém do seu lugar na sociedade e do valor de sua obra no mundo produtivo. O conceito de modernidade, portanto, entende que a criação lírica carrega em si mesma a noção de seus limites dentro de uma sociedade balizada pelo peso da mercadoria.

A obra baudelairiana deixa clara, portanto, a desestabilização da função do poeta, como porta-voz de seus contemporâneos, uma função que na sociedade francesa, depois de Victor Hugo, nunca foi recuperada. Como consequência, o poeta se concentra em sua própria obra numa apurada meditação em torno do seu próprio fazer, sobre o próprio objeto de sua elaboração lírica. Baudelaire definiu o poeta como o herói da modernidade que, de um ou outro modo, consegue sobreviver numa sociedade voltada para a produção em massa e na qual não existe lugar para ele. Benjamin, descrevendo a precariedade econômica do poeta francês, procura mostrar que, na sociedade moderna, "o herói não está previsto; nela, não há emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como dandy". (BENJAMIN, 1989, p.26)

Compagnon diz que o heroísmo de Baudelaire consistia em viver, na aparência, uma postura aristocrática. O dandismo era, na verdade, uma paródia de si mesmo, ditada pela consciência da inutilidade da poesia e do poeta na sociedade de produção em massa.

“Exceto por alguns momentos, Baudelaire não foi daqueles que acreditava no progresso: ele foi condenado à modernidade”. (COMPAGNON, 1999, p. 30)

Pensamos que, para uma leitura da poesia de Drummond, é importante ter em vista essas questões sobre o sujeito na lírica moderna, que Benjamin levanta em torno da obra de Baudelaire. Em outros termos, não podemos ignorar a consciência que o poeta moderno passa a ter, a partir de *As flores do Mal*, de seu lugar na sociedade de produção em massa e de seu próprio papel histórico nos tempos atuais. A interpretação da obra de Drummond implica, portanto, ter consciência das complexas questões que o conceito de modernidade envolve em face ao lugar destinado ao poeta e à poesia na sociedade contemporânea. “Lá, está, centralmente, [em *A Rosa Do Povo*] a percepção de um mundo caduco, precário, malfeito, ao qual corresponde (se é que o verbo cabe) o eu torto, desajeitado, recurvo de uma *persona* literária que desconfia, no próprio ato de escrever, de tudo que *na vida é porosidade e comunicação*” (TITAN JR., 2012, p. 113)

Se o poeta não encontra lugar no capitalismo industrial, por outro lado, ele estabelece relações contraditórias com as revoluções sociais que ocorreram desde o final do século XVIII até a atualidade, sobretudo a comunista. Octavio Paz diz que, desde o Romantismo, a poesia moderna mantém uma relação “infeliz” com os movimentos revolucionários: inicialmente, uma adesão entusiasmada e, em seguida, um brusco rompimento.

A poesia moderna tem sido e é uma paixão revolucionária, mas essa paixão tem sido infeliz. Afinidade e ruptura: não foram os filósofos, mas os revolucionários que expulsaram os poetas de sua república. O motivo do rompimento foi o mesmo que o da afinidade: revolução e poesia são tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar outro tempo. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro de utopias: é o tempo de antes do tempo, o da vida anterior, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas. (PAZ, 1984, p. 50)

Murilo Marcondes de Moura, no posfácio de *O sentimento do Mundo* (2012), diz que, na fase entre 1940 e 1945, “o sentimento [de Drummond] de pertencer a algo maior altera profundamente a disposição do sujeito, tocado agora pelo desejo de participação no

mundo e conseqüentemente empenhado em sua transformação” (MOURA, 2016, p. 51). No entanto, anos depois, em *Claro Enigma* (1951) e *Fazendeiro do ar* (1954), Drummond silencia o ardor revolucionário dos anos quarenta. Essas “fases poéticas/políticas” desse poeta parecem comprovar as palavras de Octavio Paz quando este diz que poesia e revolução, por vezes, se aproximam na “tentativa de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade”, mas, às vezes, se separam já que “o tempo da poesia não é o tempo da revolução, mas é o tempo de antes do tempo, o da vida anterior, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas”. (PAZ, 1984, p.67)

De *O Sentimento do Mundo* até *A Rosa do Povo*, o poeta mineiro é impulsionado pela vontade de adesão à causa proletária e de combate pelos ideais revolucionários. Nesse período, “se lhe impõe a poesia como participação e empenho político: a luta contra o fascismo, a guerra de Espanha e a Guerra Mundial favorecem o desenvolvimento da literatura participante em todo o mundo. [...] Em *A Rosa do Povo*, o poeta atinge o clímax da prática participante quando o *tempo presente* se instaura como matéria do poema — e, ao mesmo tempo, atinge a consciência mais profunda da crise da poesia” (SIMON, 1978, p.52). É o que podemos constatar em “Mãos dadas”:

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

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, do tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.
 (“Mãos dadas”. In: *Sentimento do Mundo*, 2012, p. 34)

Essa valorização do presente faz lembrar que, segundo Sartre, a partir do final do século XVIII, o escritor que, até então, ressaltava o passado greco-latino, volta a sua atenção para o tempo em que vive. Essa mudança de foco é consequência da revolução de 1789: os escritores, não tendo mais o suporte da aristocracia, são agora obrigados a se

valer do novo público leitor: os burgueses. Dessa maneira, “já que os muros da Eternidade e do Passado que sustentavam o edifício ideológico do século XVIII racham e desabam, o escritor percebe, em sua pureza, uma nova dimensão da temporalidade: o presente.” (SARTRE, 2009, p. 85)

Em *O que é a Literatura*, de Sartre, vemos que a atenção do escritor moderno ao presente está relacionada com a interrogação: “Para quem se escreve?”. O filósofo francês responde à pergunta com base na noção de historicidade: tanto o escritor como o seu leitor participam de uma determinada época histórica. O escritor escreve a seus contemporâneos e o seu leitor, presente ou futuro, está inserido num determinado momento da História. Essa situação temporal, a historicidade da escritura e da leitura definem o que Sartre chama de “literatura engajada”. Tanto o leitor como o escritor estão engajados historicamente, vivendo os eventos de sua época, e buscando respostas para as suas próprias questões. A conexão histórica entre ambos se dá através da obra literária: escritura e leitura são duas faces de um determinado momento histórico, e seus sujeitos estão livremente situados: “Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lucida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência e seu engajamento é a mediação”. (SARTRE, 2009, p. 61-2)

O conceito sartreano passou depois a significar, de maneira incorreta, literatura partidária ou panfletária. Em 1957, Adorno profere uma conferência, procurando refletir dialeticamente sobre as relações entre lírica e sociedade e, portanto, esclarecer certos equívocos da crítica literária referentes ao engajamento literário. Logo no começo de sua palestra, o pensador alemão mostra-se contrário aos estudos em que os poemas “são abusivamente tomados como objetos de demonstração de teses sociológicas.” (ADORNO, 2010, p.66). Para ele, a referência ao social é parte intrínseca da composição lírica e somente pode ser percebida pela análise profunda da forma poética.

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos

vivenciam. A sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2010, p.66)

Adorno, portanto, propõe uma leitura mais imanente, voltada para as camadas mais profundas da forma poética. “O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente”. (ADORNO, 2010, p. 67). Para desenvolver os seus argumentos, ele toma como ponto de partida a exigência social de que a criação lírica tenha que ser uma linguagem fundamentalmente individual, que nasça livre das obrigações práticas e do peso da objetividade. Essa condição da linguagem lírica, exigida sobretudo nos tempos atuais, implica num protesto de todos contra uma sociedade massificada, distante e hostil. Desse modo, o poema é configurado em negativo: quanto mais pesa sobre ele um mundo alienado e frio, mais ele se fecha sobre si mesmo em busca dos seus próprios rumos de linguagem.

O referido crítico explica, ainda, que o discurso lírico não se transforma num monólogo sem nenhuma ressonância, porque a linguagem é algo duplo: ao mesmo tempo que atende à demanda subjetiva do sujeito, serve para a representação dos conceitos socialmente estabelecidos. Dessa maneira, quando o sujeito lírico se entrega inteiramente ao objeto de sua criação, ele alcança uma unidade com a linguagem e, ao mesmo tempo, estabelece uma comunicação profunda com a sociedade.

O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo. (ADORNO, 2010, p. 75)

Em “As muitas vozes da poesia moderna”, Alfonso Berardinelli refuta as teses de Hugo Friedrich e corrobora as de Adorno. Segundo ele, o que Friedrich considera uma capacidade da lírica moderna de destruir o real, para Adorno, se dá o contrário: essa aparente liberdade absoluta da linguagem lírica pode ser resultado da determinação histórica e social. Berardinelli diz que “a força e a genuinidade tanto artística como cognitiva da lírica estão, segundo Adorno, justamente nessa afirmação direta de verdade acerca do lugar social e dos próprios meios linguísticos. A dissonância não é mera categoria estilística portadora de misteriosas sugestões, nem um sinal do poder órfico da palavra. Dissonância é laceração da existência que a poesia com os recursos que dispõe, não pode recompor.”. (BERARDINELLI, 2007, p. 35-36)

As reflexões de Adorno e de Berardinelli possibilitam um melhor entendimento de *A Rosa do Povo*, uma obra que foi publicada sob o peso de um estado autoritário e repressor. Sabemos que está subjacente, nessa obra de 1945, uma grande tensão coletiva vivida naquela época conturbada. Adorno esclarece que o poeta está aparentemente isolado: as forças que o levam contra a sociedade não são absolutamente individuais, fazem parte de uma constituição do todo. Para ele, “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social”. (ADORNO, 2010, p.76). Essas reflexões sobre as relações entre a poesia e a sociedade nos levam a reconhecer que, na obra de Drummond, produzida sob o autoritarismo do governo Vargas, ecoam as muitas vozes da sociedade brasileira da época:

A Rosa do Povo impressiona não apenas por um grau raro e exemplar de capacidade de articular elementos líricos e problemas históricos, mas sobretudo pelo fato de vir à luz em um momento com 1945, em que nada facilita a circulação de uma obra com esse perfil. O livro não se presta aos interesses capitalistas do mercado editorial, pois critica a base do sistema que o sustenta. Não teme a repressão formal ou informal, que os ideólogos do Estado Novo poderiam ter determinado, mesmo depois do fim do governo Vargas. [...] Nesse sentido, o livro se coloca inteiramente contra os ideais da política autoritária que teve grande força no Brasil entre 1930 e 1945. *A Rosa do Povo* estabelece como inimiga a banalidade do mal no Brasil. Os preconceitos e os mitos ufanistas não apenas estão ausentes, mas são duramente demolidos pelo olhar fragmentador, atento às ruínas do processo histórico. (GINZBURG, 2017, p. 299-300)

Logo, a multiplicidade de formas e de temas, a problemática do sujeito lírico e, sobretudo, a dúvida sobre o próprio fazer poético tornam *A Rosa do Povo* uma obra historicamente fundamental. Se, para Adorno, “uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual”, podemos dizer que esse livro de Drummond traz, em sua configuração multifacetada, as muitas vozes de uma coletividade pressionada por um regime autoritário e, ao mesmo tempo, angustiada com a violência e a destruição que ocorriam em outros países. Nesse sentido, a leitura do poema “Notícias”, que integra a referida obra, vem ao encontro das reflexões sobre a lírica moderna:

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.

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

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

Os telegramas vieram no vento.
Quanto ao sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.
 (“Notícias”. In: *A Rosa do Povo*, p. 120)

Jaime Ginzburg declara que “*A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1945, já foi examinado pelos críticos e historiadores como um livro voltado à militância” (GINZBURG, 2017, p. 271). Achamos que tal afirmação não corresponde a uma visão da totalidade dessa obra de Drummond, uma vez que ela apresenta, conforme vimos anteriormente, uma grande diversidade temática. Contudo, em “Notícias”, que abre

a sequência dos “poemas de guerra” de *A Rosa do Povo*, essa linha temática “voltada à militância” é bastante visível. As cinco estrofes (três tercetos e dois quartetos) são impulsionadas por um grande desejo do poeta de se integrar ativamente aos eventos que ocorriam em países distantes, eventos esses que nos parecem estar relacionados à Segunda Guerra. O poeta se mostra “tocado agora pelo desejo de participação no mundo e consequentemente empenhado em sua transformação”. (MOURA, 2012, p.51)

Em “Notícias”, o sujeito lírico se mostra angustiado pela distância entre ele e os fatos que ocorrem em outros lugares, cujas notícias lhe chegam por telegramas. Ele está perto do mar, o limite extremo que se poderia percorrer por terra para chegar o mais próximo possível dos episódios de morte e destruição. (“Entre mim e os mortos há o mar” / “Na praia, e sem poder sair”). Vimos que, entre os anos de 1935 e 1945, houve, em todo o mundo, uma crescente produção de poesia participante, motivada pela Guerra da Espanha e pela Guerra Mundial. Drummond, também, não ficou indiferente aos acontecimentos que marcaram as duas décadas: ele expressa no poema a sua vontade de estar junto das pessoas que estão vivendo aqueles difíceis momentos (“Vejo-te no escuro, cidade enigmática./ Chamas com urgência, estou paralisado”; “Escuto vocês todos, irmãos sombrios/ No pão, no couro, na superfície”).

Lembrando as reflexões de Octavio Paz sobre as relações entre a poesia moderna e os movimentos revolucionários, podemos dizer que esse poema faz parte da “fase de militância” do Drummond: a da sua adesão à luta antifascista na Espanha e à revolução bolchevique na Rússia: “De ti para mim, apelos, /de mim para ti, silêncio. /Mas no escuro nos visitamos”. O sujeito poético expressa uma angústia por estar separado pela distância oceânica e por não poder participar dos eventos os quais ele acompanha por telegramas: “Volto, os telegramas vêm comigo. /Não se calam, a casa é pequena/para um homem e tantas notícias”.

A união da poesia moderna com a paixão revolucionária é um “fenômeno que se manifesta, às vezes, primeiro ao longo do século XIX e depois, com mais intensidade, no século corrente.” (PAZ, 1984, p. 66). Declaramos que Drummond também se insere na modernidade poética pela sua poesia participativa voltada contra a desumanização e a desigualdade social. Sem poder acompanhar de perto a evolução dos acontecimentos históricos marcantes, ele se sente bloqueado e inerte: “Na praia, e sem poder sair”; “Chamas com urgência, estou paralisado”. Termina o poema, indicando a única possibilidade de superar a situação de angústia e impotência em que se encontra: “Todo

homem sozinho devia fazer uma canoa/ e remar para onde os telegramas estão chamando.”.

Vimos que, para Adorno, a relação entre lírica e sociedade não é simplesmente uma representação dos problemas sociais, mas parte intrínseca do poema. Em sua conferência, o pensador alemão procura mostrar que a forma lírica internaliza o elo entre indivíduo e sociedade: quanto mais fechado for o poema, mais denso será seu teor social. Nessa perspectiva, podemos notar que o primeiro quinteto e os dois quartetos de “Notícias” se desenvolvem em torno dos telegramas que chegam ao país isolado onde “há anos que nenhum navio parte nem chega”. Já os dois quintetos centrais são definidos pelo vocativo que aparece no primeiro verso de cada estrofe: “Vejo-te no escuro, cidade enigmática”, “Escuto vocês todos, irmãos sombrios”. Assim, entendemos que a forma mais concentrada dos quartetos parece uma alusão à linguagem concisa e entrecortada dos telegramas. Já nos quintetos centrais, temos a busca de diálogo direto do sujeito lírico com o mundo distante, que ele não conhece senão pelas notícias que chegam pela linguagem extremamente curta e simplificada dos telegramas.

Como não reconhecer, nesse poema de Drummond, a angústia que os seus compatriotas viviam quando eram obrigados a acompanhar de longe os acontecimentos que se desenrolavam nos países europeus? A voz poética drummondiana parece dar vazão às vozes dos outros que, ao lado dele, queriam compartilhar e estar junto dos que lutavam naqueles lugares assolados pela guerra. A sequência das estrofes é quase uma representação visual da situação daqueles que, angustiados, acompanhavam as notícias que chegavam sucintamente contidas nos telegramas e que não conseguiam vencer a distância oceânica que os separava dos lugares e das pessoas que viviam os horrores da guerra. Essa breve interpretação da forma poética de “Notícias” permite confirmar as reflexões de Adorno sobre a relação entre lírica e sociedade: “uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2010, p. 77).

CAPÍTULO 1 – O percurso da poesia drummondiana: do encontro entre amigos em Belo Horizonte (1924) à publicação de *A Rosa do Povo* (1945)

1.1. Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade

Vinte anos depois da Semana de 22, Mário de Andrade, em sua palestra “O movimento Modernista”, proferida em 1942 por ocasião da data comemorativa de a famosa semana, afirmou que o grande propósito do Modernismo foi conjugar três normas num todo orgânico: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística nacional e a estabilização de uma consciência criadora nacional. O próprio escritor reconhece, nessa mesma ocasião, a existência de conflitos e de controvérsias acerca de tais normas, já que, de alguma forma, elas já existiam, mas pontuais, individualizadas, como na poesia satírica de Gregório de Matos ou na poesia social de Castro Alves.

Em 1922, coube aos representantes da primeira geração do movimento, pelo seu espírito combativo e corajoso, a tarefa de consolidar essa proposta realmente inovadora e expandir o enfrentamento e a negação de todo passado literário acadêmico. Segundo Candido e Castello, “do ponto de vista estilístico, os Modernistas pregaram a rejeição dos padrões portugueses, buscando uma expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro”. (1979, p. 10). Manuel Bandeira deixa perceber, em seu poema “Evocação do Recife”, que os poetas de 22 defendiam maior distanciamento e autonomia em relação ao vernáculo lusitano e maior liberdade de criação no plano formal, estilístico e temático:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 (“Evocação de Recife”. In: *Libertinagem*, 2000, p. 42)

Porém, essa proposta de mudança não ganhou a repercussão esperada nas artes e na literatura brasileiras vigentes. “Até então, a literatura oficial é aceita sem hesitações pela opinião pública. Ela se encarnava na Academia Brasileira de Letras e prolongava, com matizes vários de transformação, o Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo: ao seu lado, os modernistas faziam figura de rebeldes excêntricos, eram os *futuristas*”. (CANDIDO e CASTELLO, 1979, p. 10). Dessa maneira, ficam inicialmente circunscritos ao grupo paulistano o humor, a ironia, a síntese, o coloquialismo, o tom de deboche e a prosa poética, propostos na Semana de 22. Consoante Mário de Andrade, principalmente, a meta era aprofundar a identidade nacional e, para fazê-lo, era preciso buscar e valorizar as raízes coletivas da cultura brasileira.

Cinco anos decorridos desse evento em São Paulo, Mário de Andrade — integrando uma caravana formada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteado, Godofredo Telles e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars — encontra em Belo Horizonte alguns jovens poetas e escritores mineiros. O grupo de modernistas, que havia decidido assistir, em abril de 1924, às cerimônias da Semana Santa nas cidades históricas, “buscava a identidade do homem brasileiro e, paradoxalmente, foi fazer essa descoberta no nosso passado colonial, no barroco mineiro, na pedra-sabão, bem distante da faixa litorânea, num afastamento das tradições do Rio e Bahia”, conforme registro da professora de História da Arte, da Universidade Federal de Minas Gerais, Adalgisa Arantes Campos, em seu livro *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Na volta do circuito pelas cidades históricas, os excursionistas decidiram permanecer alguns dias na capital mineira.

Assim, em 1924, Drummond, junto a Pedro Nava, Emílio Moura, João Alphonsus e Abgar Renault, recebe no bar do Grande Hotel, em Belo Horizonte, o grupo paulistano. A visita dos modernistas a Belo Horizonte tem forte repercussão em Drummond, até então um jovem poeta “totalmente tomado pelas ideias passadistas dos escritores finiseculares franceses, de que é exemplo Anatole France e dos poetas penumbristas cariocas, de que é exemplo o seu primeiro mestre, Álvaro Moreira”. (SANTIAGO, 2012, p.16)

A situação ambígua do modernismo fica evidente ao se observar os inteligentíssimos rapazes de Minas. Vivem em Belo Horizonte e tem corpos e espíritos voltados para Paris, frequentadores contumazes que são da Livraria Alves, na rua Bahia. Durante o horário comercial, lá são encontrados os notívagos rapazes do Café Estrela. (SANTIAGO, 2012, p.17)

Esse encontro entre escritores paulistanos e belo-horizontinos dá início a uma renovação dos modos conservadores de criação literária que, ainda nos anos 20, perdurava na capital mineira. A decisiva visita dos modernistas levou alguns jovens escritores do grupo de Drummond, até então quase que totalmente simbolistas, finisseculares e eurocentristas, conforme já referido, a questionar os seus procedimentos de criação literária.

Até a viagem a Minas Gerais, Mário é consequência notável duma semana de Carnaval. A de 1922, desenrolada nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, ocasião em que, ao lado de companheiros, proclamava aos quatro ventos o credo da arte moderna no Brasil. Carlos desabrocha inesperadamente numa semana de Carnaval. A de 1924, no bar do Grande Hotel, em Belo Horizonte, ocasião em que, ao lado de companheiros, acolhe os turistas paulistas que vinham de um circuito pelas cidades históricas mineiras. Compete a Mário passar ensinamento definitivo ao jovem. (SANTIAGO, 2012, p.16)

Em outubro de 1924, seis meses depois da visita do grupo paulistano a Belo Horizonte, Drummond escreve para Mário de Andrade: “Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela furtiva hora de convívio com o seu claro espírito” (trecho da carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, de 28 de outubro de 1924). Essa primeira carta dá início a uma correspondência entre os dois amigos que irá se prolongar até à morte de Mário de Andrade, em 1945. Podemos, desde já, afirmar que essa troca de cartas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond irá definir grande parte da produção do poeta mineiro.

Depois que Mário começa a questionar a formação intelectual *francesa* de Drummond, o seu apego a Anatole France, a falta de brasilidade nas ideias e o seu consequente distanciamento do próprio país, ocorre uma mudança no poeta de *A Rosa do Povo*. Silviano Santiago, no prefácio da edição que reúne as cartas trocadas de 1924 a 1945, diz que, logo no início, Drummond parece eleger Mário como “mestre” pela maneira direta e quase desabusada com que se dirige ao seu interlocutor: “Mário é o mestre que o conduzirá pelo caminho intelectual que intui: *estou convencido de que a*

questão da literatura no Brasil é uma questão de coragem intelectual”. (SANTIAGO, 2012, p.19)

Até mesmo durante a Revolução de 30, que colocou os dois missivistas em campos políticos opostos e inimigos, a correspondência entre eles irá permanecer ativa. Nessa ocasião, Mário, com a maneira direta e sincera que sempre o caracterizou, escreve ao amigo: “Você, nacionalmente falando, é um inimigo meu agora. Você talvez não sinta isso, eu sinto” (Trecho da carta de 6 de novembro de 1933). No entanto, apesar das situações difíceis, precárias e, por vezes embaraçosas, os dois amigos nunca deixaram de escrever um ao outro. “As cartas trocadas por Carlos e Mário possibilitam que se apalpe a carne viva que enobrece a poesia de Carlos Drummond de Andrade como um todo – o desajuste”. (SANTIAGO, 2012, p. 24)

Numa carta de 12 de julho de 1930, Mário de Andrade faz uma crítica ao livro *Alguma Poesia*, publicado no mesmo ano. Sabemos que essa obra de Drummond já incorpora algumas propostas do Modernismo de 22, sobretudo o aproveitamento da linguagem coloquial na elaboração da expressão poética, como é possível perceber no conhecido poema “No meio do caminho”. No entanto, Mário de Andrade cobra do amigo uma poesia mais “socialista”, mais participativa dos problemas da época.

Só agora e já nessa terra de perdição, continuo esse testamento. Vou direto às restrições. Uma não é restrição propriamente: é o desencontro das nossas personalidades: o meu lado socialista, o meu lado pragmático que irrita tanta gente e acabou fazendo o Ribeiro Couto romper comigo. Seu livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele. Está claro que isso não diminui em nada os valores de seu livro. Diminuem a meu ver os valores edificantes utilitários de sua poesia. Você e o Manuel Bandeira se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam pra vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas. Não é um defeito permanente como se vê. É uma questão de época que me faz censurar o excessivo individualismo de *Alguma Poesia* e de *Libertinagem*. Acho que vocês poderiam dar um passo a mais e cair nalgum sobrerrealismo que acho que já está além do individualismo. (Trecho da carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade de 12 de julho de 1930)

Sabemos que, nessa época, o país estava politicamente dividido pela Revolução de 1930. Mário de Andrade tenta mostrar a Drummond que a sua lírica introspectiva não parecia ser solidária com as demandas daquele momento socialmente turbulento. A crítica

de Mário de Andrade vai repercutir na poesia de Drummond: dez anos depois, a publicação de *O sentimento do Mundo* parece vir em resposta à intensa troca de ideias entre os dois. A obra de 1940 marca uma clara ruptura com os livros anteriores de Drummond, sobretudo em relação a *Brejo das Almas* (1934), a sua publicação precedente.

Numa carta de 15 de agosto de 1942, Mário de Andrade faz uma leitura bastante emocionada de *O Sentimento do Mundo*, ressaltando o amadurecimento da lírica social do amigo. Nessa carta, Mário chega a declarar a Carlos que “o impressionante estado lírico de seu livro é uma raivosa consciência de sua própria desumanidade”. Ele esclarece essa afirmação um tanto paradoxal, dizendo: “ao não conformismo da vida o poeta ajunta um não- conformismo do seu próprio conformismo”. Em outro trecho da carta, reconhece que, em *Sentimento do Mundo*, Drummond agora “sofre uma humana dor”:

Sentimento do mundo é o resultado de um poeta verdadeiro cuja vida se transformou. O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu individualismo irredutível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo. Foi realmente um acrescentamento enorme este ajuntar às dores do indivíduo a fecundidade da dor humana, e se já dantes o poeta tímido que' apelidava um livro de "alguma poesia" já era um grande poeta agora que conscientemente apelidou seus novos versos com o título orgulhoso de *Sentimento do mundo*, nos deu uma obra que além de grande é extraordinária. Individualismo irredutível de *Alguma poesia*. Em *Sentimento do mundo* o poeta sem nada perder do seu individualismo, além da dor do indivíduo, junto com ela, dentro dela, sofre da humana dor. É realmente um exemplo extraordinário e excepcional. E dentro desse seu caso de humanização, C. D. de A. nos deu alguns gritos dos mais lancinantes, alguns estados de revolta dos mais angustiosos da nossa poesia. Que poesia verdadeira! (Trecho da carta de 15 de agosto de 1942 de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade)

Mário de Andrade faleceu no ano da publicação de *A Rosa do Povo*. É possível dizer que esse livro de 1945 tem estreita relação com as cartas trocadas entre Drummond e o escritor paulistano até aquela data. Acreditamos que a criação dos chamados “poemas de guerra” foi impulsionada não apenas pelo impacto dos acontecimentos da época, mas também pelo direcionamento poético dado por Mário de Andrade durante a longa correspondência entre os dois.

Podemos perceber, nas entrelinhas da carta de 1942, sobretudo no trecho acima transcrito, que Mário de Andrade procura mostrar que nenhuma pessoa que vivia nessa época, mesmo alguém “acuado em seu individualismo irreduzível”, poderia se manter alheio ao sofrimento humano vivido naqueles anos cruciais. Para o escritor paulistano, o “sentimento do mundo”, presente nos versos de Drummond, eleva a sua obra a “uma grandeza nova”. Assim, depois da leitura da correspondência de 1924 a 1945, fica muito claro que a criação de *A Rosa do Povo*, sobretudo os chamados “poemas de guerra”, tem estreita relação com a troca de ideias sobre poesia, cultura, sociedade e política entre *Carlos e Mário* ao longo de quase trinta anos.

1.2. As fases da poética drummondiana

Uma abordagem inicial da obra poética de Carlos Drummond de Andrade nos leva a situá-lo no movimento modernista brasileiro, embora a sua trajetória poética venha, posteriormente, superar essa periodização inicial. Não é preciso reafirmar que o conhecido evento da Semana de Arte Moderna (1922), realizado nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, foi um marco na história da Literatura, das Artes e da Cultura no Brasil. Para Antonio Candido, a partir da dialética localismo *versus* cosmopolitismo, o Romantismo e o Modernismo foram os dois momentos mais importantes na formação do público leitor brasileiro.

Sabemos que o movimento modernista marcou a ruptura com a tradição clássica no campo das artes, sobretudo da Literatura, das artes Plásticas e da Música, que integraram a Semana de 22 por meio de conferências, recitais, leituras e exposições. Foi um momento em que, segundo Antonio Candido, alguns escritores, músicos e intelectuais paulistanos se insurgiram “contra todo academicismo” que até então dominava a literatura e as artes no país.

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa, que se consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a conseqüente atenuação da rebeldia. (CANDIDO, 2000, p. 112)

Para Candido, diferentemente do Romantismo que se levantou contra a dominação literária da metrópole colonizadora, o Modernismo se volta contra “o academicismo da casa”, buscando agora uma afirmação de uma cultura com raízes “nas camadas profundas do nosso inconsciente coletivo” (CANDIDO, 2000, p. 119). Dessa maneira, o movimento

de 1922 rompe com a idealização europeia da nossa realidade. “As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (CANDIDO, 2000, p. 119). Esse mergulho nas culturas nacionais foi, em grande parte, impulsionado pelas vanguardas francesas, sobretudo o Cubismo e o Surrealismo, que, por sua vez, se nutriram esteticamente da arte primitiva africana. Essa redescoberta da cultura brasileira levou, sobretudo, à criação da música de Heitor Vila Lobos, da pintura de Tarsila Amaral e da poesia e prosa de Mário de Andrade.

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura. (CANDIDO, 2000, p. 120)

Em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, Antonio Candido apresenta um conceito importante: o “desrecalque localista”. Para ele, os escritores da Semana de 22 deixam de lado o patriotismo cívico e superficial de um Bilac ou de um Coelho Neto, para afirmar, sem nenhum sentimento de inferioridade, a cultura e as artes brasileiras. A partir do mergulho nas camadas mais arcaicas e profundas da arte e da cultura popular, foi possível “a libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos que são trazidos à tona da consciência literária”. (CANDIDO, 2000, p. 119)

Notadamente reconhecido como período de grandes crises, tanto estrangeiras como locais, o espaço de 1930 a 1945 representa, didaticamente, o segundo período do Modernismo brasileiro. A segunda geração nos legou uma produção literária riquíssima, em estilo e em temática. Theodor W. Adorno, em “Teoria estética” (1988), afirma que as obras de arte podem ser interpretadas como “historiografia inconsciente” do tempo em que se inscrevem. Nesse viés, entendemos que a experiência histórica, tanto presencial quanto testemunhal, é notória nas produções artísticas, seja de forma explícita ou implícita.

Em 1930, segunda data-chave, sofriamos, como todo o mundo civilizado, os efeitos da grande crise econômica mundial, aberta em

1929, que motivou um decênio de depressão. Golpeando na base o nosso produto de exportação, o café, ela abalou a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural, e permitiu a vitória dos liberais na Revolução de outubro. Um grande sopro de esperança percorreu o país, criando um clima favorável para as renovações. A arte e a literatura modernas — antes postas à margem e consideradas capricho de alguns iconoclastas irresponsáveis — são agora reconhecidas como expressão legítima da nossa sensibilidade e da nossa mentalidade; ocorre uma intensa radicalização política, tanto para a esquerda quanto para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais favorece o desejo de descrever e esquadrihar a realidade social e espiritual do País. (CANDIDO e CASTELLO, 1979, p. 08)

Assim, esse “desejo de descrever e esquadrihar a realidade social e espiritual do país” aparece em poemas sobre o mundo brasileiro, mas com pretensão capaz de alcançar a representação mais universal. É o que se observa em “Nosso tempo”, poema que integra a obra *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade:

Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.
Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra. (“Nosso tempo”. In: *A Rosa do povo*, p. 23)

Faz-se nítida a fragmentação do homem em “tempo de homens partidos”, na sua experiência da guerra e, no Brasil, silenciado pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas. Ainda, em seguida, o sentimento de inutilidade da existência subjugada: “Em vão percorremos volumes, / viajamos e nos colorimos.”, que marca o tempo do poeta e de seus coetâneos. A propósito, o título do poema com o pronome possessivo na 1ª pessoa do plural e os verbos no corpo do texto, também na mesma pessoa, são marcas da inserção do eu-lírico em seu tempo, representada por ações e reações.

Todos esses aspectos vão ao encontro do que postulou Adorno, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”: “Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando,

justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal”. (2012, p. 66)

Podemos dizer que Carlos Drummond de Andrade é um poeta que representa não somente o seu tempo histórico, como aglutina, em seu percurso poético, os anseios e os propósitos do movimento modernista que, na segunda fase, atingia sua maturação. Em Belo Horizonte, Drummond participou ativamente da disseminação dos ideais modernistas, integrando o Grupo Mineiro de “A Revista”, junto a Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava e outros. Embora alguns de seus poemas se mostrassem contrários às práticas do Modernismo, com a publicação de seu livro *Alguma poesia*, em 1930, Drummond torna-se uma referência da segunda geração, conhecida por *Fase Madura* ou de *Consolidação*.

A crítica brasileira tende a analisar os poemas de Drummond da Segunda fase, mais especificamente os livros *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, como representação de seu caráter *gauche*, do seu eu retorcido já anunciado no “Poema de sete faces”, como manifestação de certo alheamento do mundo à sua volta: “*Quando nasci, um anjo torto/ Desses que vivem na sombra/ Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida*”. Nessa fase, são frequentes os temas do cotidiano, da família, da infância, de Itabira, do isolamento, permeados por uma dose de pessimismo, de ironia amarga, de tédio em relação à vida, expostos em meio a uma subjetividade contida.

Já em um segundo momento, o de interesse de nossa tese, o poeta permite-se enredar nos acontecimentos ao seu redor e traduz, em versos engajados, o seu compromisso com o social, paralelos à sua angústia do estar-no-mundo e enxergar-se impotente diante do caos gerado pela Guerra. Nessa fase, publica as obras *O Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo*. O materialismo e a frieza da sociedade constroem Carlos Drummond e embora confirmem a seus versos um tom de melancolia, demonstram relativa esperança que, mesmo tímida, manifesta propostas de transformação da realidade, a exemplo, em “Mãos Dadas”:

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

(“Mãos dadas”. In: *Sentimento do mundo*, 2012, p. 34)

Posteriormente, sobretudo em *Claro enigma*, emerge uma poesia metafísica, existencialista, caracterizada pela “certeza” da falta de sentido do mundo que, sob a ótica do poeta, é inconcebível, enigmática. Melancolia e desilusão colocam-se como reflexos da Guerra, da iminência de uma bomba atômica, fruto de um mundo dividido entre o Capitalismo e o Socialismo. A relativa perda de certezas políticas representa um passo no sentido da formulação de um novo projeto literário, capaz de se colocar de forma perplexa diante das possibilidades que se apresentam. Desse ponto de vista, ganham especial significado os versos de “Cantiga de enganar”: “O mundo não vale o mundo, / meu bem. / Eu plantei um pé-de-sono, / brotaram vinte roseiras. / Se me cortei nelas todas / e se todas se tingiram / de um vago sangue jorrado / ao capricho dos espinhos, / não foi culpa de ninguém”. É sintomático que esses versos retomem a imagem da rosa — proeminente, já a partir do título, em *A Rosa do Povo* — e, mais ainda, a maneira como o fazem: os espinhos da rosa agora ferem o poeta. As certezas e as esperanças anteriores são capazes de sangrar, isto é, podem levar à perda da vida.

Destaca-se, também, a representatividade do poema “Máquina do Mundo”. Parte final da obra, fala sobre o homem e seu estar no mundo. As interrogações de toda a obra estão aqui presentes, sendo oferecidas as soluções, as quais o eu-lírico recusa: afinal, tomado por um comportamento existencialista, sugere, com sua atitude, que bastam os questionamentos para que a vida se movimente. Sabemos que desde a Antiguidade até a Renascença, esteve presente a ideia de que o mundo era, de fato, uma máquina. No poema, essa máquina se abre para o eu-lírico e lhe oferece uma “total explicação da vida”. Se, por muito tempo, ele havia buscado respostas para suas indagações sobre a vida, a morte e o mundo, agora desdenhava enigmaticamente do que poderia descobrir:

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta

que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(“A Máquina do Mundo”. In: *Claro enigma – Reunião*, 1978, p. 197)

Para o eu-lírico, as respostas não eram mais desejadas e sequer eram acreditadas como uma possibilidade. Essa explicação era vista por ele como um novo mergulho em uma ilusão, utilizando de sua ironia e liberdade para se justificar e seguir lidando com as indagações que o atormentavam. Consoante a leitura de Merquior, em *Razão do poema*:

O caminhante recusa o dom gracioso da máquina do mundo. Desdenha o conhecimento sobre-humano, acima das deficiências insanáveis da medida humana; o conhecimento místico, a graça, o presente de poderes mais altos que o homem. Ao recusá-lo, investe-se da condição plenamente antropocêntrica, estritamente profana, do homem moderno. (MERQUIOR, 2013, p. 109)

Parece se satisfazer, portanto, apenas com a contemplação, pois ter esclarecida a consciência do que o atormentava pode despertar maior incômodo, afinal, todo conhecimento traz lucidez, da mesma forma que a poesia drummondiana traduz a “dimensão da profunda verdade” e, em meio a metáforas, “define o fluido e complexo mundo do homem.”. (MERQUIOR, 2013, p. 112)

1.3. *A Rosa do Povo*: um livro plural

Em 1945, quando foi publicado o livro de poemas *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade (Editora José Olympio, Rio de Janeiro), Álvaro Lins, um dos mais eminentes críticos literários da época, escreveu:

O principal acontecimento poético de poesia do ano 1945 foi sem dúvida a publicação de *A Rosa do Povo*, do Sr. Carlos Drummond de Andrade. Vejo antes de tudo nesta coleção dos seus últimos poemas, um movimento no mais fundo da zona subterrânea da criação, um conteúdo dramático que não decorre só da qualidade da poesia em si mesma, mas também dos seus elementos de contradição, fazendo crescer assim o ritmo da dramaticidade, no espetáculo de um poeta que procura equilibrar e fundir artisticamente duas tendências que o apaixonam numa época de agitações e divisões extremas, bem difícil para os anseios de equilíbrio e paz. (LINS, 1963, p.25)

Álvaro Lins percebia, no livro de poemas publicado naquele ano, que havia “um conteúdo dramático”, decorrente das contradições da voz drummondiana. Parecia, então, que o poeta estava dividido entre a vontade de se integrar à realidade conturbada da época e o desejo de mergulhar mais profundamente na essência da criação lírica. Anos mais tarde, no posfácio da edição de 2012 de *A Rosa do Povo* (Companhia das Letras, São Paulo), Antônio Carlos Secchin reafirma, de certa forma, essa divisão do livro de Drummond, apontada por Álvaro Lins em 1947. Secchin começa o posfácio problematizando o próprio título do livro:

Penetremos agora, nem tão surdamente assim, no reino d’ *A Rosa*. Várias das grandes linhas de força da poesia drummondiana aí encontram abrigo. O componente público que sobressai no título não ostenta foros de exclusividade. Convém não acreditar depressa na convocação cívica do poeta, sob a pena de pressupor o traço monolítico num espaço em que irão prosperar diferenças e sinuosidades (SECCHIN, 2012, p. 167)

Mais adiante, em seu posfácio, Secchin parece confirmar, mais uma vez, as considerações de Álvaro Lins, apresentadas em 1947:

A rigor, o que os textos iniciais estampam não implica contradição, e sim um tenso regime de contradições, em que duas vozes poéticas se alternam, prefigurando desdobramentos de complexa interseção. O jogo entre o apelo ao convívio e o apego à retração pauta, de certo modo, a obra inteira, aliás, a mais alentada de todas até então publicadas por Drummond, qualquer que seja o critério aferidor: a quantidade de poemas (55), o tamanho dos textos, a extensão dos versos. (SECCHIN, 2012, p.168)

Podemos dizer que, desde a sua recepção inicial até os anos mais recentes, a crítica literária tem apontado uma divisão interna no livro de 1945, de Drummond. *A Rosa do Povo* parece se desdobrar em duas vozes líricas aparentemente desconstruídas ou divergentes. Reconhecemos, portanto, que essa obra do poeta mineiro não é uma composição homogênea ou, nos termos de Secchin, “um bloco monolítico”: uma mesma voz lírica nasce de lugares díspares e estranhos entre si mesmos.

Em seu ensaio de 1945, Sérgio Milliet ressalta, antes de mais nada, que o poeta mineiro havia abandonado a graça e a leveza de sua primeira fase com *Alguma Poesia* (1930), para apresentar, em *A Rosa do Povo*, uma linguagem mais madura. Milliet, como os outros críticos, faz referência à divisão interna deste livro de Drummond, mas considera, também, que todos os poemas dessa obra drummondiana expõem “a tristeza de uma solidão irremediável”:

A quem acompanha com carinho e fé a evolução poética de Carlos Drummond de Andrade, o seu livro “A Rosa do Povo” traz uma sensação de euforia.(...) Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes. Aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável. (MILLIET, 1981, p.19)

Se vários poemas de *A Rosa do Povo* apresentam, porém, como tema a guerra e o sofrimento do homem, como poderíamos pensar numa “solidão irremediável” do sujeito

lírico? É preciso, no entanto, lembrar que essa obra poética foi criada por um homem sob o peso de um momento histórico da sociedade brasileira, que foi a ditadura de 1937 a 1945, a qual se caracterizou por um Estado autoritário, de forte intervenção estatal nos campos político, econômico e social. Acreditamos, assim, que se levarmos em consideração a situação política do país na época, poderemos melhor compreender o significado da publicação de *A Rosa do Povo* em 1945.

Em *Verso Universo em Drummond* (2012), o crítico literário José Guilherme Merquior também reconhece que *A Rosa do Povo* não segue uma única orientação temática. Segundo ele, desde a publicação de *José* (1942), Drummond passa a seguir algumas direções abertas pelo Modernismo de 1922: “um realismo social excepcionalmente penetrante, muito acima do lirismo declamatório da poesia engajada; uma poesia metapoética, nutrida de uma espécie de reflexão introspectiva da escrita; um lirismo, enfim, de interrogação existencial, preludiando o desenvolvimento do poema filosófico que caracterizará os livros posteriores como *Claro Enigma*.”

Merquior esclarece que, em *A Rosa do Povo*, Drummond torna essas linhas temáticas abertas pelo Modernismo em “matéria prima de um notável amadurecimento técnico”, desencadeando, de certa forma, uma espécie de “classicização do modernismo”. Segundo o estudioso, tal classicização “nada tem de *reacionária* do ponto de vista da técnica do verso”. (MERQUIOR, 2012, p. 121)

Para o crítico, Drummond aprofunda, em *A Rosa do Povo*, a questão social, mas não como é considerado pela maioria da crítica literária nos poemas de guerra. Recorrendo a Adorno, Merquior põe em questão a chamada “poesia engajada” do poeta mineiro, nesse livro de poemas de 1945:

Em geral, a crítica considerou *A Rosa do Povo* como poesia social no sentido de arte engajada, levando em conta sobretudo se não exclusivamente, os trechos ideológicos e o lirismo “coral” dos poemas de guerra. Entretanto, a profundidade maior, a dimensão verdadeiramente sociológica da visão social de Drummond reside antes nos textos mais subjetivos como *A flor e a Náusea*, *O Mito* e os poemas do ciclo de Itabira. (MERQUIOR, 2012, p. 122)

Assim como os outros críticos, Antonio Candido (1977) também reconhece que, em *A Rosa do Povo*, convergem linhas temáticas distintas. Em seu ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, ele tenta demonstrar que essas temáticas são todas elas decorrentes de um estado de espírito drummondiano que pode ser descrito como um *eu todo retorcido*, anunciado em um de seus primeiros poemas por *um anjo torto*.

Para sentir as inquietudes que este tema condiciona basta abrir um livro como *A Rosa do Povo*, onde as suas modalidades explodem, fundido as perspectivas sociais de *Sentimento do Mundo* e as perspectivas mais pessoais de *José* – que parecem duas séries, formando essa culminância lírica. (CANDIDO, 1977, p. 98)

Antonio Candido descreve a divisão temática de *A Rosa do Povo* como uma oscilação entre o lirismo individualista e o lirismo social. Segundo ele, essa alternância expressa as inquietações de Drummond que, frente ao impacto dos cruéis acontecimentos sociais da época e sob o peso sufocante de um Estado autoritário, tentava decidir sobre quais rumos dar à sua própria poesia. A partir de um trecho do poema “Versos à boca da noite”, Candido discute essa questão:

Esse poema foi escrito exatamente na fase em que o autor, procurando superar o lirismo individualista, praticou um lirismo social e mesmo político de grande eficácia. É, pois, a fase em que questionou com maior ânsia a exploração da subjetividade. Terá o artista o direito de impor aos outros a sua emoção, os pormenores de sua vida? O *sentimento do mundo* não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativa se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão de mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria? Tais problemas passam em *Versos à boca da noite*, ligando mais dois temas ao da insatisfação consigo mesmo: o da validade da poesia pessoal e o da natureza do verbo poético (CANDIDO, 1977, p.100)

O referido crítico reconhece que, na poesia de Drummond, “a consciência social e, dela, uma espécie de militância através da poesia” parece se originar de um sentimento de responsabilidade pelos problemas do mundo. Mas, ainda em seu estudo crítico, ele sinaliza um momento em que Drummond parece encontrar uma forma de redenção desse

“estado de emparedamento e a existência de pavor”. Trata-se do poema “A flor e a náusea”, de *A Rosa do Povo*, o qual tem sido apontado, na fortuna crítica de Drummond, como uma de suas criações mais significativas:

A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência de pavor. No importante poema “A flor e a náusea” – *Rosa do Povo*, a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como uma força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução. (CANDIDO, 1977, p. 105)

Em seu estudo intitulado *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (2001), Vagner Camilo também reconhece que *A Rosa do Povo* contém linhas temáticas distintas. Ele aprofunda essa questão, analisando minuciosamente um momento decisivo do percurso do autor: a passagem do lirismo participante de *A Rosa do Povo* para a poesia mais hermética de *Claro enigma*, de 1951. Segundo ele, o livro de poemas de 1951 recebeu críticas intransigentes por parte daqueles que viram na publicação um tipo de deserção política do poeta mineiro em relação ao lirismo social de 1945. Em um artigo mais recente (2002), “A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo”, Camilo retoma a questão desse polêmico distanciamento do poeta em relação ao lirismo militante, que constitui uma das direções temáticas de *A Rosa do Povo*.

É bem verdade que a ideia de decisão, se tomada no sentido forte do termo (do latim *decisione*, “romper”, “cortar laços”, “separar”), sempre irá se tornar um tanto problemática em se tratando de Drummond. Não que isso constitua demérito de sua obra; pelo contrário, é daí que parece advir sua força e permanência. Em uma época em que boa parte dos escritores de esquerda, a despeito da própria origem social, pretendia-se porta-voz da classe operária, partindo, assim, para o cultivo de um realismo ingênuo, avesso a toda e qualquer experimentação formal (o que, supostamente, garantiria maior alcance da comunicação literária), Drummond seguiria rota contrária, muito mais consequente e

inequívoca. Forçou, assim, os limites da lírica que, por definição, repudia o canto coral até alcançar o domínio da épica – no qual, entretanto, nunca se sentiu completamente à vontade, fazendo do canto participante um momento de experimentação crescente, que alcançará a mais alta voltagem na riqueza de formas, medidas e ritmos de *A Rosa do Povo*. (CAMILO, 2002, p. 65)

Sabemos que, a partir do estudo de Antonio Candido, anteriormente citado, esse enclausuramento do poeta está relacionado a um sentimento de culpa irremissível. Vagner Camilo aprofunda essa questão, tentando mostrar que esse “mal-estar” de Drummond parece estar relacionado à consciência de que a poesia constitui um privilégio da classe social opressora, e também ao seu invencível sentimento de distância, quer em relação às suas raízes rurais, quer em relação às classes desfavorecidas, com as quais ele se sente identificado de modo incompleto.

Além disso, Drummond fez da própria distância social a medida mesma de seu engajamento, furtando-se por completo à “derrapagem ideológica” em que incorreram muitos desses esquerdistas. O que Walter Benjamin, alguns anos antes, havia bem demonstrado a propósito da “politização da inteligência” europeia, é fato que não escapou à ótica crítica de Drummond, pois, como dizia o filósofo alemão, “a esquerda radical [...] jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarianização do intelectual quase nunca fará dele um proletário”, já pelo acesso privilegiado à cultura, que “o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência do verdadeiro proletariado”. A consciência dessa distância social jamais deixará de nortear o empenho solidário de Drummond, como se pode comprovar claramente em “O Operário no Mar” entre outros poemas de *Sentimento do Mundo*, primeiro livro escrito “no contexto mais vasto e mais complexo do Rio”. (CAMILO, 2002, p. 66)

Vagner Camilo observa que a adesão inicial à causa do proletário sofre, desde o primeiro momento, indagações do poeta mineiro. Depois de *A Rosa do Povo*, a sua obra poética tende a visivelmente refluir para uma espécie de ensimesmamento. Na publicação de 1945, o lirismo social de Drummond ainda encontra alento e se manifesta sobretudo nos chamados “poemas de guerra”. “A flor e a náusea”, poema de *A Rosa do Povo*

anteriormente citado, é bastante representativo dessa fase de transição: durante uma perambulação pelas ruas da cidade, frente aos apelos do mundo urbano e às mercadorias expostas nas lojas, o poeta se sente tão sujo e precário como o mundo que o rodeia: “O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse.” (2012, p. 13). Nesse poema, o sentimento de desalento e de impotência é bastante visível: *Posso, sem armas, revoltar-me?* (2012, p. 13). O poema é marcado pela descrença de uma possível redenção de seus contemporâneos e de si mesmo: “Não, o tempo não chegou de completa justiça. /O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.” (2012, p. 13). Segundo Vagner Camilo, depois de *A Rosa do Povo*, uma poesia mais introspectiva vai ser o traço marcante dos próximos livros de Drummond: *Claro Enigma* (1951) e *Fazendeiro do Ar* (1954).

A partir desses estudos sobre *A Rosa do Povo*, concebemos que a pluralidade de temas, de estilos e de formas dessa obra de Drummond está relacionada com a oscilação, as dúvidas e a dubiedade de um eu retorcido, anunciado por um anjo torto que já se manifesta desde a sua primeira obra.

Quando nasci, um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida.
 (“Poema de sete faces”, In: *Alguma poesia-Reunião*, p. 3)

Dividido entre uma vontade de adesão à causa social e o distanciamento crítico em relação ao mundo e à própria poesia, oscilando entre o lirismo social e o lirismo individual, Drummond parece não encontrar acomodação numa única forma, num mesmo estilo ou num tema exclusivo. É possível dizer que essa inquietação tem a ver com o mal-estar que ele experimenta ao “fazer crítica do autoritarismo e, ao mesmo tempo, fazer parte de um sistema dominado por políticas de orientação autoritária” (GINZBURG, 2017, p. 287). Temos a impressão de que a composição heterogênea do livro de 1945 está, portanto, relacionada com a insatisfação permanente de seu autor, cuja consciência crítica parece se encontrar naquela época, nas palavras de Antonio Candido, “em um estado de emparedamento”. (CANDIDO, 1977, p 105)

Vimos, no entanto, que José Guilherme Merquior não considera como os mais revolucionários os poemas politicamente engajados de *O sentimento do Mundo* e de *A Rosa do Povo* (como, por exemplo, “O Operário no mar”). Contrariando a maior parte da

crítica drummondiana, ele diz que “a dimensão verdadeiramente sociológica da visão social de Drummond” está na sua poesia mais introspectiva, nos textos mais subjetivos, como ‘A flor e a Náusea’, ‘O Mito’ e os poemas do ciclo de Itabira” (MERQUIOR, 2013, p.122). Ele procura discutir a questão dos poemas de Drummond a partir das ideias de Adorno, apresentadas na sua “Palestra sobre Lírica e sociedade”. “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.”. (ADORNO, 2010, p. 65)

Sabemos que, para Adorno, essa “referência ao social” faz parte da configuração da própria forma lírica. Portanto, somente uma leitura imanente poderia identificar uma dimensão coletiva das emoções e das experiências do poeta. “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2010, p. 66). Já no início da palestra, o filósofo alemão problematiza a ideia comum que separa a lírica do engajamento social e conduz a discussão no sentido de demonstrar que mesmo um poema subjetivo, se for verdadeiramente lírico, tem como qualidade inerente a referência ao social. Essas formulações adornianas nos levam a pensar que, em “Considerações do poema”, de *A Rosa do Povo*, Drummond tematiza essas relações entre o pessoal e o social, o individual e o coletivo, o conhecido e o anônimo, o local e o universal, próprias da poesia lírica.

Não podemos deixar de corroborar a crítica de Merquior aos estudiosos drummondianos, os quais atribuem um teor mais social aos poemas de adesão à causa proletária. Por outro lado, é preciso reconhecer que, nesses poemas politicamente engajados de *O Sentimento do Mundo* e de *A Rosa do Povo*, Drummond se coloca mais clara e abertamente participativo da questão social.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
– Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.
 (“Consideração do poema”. In: *A Rosa do Povo*, 2012, p. 10)

Essa militância poética que já aparece em *José*, e que alcança uma dimensão maior em *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo*, revela o inconformismo de Drummond frente aos acontecimentos e às questões sociais de sua época. Ao longo de mais de seis décadas, o livro de 1945 consagrou-se como uma das principais obras do poeta mineiro porque há um intenso diálogo entre o sujeito lírico e as questões sociais de seu tempo, em particular a imensa desigualdade entre as classes no país, o autoritarismo do Estado e o sangrento desenrolar da Segunda Guerra.

Essa função redentora da poesia associada a uma concepção socialista ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, com a participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial - conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos perecíveis que então se fizeram. (CANDIDO, 1977, p. 106)

Temos que considerar que “essa função redentora da poesia associada a uma concepção socialista” (CANDIDO, 1977, p.106), que notabilizou a poesia de Drummond até 1945, não pode ser ignorada, apesar das reservas críticas de José Guilherme de Merquior. É possível concluir, portanto, que creditar um maior teor social à lírica introspectiva ou à poesia militante é fazer uma falsa escolha, uma divisão que acaba restringindo a dimensão de uma obra, cujo próprio título já oferece uma grande amplitude de significados. Acreditamos que a “dimensão sociológica” de *A Rosa do Povo* pode ser encontrada tanto nas estrofes em que figura um “eu retorcido” como também no canto de guerra, no qual o poeta deseja estar ao lado dos soldados russos; de igual forma, aquela também se manifesta tanto nos poemas de reminiscência de sua meninice em Itabira, como na prosa poética que descreve a caminhada de um operário sem camisa rumo ao mar.

Nesse trabalho sobre os chamados “poemas de guerra”, consideraremos a ideia de que a multiplicidade é o traço fundamental de *A Rosa do Povo*. Para nós, a publicação de 1945 é um livro plural que se abre para diferentes linhas temáticas. Apoiados nesse princípio, podemos reconhecer que o “teor social” é inerente a todos os poemas que

integram essa obra. Além disso, pensamos que a diversidade de formas e estilos é, conforme antes vimos, um aspecto bastante significativo, uma vez que o poeta mineiro elabora tanto a redondilha menor como o alexandrino, tanto as estrofes regulares como a prosa poética, tanto versos silenciosos que nascem de seu lirismo introspectivo como exaltados cantos de guerra que se aproximam da épica. Assim, vamos partir da análise da forma poética e da construção léxico-sintática do discurso lírico para chegarmos ao “teor social”, presente em todos os poemas dessa “obra historicamente fundamental na poesia brasileira”. (GINZBURG, 2017, p.285)

1.4. Os poemas de guerra em *A Rosa do Povo*: imagens de um mundo em conflito

Sabemos que a guerra é, tradicionalmente, um dos temas centrais da poesia épica. A descrição das cenas de batalhas faz parte das narrativas que integram esse gênero. Nessas cenas sangrentas, o herói do poema, por suas virtudes — coragem, beleza, fidelidade e, sobretudo, altruísmo —, luta em prol de sua nação. Assim, o herói épico é-nos apresentado e suas ações são descritas e relatadas por um narrador em terceira pessoa, numa perspectiva pretensamente objetiva, conforme atestou Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*:

O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. (...) como não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. (1994, p. 24-5)

Entretanto, entendemos que a correspondência entre Literatura e Guerra transpôs os limites dos gêneros e mesmo sendo, ao longo dos séculos, predominante na épica, ela também tematizará a lírica, o que, nesta tese, será apreciado nos poemas presentes em *A Rosa do Povo*, que focalizam tal relação.

Os cantos que abrem essa obra já nos esclarecem, mesmo em meio a metáforas, que o caráter da mesma é predominantemente social. Em “Consideração do poema”, lemos: “(...) Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa:” (*in A Rosa do Povo*, p. 10), versos que assinalam a integração entre poeta e povo por meio da expressão poética.

Ademais, também é interessante observar que a tonalidade social aparece aliada a uma disposição atuante, embora, por vezes, melancólica, como conferimos em “Nosso tempo”:

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.

Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.
(...)

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.
("Nosso tempo". In: *A Rosa do Povo*, 2012, p. 29)

Esse misto de disposição e descrença pode ser um reflexo do *gauche* que contempla e do homem politizado que se vê na obrigação de agir. Sabemos que em 1º de maio de 1945, Carlos Drummond aceitou o convite de Luís Carlos Prestes para ser um dos diretores do recém-criado *Tribuna Popular*, jornal que representava os ideais comunistas. Lá permaneceu por apenas um mês até começar a se sentir desconfortável, pois entendia que os direcionamentos políticos lhe furtavam “a sua naturalidade, o seu compromisso consigo mesmo”, conforme registrou em seu *Diário*. Segundo Iumna Maria Simon, ao analisar *A Rosa do Povo*, em *Drummond: Uma Poética do Risco*, os conflitos do poeta em relação à escrita são paralelos às suas incertezas diante do envolvimento político, ou seja, diante da possibilidade de engajar sua arte:

No caso da poesia participante, a perquirição abrange a crença na possibilidade dessa prática (transitividade do “canto”), a descrença em sua eficácia como “arma” (intransitividade do “canto”) e a sempre provável solução do recuo, aliadas à persistência em continuar a “viagem mortal” (consciência do risco”).

Essas direções da reflexão crítica encontram-se no livro todo, numa oscilação constante de um a outro poema, ou superpostas em um mesmo tempo. A crença na possibilidade do “canto” como arte de luta está ligada à posição assumida pelo artista que, consciente da situação política e social do mundo capitalista, se propõe a colaborar na tarefa geral de destruí-lo, para a reconstrução do “território de homens livres”. A descrença decorre não só da fidelidade à poesia, como da ausência de “ecos” aos apelos do poeta, ou seja, das barreiras existentes no próprio mundo em que o artista pretende atuar através de seu “canto”. A poesia que se abre à comunicação com os homens, que quer atingir e ser atingida pelo “povo”, corre, portanto, o risco de se perder como poesia

e, sobretudo de, mesmo se perdendo, não encontrar receptividade entre aqueles a quem se dirige. (SIMON, 1978, p. 74-5)

Assim, entendemos que o engajamento e a desesperança travam uma batalha com forças de proporções semelhantes. Em entrevista concedida à jornalista Cremilda Medina, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1º de abril de 1980, Carlos Drummond declara: “Sou pessimista, mas há uma espécie de contraveneno dentro de mim e acabo falando em esperança.”, o que nos revela seu caráter *gauche*. O professor de Teoria da Literatura Roberto Said assim analisa esse comportamento do poeta:

Essa ambiguidade fomenta um sentimento melancólico, um sentimento de quem não encontra sua morada, um “nunca-estar-à-vontade”, já que nem a ação nem a contemplação são plenamente satisfatórias para o poeta. Trata-se de um estado ou de uma condição de escrita que sugiro nomear como *angústia da ação*, uma espécie de oscilação melancólica, pois derivada da consciência de uma renúncia, de que algo se perdeu, mas que permanece desejado. (SAID, 2005, p. 105)

No prefácio do seu livro de crônicas *Confissões de Minas*, Drummond assinala:

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 ... pobres, e legar ao futuro apenas esse saldo 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. (ANDRADE, 2011, p. 13)

Compreendemos que suas palavras equivalem a um autêntico manifesto da necessidade de participação do artista no “*formidável período histórico em que lhe é dado viver*”: “*Já não tenho medo de escravizar-me à vida*”, declara o poeta. É essencial lembrar que se trata de um texto escrito em agosto de 1943, após a batalha de Stalingrado e a queda de Mussolini, identificado pelo autor como “*exame da conduta literária diante da vida*”.

Logo, se sua obra *A Rosa do Povo* nos apresenta cinquenta e cinco poemas escritos exatamente entre 1943 e 1945, torna-se bastante elucidativa a afirmação do poeta, nesse mesmo prefácio, de que "a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida aos mais densos e importantes da existência". Reiteramos, portanto, que embora os temas de "*A Rosa do Povo*" sejam, por vezes, polares, eles sempre aspiram a uma esfera social participante.

É fundamental considerar também que, nessa época, os olhares se voltavam para a questão da Segunda Grande Guerra e que ela não ocorreu de forma isolada. E ainda que o Brasil tenha participado apenas de forma indireta, os ecos da Europa reverberaram em nosso país desde o início até a metade do século XX.

A propósito, Murilo Marcondes (2016), em *O mundo sitiado*, afirma que "A guerra moderna não é propriamente um tema literário, é antes uma circunstância histórica em que os poetas foram estrangidos a atuar" (p. 10). Nesse sentido, reforçamos nosso interesse pelas líricas de guerra, não somente por sua relação com uma circunstância que abala toda a humanidade, mas também por sua força expressiva, por sua resistência ao tempo e aos fatos. Segundo Alfredo Bosi,

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. (BOSI, 2010, p. 167)

Outrossim, as considerações de Antonio Candido, em *Inquietudes na poesia de Drummond*, corroboram nosso entendimento: "A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor." (1977, p. 105)

Nesse viés, é inquestionável a importância de *A Rosa do povo*, principalmente a sua face revolucionária diante das contingências da época. Ainda segundo Candido,

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial — conjunto de circunstâncias que favorecem em todo o mundo o incremento da literatura participante. (CANDIDO, 1977, p. 106)

A sensibilidade de Carlos Drummond diante da guerra e seu espírito combativo estavam, com certeza, latentes em suas preocupações já há algum tempo. Existem claros indícios que evidenciam essa possibilidade. Consoante os estudos de Murilo Marcondes,

A sua poesia, desde *Sentimento do mundo*, já se transformara muito, inclusive com a extensão cada vez maior dos poemas. A experiência da guerra cristalizou ainda mais o que nele era uma aptidão antiga e interiorizada para a poesia como a expressão do “vasto mundo”. O poeta de Itabira, com fôlego e confiança redobrados, podia cantar outra cidade, aquela onde se decidia a sorte do mundo, cidade que, a seu modo, também era “férrea”, fosse apenas pela “fria vontade de resistir”. (MOURA, 2016, p. 117)

Outro momento significativo é o convite recebido por CDA para fazer a apresentação do livro *Poemas ingleses de guerra*, de Abgar Renault. Ele e Renault foram grandes amigos e conviveram durante anos nos círculos literários belo-horizontinos. Renault traduziu os poemas de soldados ingleses que participaram da 1ª e da 2ª Guerras. Publicou, antes e depois do período da 2ª Guerra, as suas traduções poéticas nos jornais da capital mineira. Posteriormente, esses poemas foram recolhidos para publicação em livro.

Em sua “Nota prévia da 1ª edição de *Poemas Ingleses de Guerra*” (Anexo 6), Drummond inicialmente ressalta que os poemas traduzidos foram poeticamente recriados, uma vez que a tradução apresenta “a serenidade, a compassada beleza, o sentimento sutil da língua, que há na poesia do nosso caro e esquivo poeta” (1970, p. 11). No entanto, ele esclarece que, embora tenham ganhado alguma inflexão da língua portuguesa, os poemas dos soldados ingleses traduzidos por Renault são, de certa forma, universais porque “eles contam o trabalho, a melancolia, a coragem e a perseverança do homem, de qualquer homem, posto diante da vida em crise”. (1970, p. 11)

Drummond descobre a voz do homem universal naqueles poemas que foram criados entre “o rumor de metralhadoras e aviões de mergulho” (1970, p. 11). Segundo ele, somente o discurso poético poderia alcançar uma dimensão universal na representação da dor e da miséria humanas. “E o que esse homem comum não pode exprimir, o poeta, mercê de sua aliança com as palavras, e por via de um secreto maquinismo, nos apresenta sob a espécie de um concentrado e patético lirismo, não apenas inglês, mas universal e humano”. (1970, p. 11)

Na sua apresentação do livro de Renault, Carlos Drummond reflete sobre a importância da criação lírica na sociedade contemporânea. Para ele, o poeta que “não tem partido”, e resiste “à pressão de todas as forças desmoralizadoras”, se torna um “guia firme”, que “nos salva” das crises e conflitos iminentes e nos ensina a enfrentar a guerra sem nos reduzir a “simples instrumentos de economias em luta” (1970, p. 11). A “nota prévia” assemelha-se a uma meditação sobre o sofrimento humano e um apelo à solidariedade para com os que viveram os horrores da guerra. Mas, ao descrever o poeta como um homem “sem partido e que resiste às “forças desmoralizadoras”, não haveria, nesse breve prefácio, um certo tom de desilusão, de melancolia e de um possível resfriamento do entusiasmo militante presente nos poemas de *Sentimento do Mundo* e de *A Rosa do Povo*?

Talvez mais do que isso, ao fundir sujeito, poesia e sociedade e, ainda, sujeito, poesia e guerra, o poeta alcança uma intensidade e um grau de maturidade poética que, à época da escrita da “Nota prévia”, ainda se encontravam em fase de maturação. Assim, ao intentar uma poesia afinada com os impactos profundamente transformadores de um momento — Segunda Grande Guerra — que encerraria transformações históricas, sociais, e culturais, produzida em um contexto literário também de transformação, como foi o Modernismo, Carlos Drummond nos apresenta, em *A Rosa do Povo*, uma poética simultaneamente refinada e atuante, capaz de representar tanto o dinamismo doloroso das cenas trágicas, em se tratando dos poemas de guerra, quanto os reflexos das barbáries na alma humana.

Iumna Maria Simon reconhece que “O Drummond de *A Rosa do Povo* é, como afirma a maioria da crítica citada neste trabalho, um Drummond ápice — o primeiro poeta brasileiro ‘em situação’. É o momento da procura do êxito.”. (SIMON, 1978, p. 59)

Diante dessas considerações, acreditamos que a leitura que desejamos realizar dos poemas, cujas imagens representam o conflito bélico, poderá não somente contribuir com estudos outrora realizados sobre a aproximação entre literatura e guerra, como também reiterar a posição emblemática da obra em questão, pois conforme afirmou Leandro Pasini, professor do Departamento de Letras da EFLCH/Unifesp:

A rosa do povo alcançou uma posição única na história da poesia brasileira ao unir experimentação poética, interpretação da realidade brasileira, engajamento social e história mundial, criando uma imagem dialética singular da relação entre as potencialidades poéticas da poesia modernista e as fraturas sociais brasileiras. (2016, p. 69)

Concebemos, ainda, que a vertente bélica drummondiana é não somente significativa, mas imprescindível na história da literatura modernista brasileira. Assim, pretendemos apresentar, nesta seção, os poemas, entendidos por nós como representativos da II Guerra, que integrarão o *corpus* deste trabalho, quais sejam: “Notícias”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim”.

Em *Drummond: Uma Poética do Risco*, Simon divide os poemas de *A rosa do Povo* em blocos temáticos. Assim, para ela, os poemas mais “diretamente ligados a uma prática participante, que conseguiriam “atingir mais diretamente o receptor da mensagem, comporiam o bloco E, de “engajamento”:

Mais significativas nessa direção são as “líricas de guerra”, os poemas inspirados pelas batalhas travadas na Rússia: “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou” e os três seguintes — “Mas viveremos”, “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim” — também inspirados pela guerra e projetados como esperança da vitória do mundo socialista sobre o mundo nazi-fascista. (1978, p. 88)

Em nota de rodapé, a estudiosa explica que o poema

“Notícias”, “embora contenha o vocativo “cidade enigmática” e outros traços que o identificam com as cinco ‘líricas de guerra’, pode ser

considerado como um poema de transição do conjunto anterior (passado: memória e família) ao bloco de poemas engajados (presente: o mundo e os homens). (1978, p. 88)

Já o crítico Murilo Marcondes, em sua obra *O mundo sitiado*, considerando a fase em que Drummond escreve esse livro — 1942 a 1945 — entende que:

Drummond escreveu apenas cinco poemas vinculados direta e exclusivamente à guerra, embora a meu ver, a experiência do conflito tenha se instalado na própria raiz da sua concepção de poesia na época, crítica e internacionalista (ou, adaptando a formulação de “Consideração do poema”, explosiva e sem fronteira. São eles: “Notícias”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944” e “Com o Russo em Berlim”. (2016, p. 124-5)

Pensamos que a estrutura abaixo pode auxiliar no estabelecimento do *corpus* desse trabalho. Nela, fica mais clara a divergência entre Simon e Moura em relação à definição dos “poemas de guerra” de *A Rosa do Povo*.

Iumna Maria Simon

1. “Carta a Stalingrado”;
2. “Telegrama de Moscou”;
3. “Mas viveremos”;
4. “Visão 1944”;
5. “Com o Russo em Berlim”.

Murilo Marcondes de Moura

1. “Notícias”;
2. “Carta a Stalingrado”;
3. “Telegrama de Moscou”;
4. “Visão 1944”;
5. “Com o Russo em Berlim”.

Percebemos que, coincidentemente, ambos selecionam o mesmo número de poemas, mas divergem quanto à escolha dos mesmos. Simon considera “Mas viveremos” um poema de guerra, mas não inclui nessa temática o poema “Notícias”. Já Moura descarta “Mas viveremos” como poema bélico, mas escolhe “Notícias” para integrar essa temática. Acreditamos que a seleção de Murilo Marcondes de Moura define melhor o conjunto de “poemas de guerra” de *A Rosa do Povo*. Uma breve leitura de “Mas viveremos” permite dizer que o poema é quase uma despedida de Drummond de sua militância no Partido Comunista. Uma das estrofes centrais bastante reveladora desse encerramento da atividade política seria:

Já não distinguirei na voz do vento
(Trabalhadores, uni-vos...) a mensagem
que ensinava a esperar, a combater,
a calar, desprezar e ter amor
 (“Mas viveremos”, *In: A Rosa do Povo*, 2012, p. 132)

Mais adiante, há outra imagem sugestiva desse difícil momento vivido por Drummond quando a aurora que julgamos ver é apenas uma fogueira na noite. Essa imagem quase pictórica revela a sua decepção ao constatar que os ideais pelos quais ele lutava não eram o que esperava:

Muitas vezes julgamos ver a aurora
e sua rosa de fogo à nossa frente.
Era apenas, na noite, uma fogueira.
Voltava a noite, mais noite, mais completa.
 (“Mas viveremos”, *In: A Rosa do Povo*, 2012, p. 132)

Podemos dizer que “Mas viveremos” não é um poema de guerra, embora nele esteja refletida a decepção de Drummond quanto ao rumo do Partido Comunista no final da Segunda Guerra. Por outro lado, “Notícias” satisfaz claramente essa classificação, uma vez que, conforme anteriormente vimos, neste, o sujeito lírico se mostra angustiado pela distância entre ele e os eventos que ocorrem em outros lugares e cujas notícias lhe chegam tão somente por sucintos telegramas. Concordamos, portanto, com Murilo Marcondes de

Moura quanto à definição do conjunto que pode ser chamado de “poemas de guerra” de *A Rosa do Povo*.

Logo, entendemos que a poesia bélica se tornou imperativa, pois o mundo carecia de sentido e de unidade. Nessa conjuntura, o sujeito poético entrega-se à ação e escreve: sua poética acaba por emergir como arma contraideológica. Segundo Carpeaux, *apud* Murilo Marcondes:

A poesia de Drummond exprime um conflito dentro da própria atitude poética: transformar uma arte toda pessoal, a mais pessoal de todas, em expressão duma época coletivista. Ou, para falar em termos pessoais: guardar, no turbilhão do coletivismo, a dignidade humana. A sua e a de todos nós. (2016, p. 118)

Entretanto, um dos maiores empecilhos, nesse feito, é a distância geográfica entre o poeta e o acontecimento que ele traduz em palavras. As imagens poéticas revelam, portanto, algo distante, do qual toma conhecimento através de notícias de rádio, jornais, cartas e telegramas, todavia, é capaz de sentir profundamente os impactos em suas reflexões, e os torna próximos por meio da palavra, o que reforça nosso intento de nos dedicar à análise do teor testemunhal dos poemas que ensejam o conflito mundial. Ainda segundo Marcondes de Moura,

No caso brasileiro, uma tremenda dificuldade adicional se impõe de saída: os poetas estavam distantes dos acontecimentos, situados em um lugar periférico ao conflito, em princípio relegados ao papel de meros observadores do drama planetário. Para adaptar um verso sugestivo de Murilo Mendes, todos eram “ouvintes apenas da guerra”, que acompanhavam atentamente pelo rádio e pelos jornais. Ora, o “grau de implicação” desses poetas naquela circunstância histórica parecia o mais esmaecido possível, o que acarretaria, ao menos teoricamente, uma obra também menos vívida em relação a ela. Tratava-se de aproximar o que estava longe, de trazer para o plano da intimidade aquilo que estava afastado do campo da experiência imediata, o que nem sempre é fácil. (2016, p. 21)

Em Drummond, esse entrave é superado e, de forma magistral, acompanhamos, em cada estrofe de “Visão 1944”, uma cena bélica, tão sensivelmente viva que nos parece estar o poeta *in loco*.

Julgamos, também, interessante abordar a disposição sequencial das composições que aqui analisaremos. Ora, se em *A Rosa do Povo*, há o propósito de interação e engajamento, este se perfaz nitidamente nos títulos dos três primeiros textos — “Notícias”, “Carta” e “Telegrama” —, em que se constata um processo de comunicação, portanto, presença clara de enunciador e de interlocutor, assim como, ao longo dos versos, a marca de pronomes que identificam esses elementos: “Entre mim e os mortos há o mar/ e os telegramas”.

Essas observações podem ser respaldadas pelos apontamentos do crítico Antonio Candido, segundo o qual, “O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos.” (1977, p. 106). Outrossim, é fundamental atestar que a lírica social de CDA destona das intenções modernistas de gosto pelo cotidiano ao expandir os significados prosaicos da vida comum, bem como dos acontecimentos que envolvem a II Guerra. Ainda consoante o referido estudioso,

Sob este aspecto, a sua poesia difere da de outros modernistas, inclusive Mário de Andrade, que tentam fixar o quotidiano a fim de obterem um “momento poético” suficiente em si mesmo; ele, ao contrário, procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopeia da vida contemporânea. (CANDIDO, 1977, p. 109)

Concebemos, portanto, que a poesia de Drummond mantém uma tensão constante entre o lirismo individual e o lirismo coletivo. E, embora já tenha afirmado que “*O poeta/declina de toda responsabilidade/ na marcha do mundo capitalista*”, ele atua a todo tempo, sentindo e se expressando por si e por todos aqueles que são atingidos pelos conflitos sociais. Drummond tem consciência de que sua arma é a palavra, todavia ele se pergunta: “Posso, sem armas, revoltar-me?”.

CAPÍTULO 2 – A poesia bélica de Carlos Drummond de Andrade e seu testemunhal

Na poesia bélica de Carlos Drummond de Andrade, as imagens de guerra apresentam uma nitidez fotográfica: são figuras humanas desamparadas, cidades destroçadas e paisagens de desolação. Assim, torna-se necessário rever o ensaio de Alfredo Bosi, “Imagem, discurso”, que integra o seu livro *O ser e o tempo da poesia*. Logo de início, o crítico afirma que

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual, O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. (BOSI, 2010, p. 13)

Portanto, a imagem pressupõe a relação mais direta e ancestral do ser humano com a realidade. Antes da linguagem, antes das palavras e da racionalidade, a imagem constitui a forma mais direta de apreensão e de representação do mundo. Mais adiante, Bosi vai discutir a criação da imagem por meio das palavras, a imagem que “se perfaz e se vê no desenho da frase, na sintaxe, cujo diagrama aponta para uma ordem que só imita o espaço do visual através da temporalidade”. (BOSI, 2010, p. 25)

Podemos entender que a imagem construída verbalmente somente se torna possível quando a sequência de palavras é disposta numa outra dimensão da realidade: a temporalidade. Segundo o autor de *O ser e o tempo da poesia*, a “disposição dos sintagmas, sobre a qual assenta todo o discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, sequência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência” (BOSI, 2010, p. 25).

Se considerarmos que o discurso lírico apresenta uma construção de palavras extremamente concentrada, articulada e complexa, podemos dizer que a imagem poética nasce de uma reunião única e peculiar da disposição e do movimento dos sintagmas no tempo e no espaço. Nesse sentido, de acordo com Octavio Paz, compreendemos que as imagens poéticas são a expressão genuína de uma visão e experiência única. Segundo o

autor de *O arco e a lira*, “o poeta cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se scandaliza que o poeta diga que a água é cristal”. (PAZ, 2015, p. 45)

Devido à sua forma elaborada, a representação imagética do poema alcança uma dimensão em que, segundo Paz, por mais absurda que seja a imagem lírica, ela desafia o princípio da contradição, a racionalidade da representação, a logicidade do pensamento. Dessa maneira, entramos em um aspecto da linguagem poética que muito nos interessa nesse trabalho sobre a poesia de guerra de Carlos Drummond de Andrade: a repetição de sintagmas, a reiteração das palavras, de frases e de versos.

Segundo Octavio Paz, os metros podem ser historicamente distribuídos na história da poesia, todavia, o ritmo tem a sua origem com a própria linguagem. Nesse viés, depois de esgotar os recursos que as poéticas historicamente datadas lhe oferecem, o poeta parte em busca da linguagem original, anterior àquelas, e encontra o núcleo primitivo da poesia: o ritmo. Sabemos que este se fundamenta no princípio da repetição de uma cadeia sonora. No poema, os parâmetros estéticos “seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo”. Para alcançar, portanto, uma forma poética bem realizada, a “repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório. (BOSI, 2010, p. 31)

A repetição dos sons, dos sintagmas ou de partes do poema leva à criação de uma imagem que, a cada reiteração desses signos, avoluma-se e torna-se cada vez mais densa e nítida. “A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão flumínea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento de expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso”. (BOSI, 2010, p. 33)

Dessa maneira, é a reiteração de partes do discurso que vai tornando a imagem poética cada vez mais nítida, cada vez mais capaz de se tornar uma realidade visível, uma figura, uma cena, uma paisagem, uma foto, um ícone, sensorialmente construídos. No discurso poético, “a imagem reponta, resiste e recrudesce, potencializando-se com as armas da *figura*. Nesse sentido, o discurso poético resiste ao enunciado lógico que esvazia os signos de uma representação imagética mais densa. “A palavra criativa busca de fato alcançar o coração da figura no relâmpago do instante. Mas, como só o faz mediante o trabalho sobre o fluxo da língua, que é som-e-pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginativa. O poema transforma em duração o que se dava, a princípio, com um átimo.

2.1. Análise de “Notícias”

“Notícias” se constrói diante de imagens de solidão e melancolia que envolvem o eu-lírico por se encontrar fisicamente distante daqueles que lutavam na Segunda Guerra. Nesse poema, estruturado em cinco estrofes, um quinteto, um quarteto, dois quintetos e outro quarteto, respectivamente, predomina uma sensação angustiada de insulamento, pelo fato de o sujeito poético depender totalmente das “notícias”, para acompanhar os fatos, que chegam em telegramas “frios, duros, sem conforto”.

Entendendo que se trata de um texto de pequena extensão, nós o exibiremos, abaixo, em sua totalidade:

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.

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

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

Os telegramas vieram no vento.
Quanto ao sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.
(ANDRADE, 2012, p. 120)

O título, “Notícias”, nos remete ao gênero jornalístico, mas aqui, a objetividade deste é traduzida por imagens, subjetivadas pelo desabafo doloroso de quem não pode acompanhar de perto o desenrolar do conflito mundial.

José Guilherme Merquior (2013), em seu livro *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*, defende esse processo, aparentemente paradoxal, e nos afirma que a poesia precisa ser racional, afinal, é essa racionalidade que “regula tanto o sentimento quanto a fantasia, que no verdadeiro poema não lhe são de nenhum modo opostos. Mas a atuação da razão vai ainda mais longe: é capaz de trazer para o poema várias formas lógicas.” (p. 183). Diante dessa afirmativa, compreende-se que a poesia transcende as esferas tradicionais que opõem razão e emoção, pois, ainda segundo esse estudioso, “Se a lírica é, realmente, significativa, deve conter razão, um movimento organizado de apreensão.”, isto é, por meio “representações mentais”, as imagens são capazes de traduzir o sentimento que reverbera no eu-lírico, esse sentimento de impotência e tristeza presente nos versos de “Notícias”. A propósito, entendamos melhor o que o poeta nos diz a partir da leitura dos blocos estróficos:

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.
(ANDRADE, 2012, p. 120)

Nessa primeira estrofe, a distância entre os mortos e o eu-lírico é determinada pelo mar; apenas o ‘telegrama’ pode amenizar esse distanciamento, colocando em aproximação o eu poético e os mortos. Isso porque, no momento histórico em que o poema foi redigido, a comunicação se dava, sobretudo, por meio de telegramas e de jornais, com notícias vindas do exterior para os jornais brasileiros, trazendo, entre outras informações, a situação do conflito bélico e suas consequências trágicas. Entretanto, todas essas informações eram sucintas e objetivas, similares ao proposto pelo gênero jornalístico, afinal, nos telegramas, o preço da mensagem era relativo ao número de caracteres, daí, acabavam por ser, conforme declarado no verso 5, “frios, duros, sem conforto”.

Ademais, observamos que há elipse dos verbos “partir” e “chegar”, cujo sujeito é “telegramas”, no quarto verso. Entendemos que dela emerge um contraponto entre (1) os navios (metonímia de comandantes/ tripulação), que não estão exercendo essas ações antes habituais; encontram-se, portanto, imóveis, e (2) os telegramas, que “partem e chegam”. Nessa perspectiva, ao se locomoverem, movimentam, também, a poesia, mas proporcionam o mal-estar que se estabelece por todo o texto. São eles que aproximam o eu-lírico dos mortos, mesmo que, no intermédio, haja o mar. Logo, há um jogo verbal em que se opõem, de um lado, eu-lírico e do outro, mortos. Entre ambos, há o mar e os telegramas, que também se opõem, pois o mar não somente distancia os dois primeiros, como se mostra estático (pois “Há anos que nenhum navio parte/ nem chega(...)”)), enquanto os telegramas (em que se observa uma metonímia, já que não são eles, mas as palavras que neles se acham contidas), personificados, se mobilizam, mas cumprem a dura função de comunicar o trágico.

Na segunda estrofe, temos:

Na praia, e sem poder sair.
 Volto, os telegramas vêm comigo.
 Não se calam, a casa é pequena
 para um homem e tantas notícias.
 (ANDRADE, 2012, p. 120)

Nesta, ao referir-se à praia, podemos afirmar que há um paradoxo, pois embora o eu-lírico se encontre em um ambiente externo, ele afirma que não pode “sair”. Pressupomos que o “sair”, para ele, é atravessar esse mar e juntar-se àqueles que lutam e morrem por um bem comum. Logo, esse sujeito que fala no poema “volta” para casa, mas as mensagens transmitidas pelos telegramas retornam junto a si e vão sendo ressoadas ao longo de toda a trajetória do eu-lírico até sua casa, que se torna pequena para a grandiosidade monstruosa dos informes. Estes ganham vulto e dominam a mente e os sentimentos do eu-lírico, mostrando que o propósito de se mobilizar pelo fim da tirania nazista no mundo e, por extensão, da ditadura do Estado Novo no Brasil, é tão intenso, que as notícias se tornam capazes de restringir o espaço físico em que aquele se encontra, como se ele se sentisse acuado por si mesmo diante das informações recebidas.

Nesse viés, constrangido por sua impotência, o eu-lírico, que, no referido contexto, representa o poeta, torna sua poesia signo de resistência à alienação do homem diante do próprio contexto em que vive, daí, defendermos, em sua poética de guerra, a existência de um teor testemunhal. Concebemos que não se trata de uma expressão de emoção coletiva, impactada pelas informações recebidas, mas de explosão individual que vai ao encontro das aflições de muitos ao redor do mundo naquele momento. Isso nos permite concluir que o poema em questão, embora dotado de subjetividade e lirismo, representa o anseio de quem, assim como Carlos Drummond de Andrade, sofreu por não poder integrar o grupo dos combatentes. A fim de respaldar nosso pensamento, reproduzimos a leitura de Davi Arrigucci Júnior, em “Coração Partido” (2002):

Desde o início, o conteúdo de verdade da poesia de Drummond, como em toda grande poesia, é histórico até o mais fundo e não se separa do problema de sua configuração formal ou da consciência do fazer que sempre o acompanha. E não é histórico porque reproduza fatos históricos, que podem até eventualmente estar referidos ou aludidos nos poemas — “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” —, mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão. (ARRIGUCCI JR, 2002, p.102-103)

A concepção do referido estudioso nos autoriza entender que o teor testemunhal da poética de guerra de Carlos Drummond alcança não somente as possíveis cenas da guerra (analisadas nos próximos poemas) como os sentimentos e as angústias de uma sociedade, aflita por um novo tempo.

Desta feita, na terceira estrofe, deparamo-nos com a alusão a outro espaço, não mais a casa nem a praia:

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.
(ANDRADE, 2012, p. 120)

Trata-se da “cidade enigmática”, então personificada, já que se constata uma interlocução entre ela e o sujeito lírico, identificada pela posição daquela como vocativo e pelas demais ações a ela atribuídas: “Chamas com urgência”, “apelos”, “Mas no escuro **nos** visitamos.”, próprias de seres animados. Esta cidade é, possivelmente, Stalingrado, que receberá uma homenagem especial em outro texto, em forma de carta, posicionado após “Notícias”, considerada a ordem sequencial dos poemas de guerra em *A Rosa do Povo*. Esse conjunto estrófico acentua a angústia do eu-lírico — dividido entre o desconforto diante da batalha e da dor daqueles nela envolvidos e sua aparente inoperância —, ao ponto de enxergar a cidade no escuro, na solidão de sua consciência, tamanho o desejo de a ela se integrar. E, nessa visão, há um chamado urgente da cidade, porém ele não consegue se mover, está “paralisado”; a urbe faz “apelos” — entendidos por Iumna Simon (1978) como “solicitações do mundo” (p. 140) —, no entanto o eu poético se mantém em silêncio, configurando claramente comportamentos e posições antagônicos, paradoxais, o que intensifica o estado melancólico da voz que fala no texto.

Ao pensarmos no movimento de se calar, cabe refletir que a linguagem desempenha o papel de expressar o não-dito; nessa perspectiva, o “silêncio” confessado (à cidade e ao leitor) traduz, diante do referido contexto, o sentimento de aflição, que se atenua pela revelação lírica, entendida tanto como desabafo quanto como reação ao autoritarismo das ditaduras.

Assim, na quarta estrofe, o colóquio se estende:

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.
(ANDRADE, 2012, p. 120)

O vocativo “irmãos sombrios” reporta aos mortos — distanciados pelo mar, mas aproximados pelos telegramas — como se, apesar do movimento triste e doloroso da morte, a mensagem fosse ainda capaz de chegar e promover um contato, afinal, o verbo “escuto” se encontra no presente do indicativo, apontando ação momentânea. O próximo período, iniciado no segundo verso, é introduzido por três adjuntos adverbiais de lugar —

“No pão, no couro, na superfície/ macia das coisas sem raiva,” —, que denotam uma relação de fraternidade: o “pão” simboliza o alimento, o “couro”, a pele e a “superfície macia das coisas sem raiva”, possivelmente, as situações de alento, de prazer. E é exatamente nessas circunstâncias que o eu-lírico afirma sentir “vozes amigas, recados/ furtivos, mensagens em código.”, o que nos conduz a dois entendimentos: um drama de consciência, em que o poeta/ eu-lírico, tomado por um tormento latente, pensa ouvir “vozes amigas, recados/ furtivos, mensagens em código.” Ou, até mesmo, a uma alusão aos comunicados que chegavam por outras vias, sejam eles recados ou cartas, escritos de forma cifrada, tendo em vista o controle e a repressão existentes naquela época. É interessante perceber que, considerando-se a primeira hipótese, tanto os já mencionados adjuntos adverbiais quanto os determinantes “amigas”, “furtivos”, “em código” exprimem intimidade, o que corrobora tal leitura.

Ao encerrar o poema, os telegramas são retomados:

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.
(ANDRADE, 2012, p. 120)

Aqui, o poeta reforça a chegada dos telegramas (“Os telegramas vieram no vento.”), informando que as notícias perpassaram por momentos de dificuldade (“Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!”), para que, finalmente, pudessem ser entregues. A repetição do pronome interrogativo “Quanto”/ “quanta”, que, nesse caso, está posicionado em frase exclamativa, representa essas adversidades. Já nos dois versos finais, o poeta lança um conselho: “Todo homem sozinho devia fazer uma canoa/ e remar para onde os telegramas estão chamando.”. Esse ideal hipotético que se associa a forma verbal “devia” — cujo pretérito imperfeito demonstra coloquialidade, uma vez que, conforme a norma culta, prescreve-se o futuro do pretérito “deveria” — cria a tentativa de quebra tanto da presumida impotência quanto do silêncio em que o eu-lírico se dizia encontrar, mostrando que, talvez, o uso da canoa seja um processo de solidão para que este se encontre com os mortos, reencontrando-se, na verdade, consigo mesmo ao realizar seus propósitos.

2.2. Análise de “Carta a Stalingrado”

Márcio Seligmann-Silva (2003), em *História, Memória e Literatura*, nos adverte:

Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunho: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal. E, por outro, o “real” é — em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo — sempre traumático. Pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão de História — do fato histórico. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47-8)

Suas considerações respaldam nossa empreitada de analisar a poética de guerra de Carlos Drummond de Andrade sob o viés de seu teor testemunhal. Por meio de cartas, telegramas e notícias de rádio, Drummond não somente lia e ouvia os relatos dolorosos da Segunda Guerra Mundial, mas os sentia como se estivesse nos campos de batalha e decidiu transmiti-los com a arma de que dispunha, a palavra. No poema que abre *A Rosa do Povo*, o poeta assim nos declara: “Como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande? Os temas passam,/ eu sei que passarão, mas tu resistes,/ e cresces como fogo (...); a saber, “tu” é a própria poesia, ali personificada.

A propósito, o crítico Antonio Candido registra:

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. (CANDIDO, 1995, p.125)

Diante dessas considerações, analisaremos, a seguir, “Carta a Stalingrado”, cujo título, composto por um gênero que denota um meio de comunicação — “Carta” — e o destinatário — “a Stalingrado”, já nos prenuncia o desejo do eu-lírico, fisicamente distante, de se aproximar dos envolvidos no grande conflito, pois para aquele, conforme

declarado em *Confissões de Minas*, “(...) poesia é participação. (...) Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e esses ideais existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens (...)”. (ANDRADE, 2011, p. 190)

Outro aspecto, também relevante, a ser observado no título é a confluência de duas figuras de linguagem no nome da cidade russa. Temos, em “Stalingrado”, tanto uma personificação, já que a carta se destina a ela e a trata como pessoa (“dilata os seus peitos, Stalingrado,/ seus peitos que estalam e caem,” – grifo nosso), quanto uma metonímia, por constituir um espaço que representa o mundo, no sentido de simbolizar a resistência como forma de libertação do jugo nazifascista alemão-italiano. Sabemos que a Batalha de Stalingrado ocorreu em 1942, iniciada por bombardeios alemães. Embora tenha empenhado todas as suas forças para invadir Stalingrado (União Soviética), o exército alemão acabou se desgastando e sendo derrotado, fato que possibilitaria aos soviéticos a retomada da sua cidade. A carta-poema torna-se, portanto, um manifesto de louvor do poeta, nesse caso, porta-voz dos homens que ansiavam pela paz mundial.

Podemos comprovar esse apontamento com o segundo verso da primeira estrofe, “Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!”. Ora, a historiografia nos relata que Madri foi o último foco de não submissão ao exército franquista e que, em 1941, foi assinado um Tratado de Aliança entre Londres e Moscou contra a Alemanha nazista. Nessa perspectiva, Stalingrado torna-se também referência de enfrentamento aos ataques dos alemães, fazendo-se, portanto, digna de apreço e de admiração. Ademais, no Brasil, naquela mesma época, vivia-se a fase ditatorial da Era Vargas, conhecida por Estado Novo (1937-1945). De forma correlata, o elogio do poeta a Stalingrado também se relaciona com o desejo de ver seu país livre da ditadura e de suas árduas consequências. É o que afirma Murilo Marcondes, em *O mundo sitiado*:

Outro ponto para o qual vale chamar a atenção é o de que a Batalha de Stalingrado teve início praticamente no mesmo dia em que o Brasil declarou guerra ao eixo, a 22 de agosto de 1942. O envolvimento do país exasperou as contradições internas, proporcionando uma circunstância riquíssima para a inserção ideológica dos artistas e intelectuais brasileiros. Por um momento, os nossos problemas identificavam-se com os problemas do mundo. Cantar a vitória dos aliados em qualquer parte (e a União soviética tornara-se um aliado

natural do Brasil) era cantar a vitória também brasileira, inclusive a interna contra a ditadura. (MOURA, 2016, p. 141)

Esse tom entusiástico de elogio se estende por todo o poema. Observemos sua primeira estrofe:

Stalingrado...
Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!
O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,
e o hálito selvagem da liberdade
dilata os seus peitos, Stalingrado,
seus peitos que estalam e caem,
enquanto outros, vingadores, se elevam.
(2012, p. 128)

Aqui, embora não se identifique o remetente de forma explícita, como se constatará em outras estrofes, a subjetividade lírica se manifesta nas reticências após o termo “Stalingrado”, que, sozinho, constitui o primeiro verso, funcionando como um vocativo, por meio do qual se estabelece a interlocução. Note-se que são reticências, e não vírgula ou ponto de exclamação, que seguem o substantivo “Stalingrado”. Essa pontuação do vocativo leva a perceber que o poeta tenta enxergar dentro de si mesmo, na sua interioridade, as imagens da resistência, como se ele quisesse estabelecer uma interlocução silenciosa e profunda com a cidade. E assim o faz, por meio de uma carta, cujo tom emocional começa no silêncio da introspecção e, depois, tende a ampliar, acompanhando a exaltação crescente do eu poético. O lirismo é, também, percebido na frase exclamativa do segundo verso, “Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!” e nas adjetivações nominais ou verbais: “grandes”, “negra”, “selvagem”, “que estalam e caem”, pois se trata de juízos de valor que visam enaltecer a urbe russa.

Já os versos livres e brancos, bem como a presença da função apelativa, identificada no vocativo (“dilata os seus peitos, Stalingrado,”) e nos pronomes de “2ª pessoa” — embora gramaticalmente pertençam à 3ª pessoa do discurso, no processo de interlocução, sob uma face de intimidade, tornam-se de 2ª (“seus peitos que estalam e

caem,”) —, conferem ao poema uma tonalidade de prosa, o que corrobora o gênero carta. Tal aspecto prosaico é, outrossim, verificado na frequência de orações subordinadas: “pois que entre as ruínas”, “que estalam e caem,”, “enquanto outros, vingadores, se elevam.”, que, em virtude da dependência sintático-semântica estabelecida, promovem uma sequência mais efetiva das ideias, sobrepondo-se ao caráter sugestivo e metafórico, próprio da poesia.

Torna-se fundamental reconhecermos, também, a função referencial, que, aliada à “prosa”, se identifica nas informações sobre a guerra: as alusões a Madri e a Londres, palcos anteriores de resistência às investidas alemãs, bem como a Stalingrado, também inflexível em não se submeter às imposições do exército hitleriano, são factuais. Da mesma forma o são as imagens bélicas do espaço russo em “(...) entre as ruínas/ (...) a face negra de pó e de pólvora,”, imagens essas que, analogamente ao já observado em “Visão 1944”, concorrem para o cinematográfico, dada a sua plasticidade impressionista.

Sobre essa questão, assevera Iumna Maria Simon, em *Drummond: uma poética do risco*,

A presença de formas de terceira pessoa — “não-pessoa”, segundo Benveniste — associada à presença do vocativo e de pronomes referentes à segunda pessoa determina uma relação “explícita” entre as funções referencial e conativa. Tal relação não implica o desaparecimento definitivo da função emotiva: além das exclamações existentes nessas duas estrofes (E1: verso 2, E4: verso 25), pode-se afirmar que as “colorações” emotivas percorrem o poema todo. Porém, a presença explícita da função referencial em detrimento da emotiva acarreta um acúmulo de procedimentos sintáticos ampliadores do discurso. (SIMON, 1978, p. 93)

E é exatamente nessa referencialidade em que também nos apoiamos para assegurar o teor testemunhal da poesia bélica drummondiana. Mesmo que o poema se apresente como carta, o verso inicial, “Stalingrado...”, anteriormente caracterizado como marca de interlocução, parece funcionar, outrossim, como uma circunstância de lugar, para onde o eu-lírico se transpõe mentalmente e passa a registrar os detalhes daquele espaço enquanto os observa. Ponderamos que embora acreditamos não ser esta a preocupação do poeta, as imagens poéticas em muito se aproximam da realidade daquele

tempo e espaço, tendo em vista as anotações documentais em obras que tematizam essa batalha.

A propósito, esclarecemos que nosso entendimento sobre poesia de testemunho está respaldado pelo postulado de Jeane-Marie Gagnebin (2006), em *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Conforme já abordado, Drummond acompanhava os acontecimentos da Segunda Grande Guerra por cartas, telegramas e notícias de rádio, assim, conseguia “ouvir a narração insuportável do outro” e aceitava “que suas palavras levem [levassem] adiante, como num revezamento, a história do outro”, daí a representatividade de seus poemas que situam o referido conflito. Em “América”, poema que também integra a obra *A rosa do povo*, o eu-lírico declara seu desejo e sua capacidade de praticar a empatia: “Esses homens estão silenciosos, mas sorriem de tanto sofrimento dominado./ Sou apenas o sorriso/ na face de um homem calado.”. (ANDRADE, 2012, p. 125)

Nesse sentido, voltemos nossas impressões para a 2ª estrofe:

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,

na tua fria vontade de resistir.
(ANDRADE, 2012, p. 128)

A declaração inicial de que “A poesia fugiu dos livros, está agora nos jornais” pontua uma das preocupações do movimento modernista, a presença do cotidiano na arte literária, marcando a trajetória de uma nova poética, então ligada aos fatos jornalísticos, engajada com as questões sociais. Sobre essa escolha do poeta em escrever uma “carta”, esclarece Murilo Marcondes:

Identificado a uma carta, ele segue determinado padrão: uma data, a concentração sobre eventos precisos, a revelação do estado de ânimo do remetente, a necessidade de transmitir algo ao destinatário e, neste caso sobretudo, pontuar simultaneamente a distância física e o desejo de aproximação. Todos esses elementos poderiam ser sintetizados na *contemporaneidade* pretendida pelo poema, no qual, mais do que nunca, o “tempo presente” é o foco. A carta está atrelada aos acontecimentos, os quais têm de ser comentados sem distância, e comunicados de tal forma que façam interagir, do modo mais direto possível, remetente e destinatário, criando uma espécie de intimidade entre eles.

Por esse fato, o “novo” é tão enfatizado, sobretudo no segundo segmento do poema. É saudado entusiasticamente o deslocamento da poesia para os jornais e para os telegramas (para a próxima “carta” que lemos...), isto é para a *transmissão* das últimas “notícias”, e então só havia as da guerra. (MOURA, 2016, p. 123)

Esse aspecto é reafirmado nos três versos seguintes — “Os telegramas de Moscou repetem Homero./ Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo/ que nós, na escuridão, ignorávamos.” —, que apresentam o “telegrama”, mídia de comunicação curta e rápida, como forma de expressão de “um mundo novo”.

Assim, ao comparar os acontecimentos belicosos anunciados por Moscou nos telegramas aos registros da poesia épica de Homero, o poeta os atualiza, apresentando-nos a sua leitura sobre a Stalingrado antropomorfizada: para ele, os russos ressignificaram a jornada homérica, ao lutarem ostensiva e incansavelmente contra o ataque nazista. Nesse viés, a alusão a Homero — “Os telegramas de Moscou repetem Homero” —, embora “velho”, renova a capacidade humana de ânimo, coragem e destemor, por meio de uma comparação implícita entre a bravura dos gregos nas batalhas narradas nos

poemas épicos *Iliada* e *Odisseia*, do referido autor, e a resistência dos russos contra os alemães. Esta última demonstra que, mesmo em desvantagem, não se deve render. Todavia, esse comportamento de rendição, de postura letárgica, metaforizado no verso “que nós, na escuridão, ignorávamos.” (grifo nosso), parecia tomar conta de quase todo o mundo, inclusive do eu-lírico (“nós”), daí esse canto de louvor a Stalingrado, que também se assemelha a um manifesto, já que, através da poesia, o poeta faz uma declaração pública de sua admiração por essa cidade e, ainda, ao final, como veremos, proclama seu desejo de que outras sigam o exemplo da urbe russa, realizando o mesmo feito ousado: “Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.”.

Conforme já anotado, entendemos que CDA abraça o conflito mundial e, por intermédio das palavras, se alia àqueles que lutam contra a hegemonia nazifascista sem, contudo, associar tal conflito à realidade brasileira da época. Essa sua postura é considerada por Silviano Santiago (2006), em *Ora Direis, Puxar Conversa*:

Para o Itabirano já acariocado, os telegramas dos correspondentes de guerra estampados nos jornais, ou lidos pelos locutores de rádio, são verdadeiros trechos de poemas. Por aqueles e por estas, Drummond acompanha a vitória dos russos em Stalingrado, a fim de enxergar na luta contra os regimes totalitários europeus, mais do que um incentivo, uma razão mais forte para combate aqui dentro, corpo a corpo, palavra por palavra, contra o regime ditatorial de Getúlio Vargas. O poeta acompanha a vitória soviética para nela erguer a necessidade de uma indispensável nova e justa ordem mundial. (SANTIAGO, 2005, p.160)

Nos quatro últimos versos da segunda estrofe, “Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,/ na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,/ no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,/ na tua fria vontade de resistir.”, encontramos uma enumeração paralelística que reitera a estima do eu-lírico por Stalingrado que, ao flexionar o verbo na primeira pessoa do plural (“Fomos”), coloca-se como porta-voz daqueles que, a partir do exemplo de Stalingrado, passaram a enxergar um “novo mundo”. Um novo tempo e espaço, em que a experiência da dor, dos massacres e da barbárie se converte em força e determinação para a construção de uma nova ordem. Nessa perspectiva, o paralelismo, formado por construções sintáticas semelhantes, é identificado, no caso, por adjuntos adverbiais de lugar, que se referem a Stalingrado, ali invocada pela apóstrofe “cidade destruída” e reforça o caráter adjetivo de manifesto dado

ouro oculto) estará firme no alto da página”, com natureza de desejo, dada a incerteza própria do modo subjuntivo. O quarto verso, “Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.”, coloca-se como fecho dessa primeira parte. O sujeito oculto de “Terá custado” refere-se ao que foi dito anteriormente a respeito de Stalingrado, que soube reverter sua posição de signo dos horrores de guerra à de destaque honroso no “alto da página” dos jornais como espaço emblemático de derrota do nazifascismo, fato que, embora tenha causado tantas mortes e tantos gastos em diferentes armamentos, “valeu a pena”.

A segunda parte dessa estrofe inicia-se por meio de uma anáfora, ao retomar as duas primeiras palavras do verso que a inicia, “Saber que vigias”, e, analogamente à primeira parte, temos, aqui, um sujeito oracional, cujo predicado se compõe pelos dois últimos versos “dá um enorme alento à alma desesperada/ e ao coração que duvida.”. O verso 6, “sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos pensamentos distantes” — na função sintática de adjunto adverbial de lugar —, por se encontrar intercalado entre o sujeito e o predicado, recebe destaque, pois simboliza os espaços que Stalingrado conseguiu alcançar como sentinela de um novo momento. Em outras palavras, “Saber” [tudo isso], tomar consciência da coragem e da determinação grandiosa de Stalingrado, traz fôlego a quem já não tinha esperança nem conseguia acreditar na possibilidade de mudança e de paz.

Compreendemos que fica nítida, aqui, a abrangência da poética de guerra de Carlos Drummond de Andrade. Como afirmou Merquior (2011), “Profundamente enraizada numa época de transição, a mensagem poética de Drummond se elevou dessa forma ao nível das significações universais.” (p. 324), o que nos permite, mais uma vez, avivar o seu teor testemunhal. Ao traduzir em imagens poéticas os conflitos de seu tempo, acaba por estabelecer entre a poesia e a história um diálogo contínuo, fazendo daquela um testemunho vivo, universal e atemporal: a leitura de “Carta a Stalingrado” nos permite compreender, em um âmbito contextual, um momento altamente decisivo da Segunda Guerra, ainda que escrita sob o olhar subjetivo do poeta. Considerando esse intercâmbio, avalia Octavio Paz:

Vistas de fora, as relações entre poema e história não apresentam nenhuma fissura: o poema é um produto social. Mesmo quando reina a discórdia entre sociedade e poesia — como acontece na nossa época — e a primeira condena a segunda ao desterro, o poema não escapa à

história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico. (PAZ, 2012, p. 194)

Desta feita, sendo o poema “um produto social”, o poeta é aquele que intermedia a relação entre história e poesia, e nesta, traduz as experiências humanas, com um toque de suas impressões pessoais. Nessa perspectiva, analisemos a 4ª estrofe:

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!
As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.
Débeis em face do teu pavoroso poder,
mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,
as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,
aprendem contigo o gesto de fogo.
Também elas podem esperar.
(ANDRADE, 2012, p. 128)

Os sete versos que a compõem apresentam comparações entre outras cidades atacadas pelo exército alemão e Stalingrado, com a clara finalidade de enaltecer esta em seu “gesto de fogo”. Enquanto o município russo se define por um “miserável monte de escombros” (definição expressa por meio de um aposto), portanto, de aparência feia, os demais têm beleza, “As belas cidades do mundo”, entretanto, são “mesquinhas”, “pobres” e se sentem “débeis”, pois Stalingrado é “resplandecente” e tem seu “pavoroso poder” contemplado “em pasmo e silêncio”. Tem valor ressaltar que o poeta subverte os sentidos originais de alguns adjetivos conforme o contexto em que os insere: as cidades que não resistiram ao poderio nazista são declaradas como “as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,” isto é, ao associar “pobres” e “prudentes”, o ato de ponderação e sensatez (tradicionalmente, de carga semântica positiva) é negatizado, tomando-se como referência “o gesto de fogo” de Stalingrado. De forma similar, em “Débeis em face do teu pavoroso poder,” temos, em “pavoroso” — aquilo que é capaz de causar pavor, logo, assustador, medonho —, um valor assertivo, digno de admiração, corroborando o caráter revolucionário e arrebatador daquele local.

A respeito desse feitio de engajamento do poeta mineiro, temperado com uma subjetividade inusitada, observa José Guilherme Merquior:

Com *A Rosa do Povo* se realiza a promessa de *Sentimento do Mundo*: cantar “a vida presente”. Diante da realidade burguesa do tempo da guerra, o “*sentimento do mundo*” fica historicizado. O lirismo social e engajado se desdobra em literatura “sociológica”; sem jamais visar ao simples documento, a interpretação lírica se alimenta de uma espécie de análise sociológica bem sua, mas de modo algum menos reveladora que os métodos científicos. (MERQUIOR, 2011, p. 119)

A mencionada “interpretação lírica” se intensifica na 5ª estrofe:

Stalingrado, quantas esperanças!
Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!
Que felicidade brota de tuas casas!
De umas apenas resta a escada cheia de corpos;
de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.
Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas
[fábricas,
todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros
[de parede,
mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,
ó minha louca Stalingrado!
(ANDRADE, 2012, p. 129)

Introduzida pelo vocativo, nela, o eu-lírico expõe sua afeição por Stalingrado, manifestando claramente suas emoções por meio de frases exclamativas que a engrandecem: “Stalingrado, quantas esperanças!/ Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!/ Que felicidade brota de tuas casas!”. A partir do quarto verso, novamente de forma paradoxal, as imagens parecem contrapor o que se declarou nos três iniciais, já que se observam apenas restos de destruição: “De umas apenas resta a escada cheia de corpos;/ de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança./ Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas fábricas,/ todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de parede,”. Contudo, é exatamente nesse caos que se funda a força da urbe, e ela, então, se erguerá: “mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,” e, daí, o entusiasmo dessa voz que declara sua admiração pela cidade personificada, mais uma vez, subverte o caráter de outro adjetivo, ao tratá-la de forma elogiosa por “louca” e, ainda, passionalmente, de “minha”, permitindo transparecer seu desejo de a ela se fundir, sobretudo nos atos.

A partir dessa perspectiva, no terceiro verso, “caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,”, quando então acontece a abordagem “penetração na cidade”, entendemos que as expressões “mãos soltas” e “relógios partidos” metaforizam a ruptura com o tempo em que o mundo viveu sob a sanha nazista. Esse rompimento pôs fim a milhares de vidas, mas não à determinação voraz e imbatível de Stalingrado. E na condição de “espectador” desse espírito combativo, ele apregoa reiteradamente esse feito, por meio da anáfora que incide sobre os objetos indiretos (dispostos em enumeração) do verbo combater e do paralelismo que os coloca, verso a verso, em posições sintáticas similares, o que concorre para aprimorar a força tenaz da cidade: “Uma criatura que não quer morrer e combate,/ contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,/ contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,/ contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,”. É oportuno observar que as enumerações combinam termos de diferentes campos semânticos — “céu”, “água” e “metal”, simbolizando, metonicamente, os ataques aéreos, marítimos e terrestres; “milhões de braços e engenhos mecânicos”, representando os poderosos armamentos bélicos alemães; “frio”, “fome”, “noite”, aludindo aos fenômenos da natureza — ao ponto de atingir o inimigo mais potente: a “morte”, contra a qual essa “criatura” também combate. A propósito, a oração “a criatura combate” é também reiterada ao final dos versos 6, 7 e 8, por meio de um hipérbato (os objetos indiretos se antepõem ao sujeito e ao verbo), recurso que além de intensificar a bravura de Stalingrado, potencializa o anúncio do verso final, “e vence”.

Enfim, na última estrofe, lemos:

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça
[subindo do Volga.
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.
(2012, p. 129-130)

Esse “desfecho” expõe o desejo do eu-lírico em relação ao resto do mundo. Se, anteriormente, ele colocou as cidades em diferentes planos, de certa forma, criticando aquelas que pouco ou quase nada reagiram aos confrontos nazifascistas e exaltando Stalingrado, neste momento, ele as congrega, projetando sobre elas seu anseio, em forma

de apelo, de que, a exemplo da cidade russa, resistam e vençam o inimigo alemão: “Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga./ Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.”. Nesse viés, a “fumaça subindo do Volga” é uma alegoria da mensagem viva que os russos enviam ao cosmos. Ademais, no penúltimo verso, “Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,”, novamente, presenciamos uma imagem paradoxal: “chão calcinado” refere-se a um solo aquecido, por extensão, espaço em que há vida, contudo, nele, “apodrecem cadáveres”, o que nos autoriza a vislumbrar duas leituras: as mortes ocorridas em Stalingrado acabaram por funcionar como uma espécie de adubo para um novo mundo que dali brotaria ou que os “cadáveres” podres figuram a morte de velhas ideologias e de sistemas de governo opressivos. Por um lado ou por outro, é morte que se reverte em vida, na qual “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.”. Outrossim, as iniciais maiúsculas em “Cidade” e “Ordem” colocam-se como símbolos da esperança e da confiança do eu-lírico de que Stalingrado se efetive como o “carro-chefe” legítimo de uma nova ordem mundial de paz e justiça, possivelmente conduzida pelo Socialismo.

Também merecem atenção os tempos verbais: encontramos apenas seis verbos no pretérito perfeito: “O mundo não acabou, pois que entre as ruínas” (3º verso da 1ª estrofe) e “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.” (1º verso da 2ª estrofe), “Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,” (5º verso da 2ª estrofe), “Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.” (4º verso da 3ª estrofe), “todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de parede,” (7º verso da 5ª estrofe), e um no pretérito imperfeito: “que nós, na escuridão, ignorávamos.” (4º verso da 3ª estrofe) e, em todos, a intenção é comparar a declaração neles contida (referente a um passado próximo) com a conjuntura de então, aquela em que se escreve a carta. Nesse sentido, o tempo predominante é o presente do indicativo, que tanto nos permite, diante da leitura, atualizar a Batalha de Stalingrado, já que esse tempo confere ao contexto maior vivacidade, e captar as emoções do eu-lírico ao traduzir esse fato em imagens poéticas por meio de um processo de dramatização linguística que a escolha do tempo e do modo verbais lhe permite. Podemos destacar alguns exemplos: “e o hálito selvagem da liberdade/ dilata os seus peitos, Stalingrado,/ seus peitos que estalam e caem,” (4º, 5º e 6º versos da 1ª estrofe), “Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.” (2º verso da 3ª estrofe), “mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,” (4º verso da 5ª estrofe), “De umas apenas resta a escada cheia de corpos;” (8º verso da 5ª estrofe).

Ressaltamos que, na penúltima estrofe, esse presente se mostra ainda mais vivo, pois, como já observado, trata-se do momento em que o poeta se conecta com maior intensidade ao espaço russo, ao ponto de tocá-lo como uma espécie humana: “A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,/ apalpo as formas desmanteladas de teu corpo,/ caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,/ sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?” (1º, 2º, 3º e 4º versos da 6ª estrofe). Por fim, detectamos, respectivamente, o futuro do subjuntivo, bem como o futuro do presente e o futuro do presente composto, ambos do indicativo, sob a nítida intenção de projetar o desejo e a certeza, respectivamente, do eu-lírico, que antecipa os acontecimentos: “Que quando abrirmos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no alto da página./ Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.” (3º e 4º versos da 3ª estrofe). E, de forma mais enfática e entusiástica, o futuro do presente do indicativo novamente comparece, na última estrofe, para perfazer um anúncio, um manifesto de um novo átimo — “Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo. (...) a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.” —, indicando uma “certeza”, que o modo lhe confere, embora as declarações ainda estejam no plano das ideias, as quais se tornam impositivas tendo em vista a sequência dos acontecimentos e a fusão entre eu-lírico e Stalingrado.

Queremos, ainda, refletir sobre a presença dos gêneros épico e lírico no poema em questão. No Capítulo 1 desta tese, explicitamos que, em conformidade com o estudioso Anatol Rosenfeld, “O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (...) emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador.” (1994, p. 24). Afirmamos, também, que a correspondência entre Literatura e Guerra transpôs os limites dos gêneros e mesmo sendo, ao longo dos séculos, predominante na épica, ela também tematiza a lírica. Nesse sentido, compreendemos que “Carta a Stalingrado” é um exemplo claro dessa mistura de gêneros, prática também teorizada pelo mesmo crítico: “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.” (1994, p. 16). No poema-carta, a temática envolvendo uma batalha de cunho histórico, aliada ao predomínio de uma função comunicativa, consoante os apontamentos de Iumna Maria Simon — “Entre as diversas formas e experiências praticadas em *A Rosa do Povo*, destaca-se, como ‘novidade’, a utilização de procedimentos linguísticos submissos a uma função comunicativa.” (1978, p. 102) —, respalda a presença do épico. Acerca dessa questão, declara Murilo Marcondes:

O núcleo propriamente épico do poema é a batalha de Stalingrado, e consiste na exposição da obstinada resistência da cidade e de sua dramática vitória. Mas esse núcleo se espraia pelo menos em duas direções. Uma, ainda de caráter épico, que relaciona a vitória de Stalingrado aos destinos da humanidade como um todo; outra, já de caráter lírico, em que a batalha é vista a partir das suas ressonâncias no “eu”.

O elogio caloroso do “eu” ao “tu”, do poeta à cidade, abarca essas três dimensões. Num primeiro plano, são elogiados os feitos de que a cidade é capaz (...); num segundo, o “eu” comunica à cidade as transformações que aqueles feitos exerceram sobre todos e sobre ele em particular (já que há uma passagem do “nós” para o “eu”) (...) num terceiro plano, a vitória da cidade passa a representar a possibilidade da instauração de uma nova “Ordem” internacional. (MOURA, 2016, p. 128)

Destarte, Stalingrado encarna o herói épico, pois com seu espírito guerreiro e combativo, decidiu confrontar o “vilão” que subjugava o mundo, conquistando não apenas a perspectiva da restauração da paz como também a possibilidade de ressignificação da ordem social. E esse trajeto se nos apresenta em um tom assinalado pela subjetividade, que é própria da lírica. Tal mescla, que afetuosamente se integraliza, nos consente aludir à reflexão de José Guilherme Merquior sobre *A rosa do Povo*: “O lirismo social e engajado se desdobra em literatura “sociológica”; sem jamais visar ao simples documento, a interpretação lírica se alimenta de uma espécie de análise sociológica bem sua, mas de modo algum menos reveladora que os métodos científicos.”. (MERQUIOR, 2011, p. 119)

2.3. Análise de “Telegrama de Moscou”, de *A Rosa do Povo*

Alfredo Bosi, no quinto ensaio da obra *O ser e o tempo da poesia*, denominado “Poesia-resistência”, analisa a reação dos poetas ao “estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer”, entendendo que a sociedade de consumo subtraiu do homem o direito original de nomear, concedido a Adão, segundo o livro de Gênesis. Diante dessa contingência, o estudioso considera que, na poesia, a modernidade se dá, a princípio, como recusa e isolamento: resistindo aos discursos dominantes, a arte poética passa a falar de si mesma.

Ainda em sua análise, Bosi alude à lição de Antonio Machado: “No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando”, esclarecendo que tal resistência pode se valer de muitas facetas. Outrossim, afirma que “Desde os profetas bíblicos até Maiakóvski, Brecht e Neruda, a recusa irada do presente, com vistas ao futuro, tem criado textos de inquietante força poética.”, resistir tornou-se uma ordem:

O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na evocação de idades de ouro, rebela-se e fere no peito a sua circunstância.

Ao contrário do cantor da lenda já confirmada na memória pessoal ou coletiva, o profeta vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo. Se o círculo presente-passado-presente evoca o paraíso, o eixo sem limite presente-futuro invoca-o. (BOSI, 2000, p. 187)

Para Bosi (2000), a poesia tem imanência histórica, daí o seu privilégio de desmascarar as forças opressoras socialmente dominantes e revelar novos olhares de concepção da vida em sociedade. De acordo com o autor,

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 2000, p. 169)

Assim, reiteramos não somente o compromisso declarado do referido poeta, já expresso em *Sentimento do mundo*, com “(...) o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (ANDRADE, 2015, p. 34), mas também seu desejo de, em *A Rosa do povo*, “com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas” (ANDRADE, 2012, p. 29), anunciar um novo tempo. Desta feita, ao declarar “Calo-me, espero, decifro” (ANDRADE, 2012, p. 23), registra e efetiva em versos esse ato de “desmascarar as forças opressoras” e decifrar os fatos, gerado por seu desconforto frente às circunstâncias sociais.

Mário Faustino, *apud* Affonso Romano de Sant’Anna, em *Drummond: o gauche no tempo*, assevera que

a poesia de Carlos Drummond de Andrade é do mundo crítico, de um país e de uma época (no futuro, quem quiser conhecer o *Geist* brasileiro, pelo menos de entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos e antropólogos e “filósofos” nossos...) e um documento humano apologético do homem. (SANT’ANNA, 1992, p. 144)

Nessa linha, entendemos que em “Telegrama de Moscou”, Carlos Drummond, poeticamente aliado aos russos, manifesta, de forma profética, seu desejo intenso de reconstrução da antiga cidade de Stalingrado, corroborando o referido postulado de Bosi: “o profeta vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo”. Assim, em meio a recursos próprios da poesia, observa-se “uma carga referencial considerável pelas constantes alusões a fatos e circunstâncias relativos à luta entre o comunismo e o nazi-fascismo.” (SIMON, 1978, p. 104).

Essas observações nos permitem testificar, mais uma vez, o teor testemunhal dos poemas de guerra de CDA. É de nosso conhecimento que Drummond esteve distante da guerra, todavia a acompanhou e sentiu seus impactos diariamente pelas mídias da época: “O mundo me chega em cartas / A guerra, a gripe espanhola” (ANDRADE, 2012, p. 99). Ademais, conforme anotado por José Guimarães Alves (1944, p. 100), em “Três quadros do mundo”, “Dentro da noite, hora avançada, o homem está diante do rádio”, ouvidos abertos e alma inquieta diante do drama bélico.

Desta feita, propomo-nos à análise de “Telegrama de Moscou”. Por se tratar de um poema menor, consideramos interessante apresentá-lo aqui, em sua íntegra:

Telegrama de Moscou

Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.
 Casa e mais casa se cobrirá o chão.
 Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.
 Começaremos pela estação da estrada de ferro
 e pela usina de energia elétrica.
 Outros homens, em outras casas,
 continuarão a mesma certeza.
 Sobraram apenas algumas árvores
 com cicatrizes, como soldados.
 A neve baixou, cobrindo as feridas.
 O vento varreu a dura lembrança.
 Mas o assombro, a fábula
 gravam no ar o fantasma da antiga cidade
 que penetrará o corpo da nova.
 Aqui se chamava
 e se chamará sempre Stalingrado.
 — Stalingrado, o tempo responde.
 (ANDRADE, 2012, p. 131)

Uma breve observação do título, mais propriamente da preposição “de”, nos revela que a origem do telegrama é Moscou. Assim, podemos afirmar que o poeta se coloca como porta-voz da mensagem recebida: ele é, simultaneamente, receptor e emissor. A propósito, Iumna Maria Simon, ao tratar da relação entre as funções da linguagem presentes nos poemas engajados de Carlos Drummond de Andrade, assevera que os textos apresentados em forma de comunicação (carta, telegrama) acabam por propiciar esse entrecruzar da função conativa com a emotiva e a referencial (“revelação e denúncia da realidade”). Segundo a autora,

Os adjuntos adnominais que acompanham esses nomes especificam fatores envolvidos no ato comunicativo: em “Carta *a Stalingrado*”, o receptor da mensagem emitida pelo poeta; em “Telegrama *de Moscou*”, a fonte de onde procede a mensagem-resposta ditigida aos homens. Entre estes, inclui-se o poeta que a decodifica e a submete a um novo processo de codificação, ou seja, transforma-a em sinal perceptível: o poema. O poeta passa a ser, portanto, o porta-voz da mensagem

proveniente da fonte, inaugurando, assim, um novo ato de comunicação (poeta-leitor). (SIMON, 1978, p. 89)

Outro aspecto relevante diz respeito à ordenação dos poemas no livro *A Rosa do povo*. “Telegrama de Moscou” se encontra após “Carta a Stalingrado”, o que nos sugere que aquele encerra o caráter de resposta; ainda segundo Iumna, “uma mensagem-resposta coletiva de esperança e certeza na construção da ‘grande Cidade de amanhã’.”. (p. 90). Entendemos, assim, que o telegrama sai de Moscou com destino a Stalingrado e, por meio dessa cidade, alcança o mundo.

Ainda com relação ao título, vemos que a denominação “Telegrama” configura uma inovação modernista ao se apropriar de um estilo de comunicação midiático, sem vínculo anterior com a arte literária. Fiel a esse propósito, o poeta opta por estruturar o poema em apenas uma estrofe de dezessete versos brancos e irregulares, em um estilo próximo à prosa.

Outra marca telegráfica pode ser constatada na larga presença de períodos simples que se encerram com um ponto-final a cada verso, caracterizando a natureza sintética desse meio de comunicação. Nesse viés, pensamos que “Telegrama de Moscou” pode ser dividido em duas partes, sendo os primeiros nove versos exemplos pontuais dessa afirmação, já que além de se apresentarem em orações absolutas, estas são sintaticamente assindéticas, configurando, por meio da parataxe, uma linguagem enxuta:

Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.
Casa e mais casa se cobrirá o chão.
Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.
Começaremos pela estação da estrada de ferro
e pela usina de energia elétrica.
Outros homens, em outras casas,
continuarão a mesma certeza.
Sobraram apenas algumas árvores
com cicatrizes, como soldados.
(ANDRADE, 2012, p. 131)

Assim, dispensando especial atenção a essa parte, e conscientes de que o tema é a reconstrução de Stalingrado, verificamos que o eu-lírico abraça essa causa, apresentando-

se como verdadeiro aliado na reedificação daquela cidade, fato que se comprova na flexão dos verbos na primeira pessoa do plural: “reconstruiremos”, “Começaremos”.

Ademais, o tempo verbal é o futuro do presente do modo indicativo — “reconstruiremos”, “cobrirá”, “ressurgirá”, “Começaremos”, “continuarão” —, que indica a certeza das ações a serem realizadas, sinalizando a tenacidade do povo russo em reerguer, de forma metonímica, sua dignidade a partir das ruínas: “Pedra por pedra reconstruiremos a cidade./ (...) Outros homens, em outras casas,/ continuarão a mesma certeza.”. (ANDRADE, 2012, p. 131)

Ainda a respeito da configuração dos versos em parataxe, identificamos que embora seja uma sequência de frases justapostas, as ações estão ordenadas em um crescendo: primeiramente, “Pedra por pedra”; segundo, “Casa e mais casa”; terceiro, “Rua e mais rua”; após, “estação da estrada de ferro” e, então, “usina de energia elétrica”, isto é, partindo dos pequenos materiais básicos que estruturam uma construção, com paciência (simbolizada pelo sintagma nominal, de caráter popular, “Pedra por pedra”, ou seja, pouco a pouco), cumprirão a tarefa de reerguer Stalingrado.

Registramos, também, o efeito das repetições existentes nessa primeira parte do poema. Para tanto, os apontamentos de Gilberto Mendonça Telles sobre a repetição nominal na poética de Drummond são muito esclarecedores:

E anotemos, inicialmente, que a repetição de um substantivo cria uma concreção de imagens, intensifica-lhe o significado e dá-lhe matizes especiais, de coloração afetiva e de sonoridade que prolonga a enunciação da palavra, reavivando-lhe o sentido às vezes já bastante banalizado pelo uso popular.

[...]

O tipo mais frequente de repetição nominal é a do simples redobro, de forma binária, em que a palavra se projeta além de si, como uma sombra ou eco, não tendo, entretanto, nada a ver com a rima (...). Esse tipo de repetição (...) concorre para despertar aquele sentido extraintelectual, de origem emocional, que contribui para a maior densidade poética do texto.

Quando a repetição se dá com o auxílio de conjunção ou de preposição, (...) o termo repetido redobra-se em concreção, dando ao sintagma maior vigor expressivo. É um processo bem conhecido na linguagem popular, comum no melhor português (...). (TELLES, 1970, p. 96, 98, 103)

Não nos restam dúvidas, portanto, de que as repetições nominais — “Pedra por pedra”, “Casa e mais casa”, “Rua e mais rua”, “Outros homens, em outras casas,” — em sua feição popular, conferem ao poema tanto um valor expressivo quanto lhe adensam o conteúdo, denotando um misto de persistência, determinação, força e orgulho daqueles que se dispuseram à nobre missão de restaurar a urbe.

Ainda nessa linha das repetições, identificamos a aliteração das sibilantes, traduzindo uma feição de continuidade, bem como de tom confessional, que nos permite aludir às supostas vozes que leem o telegrama: “reconstruiremoss”, “cidade”, “mais”, “se”, “ressurgirá”, “Começaremos”, “estação”, “estrada”, “Outross”, “homenss”, “outrass”, “casass”, “mesma”, “certeza”, “apenass”, “algumass”, “árvoress”, “cicatrices”, “soldados”.

Enfim, nos dois últimos versos desse bloco, “Sobraram apenas algumas árvores/ com cicatrizes, como soldados.”, reconhecemos um eufemismo, cuja intenção é amenizar o saldo negativo da invasão alemã, visto que o triunfo sobre o exército nazista foi extremamente superior. Para tanto, o fato de “soldados” e “árvores” se encontrarem semelhantemente feridos, embora se apresente como cicatriz, é também legado da resistência, logo, motivo de orgulho. Outra leitura desses versos também pode ser feita: as árvores com cicatrizes ali ficaram como sentinelas, como registro (“cicatrices”) de que as feridas das batalhas foram curadas, figurando os atos de heroísmo e bravura de Stalingrado.

No segundo momento do poema, lemos:

A neve baixou, cobrindo as feridas.
O vento varreu a dura lembrança.
Mas o assombro, a fábula
gravam no ar o fantasma da antiga cidade
que penetrará o corpo da nova.
Aqui se chamava
e se chamará sempre Stalingrado.
— Stalingrado, o tempo responde.
(ANDRADE, 2012, p. 131)

Nesse bloco, já nos deparamos com alguns períodos compostos por subordinação e por coordenação, respectivamente, a saber, no verso 10: “A neve baixou, cobrindo as

feridas.”, nos versos 12, 13 e 14: “Mas o assombro, a fábula/ gravam no ar o fantasma da antiga cidade/ que penetrará o corpo da nova.”, e nos versos 15 e 16: “Aqui se chamava/ e se chamará sempre Stalingrado.”. Tal feito nos permite afirmar que, a partir desse momento, o lirismo, antes abafado pela postura objetiva da telegrafia, agora se manifesta na observação subjetiva do espaço. Assim, a emoção se revela nesse alongar dos fatos comunicados, em cujos versos se celebra a árdua vitória dos russos, evidenciando que as sensações de angústia ficaram no tempo pretérito: “A neve **baixou**,/ cobrindo as feridas./ O vento **varreu** a dura lembrança/ (...) Aqui se **chamava**”. Observamos que, por meio da prosopopeia, o eu-lírico mostra que até mesmo a natureza contribuiu para esse propósito.

Ademais, verificamos a presença das antíteses nos versos 14, 15 e 16 — “gravam no ar o fantasma da **antiga** cidade/ que penetrará o corpo da **nova**./ Aqui se **chamava**/ e se **chamará** sempre Stalingrado.” —, pela contradição entre “antiga” e “nova”, “chamava” e “chamará”. Esse recurso coopera para encerrar um amálgama entre passado, presente e futuro, isto é, o espírito de força, de coragem e determinação da “antiga cidade”, outrora destruída, mas vitoriosa, deverá se fazer presente no “corpo da nova”, sintagma este que traduz tanto a personificação da urbe quanto uma metonímia (o espaço representando não apenas os habitantes daquele local, mas de todo o mundo que ansiava pelo livramento do jugo nazifascista). Daí, a conclusão, aparentemente paradoxal dos tempos pretérito imperfeito e futuro do presente do modo indicativo (“chamava” e “chamará”), já que o nome da cidade será mantido, pois lutando bravamente, ela se fez símbolo de resistência, assumindo a natureza de herói coletivo.

Deparamo-nos, ainda, com o presente do indicativo, em seu caráter durativo, nos versos 13 e 17: “**gravam** no ar o fantasma da antiga cidade/ (...) — Stalingrado, o tempo **responde**.”, potencializando que as batalhas enfrentadas naquele passado (“o assombro, a fábula”) renascerão na forma de “louros”, como resposta gloriosa endossada pelo tempo. Essa “notícia” é reiterada pela anadiplose, conferindo realce ao termo “Stalingrado”, que no verso 16, exerce a função sintática de predicativo e no 17, com a intenção de patentear a personificação conferida à cidade — já observada em “que penetrará o **corpo** da nova.” —, destaca-se como vocativo.

Portanto, reafirmamos a tese de Alfredo Bosi, segundo o qual, a resistência ao estilo capitalista se manifestaria, nas artes, através de várias facetas. Nesse viés, Carlos Drummond, diante da crise do artista e do fazer poético, opta por escrever, em versos, entre outros textos, uma carta e um telegrama, pois, por meio deles,

O poeta manifesta sua confiança e adesão a duas experiências artísticas diferentes entre si pela própria natureza dos veículos utilizados, porém ligadas por um ponto comum: a penetração no ordinário e no popular, a identificação com o homem comum.

[...]

E ao assumir sua condição de “poeta”, contenta-se em ser simplesmente o porta-voz dos “homens comuns”. (SIMON, 1978, p. 142-143)

2.4. Análise de “Com o russo em Berlim”

Eric Hobsbawn (1995) nos declara que “De Stalingrado em diante, todo mundo sabia que a derrota da Alemanha era só uma questão de tempo.” (p. 47). Nesse contexto, não apenas os apontamentos históricos, mas também a poesia drummondiana nos permitirá compartilhar, com o russo em Berlim, o prazer dessa ofensiva final.

Em *Drummond: o gauche no tempo*, Affonso Romano Sant’Anna assevera que

Rosa do Povo é o livro crucial no conjunto da obra. Segundo nossa tese, à altura de *Rosa do Povo* verifica-se uma verdadeira *axis*. É o ponto em que o personagem está na parte mais aguda de sua luta aberta com a realidade. É o ponto crítico na travessia da náusea, o momento da descoberta do ‘mundo grande’, onde o tempo é sentido em todas as suas irradiações. (SANT’ANNA, 1992, p. 20)

A partir dessa afirmação, pretendemos, na análise de “Com o russo em Berlim”, demonstrar que o sujeito lírico declara essa “luta aberta com a realidade”, através da poesia, perfazendo uma conquista de alcance coletivo, já que o poema se mostra como um “canto de combate e de convocação” (SIMON, 1978, p. 106) ao extermínio do despotismo nazista. Nessa mesma perspectiva, pontua Afrânio Coutinho:

A rosa do povo é um livro de condenação e de esperança: condenação do mundo errado, esperança de um mundo certo, cheio de beleza e de justiça. Como se esperava que da guerra saísse esse mundo, o poeta ergue o seu canto a Stalingrado, de veemente lirismo, e toma a queda de Berlim como um convite para a destruição de todas as cidades de “ventre metálico” e “boca de negócio”, isto é, para a libertação dos homens. (COUTINHO, 2004, p. 136)

Temos, portanto, como tema central a tomada de Berlim (1945) pelo exército soviético e, conseqüentemente, o fim da barbárie. De forma coincidente ou proposital, em *A rosa do povo*, “Com o russo em Berlim” ocupa o último lugar das líricas de guerra, formando, conforme atestou Murilo Marcondes (2016), “um *calendário* da guerra,

mostrando que esta, no seu desenrolar cronológico, era vista pelo poeta como a “nova” matéria épica por excelência.”. (p. 125-6)

O título do poema já nos apresenta duas informações interessantes: o eu-lírico se coloca junto ao russo — o que é comprovado pelo adjunto adverbial de companhia “com o russo” — e se encontra mentalmente “em Berlim”, consoante a circunstância de lugar que este outro adjunto adverbial expressa. Assim, intentando validar esse sentimento de parceria e de, no caso, desejo (de lá estar fisicamente) e orgulho, esse título se repete como último verso/ estribilho de todas as dezessete estrofes. Acerca desse procedimento, observa Gilberto Mendonça Telles (1970) que “Muitas vezes, a repetição exprime um estado obsessivo, o desejo, a vontade de fazer alguma coisa, agir” (p. 151), isto é, o afã de integrar a tropa soviética naquela batalha.

Nessa linha, considerando alguns aspectos formais, identificamos que todas as estrofes são quartetos, sendo os três primeiros versos decassílabos e o quarto, hexassílabo, todos brancos. A propósito, podem ser realizadas algumas comparações com “Visão 1944” (a ser focalizado em uma análise mais detalhada no próximo capítulo): primeiramente, a questão da estrutura em quadras e a presença do decassílabo, o que nos parece, aqui, simbolizar os momentos premeditados de esperança, anelos que ressoam firmes no pensamento, daí sua forma fixa, enfatizando tanto a intenção certa quanto o passo a passo (quadra a quadra) daquela busca. Em segundo, a existência do refrão, encerrando um paralelismo que transcende do nível sintático-estilístico ao fonético e ao semântico. O ritmo forte, marcado tanto pelos decassílabos heroicos quanto pela tonicidade da terceira e da sexta sílabas poéticas do refrão equipara-se a uma marcha rumo ao enfrentamento do adversário, cujo desfecho, por ser menor que os demais e finalizado por uma palavra oxítona, adquire um caráter de vigor, de certeza.

Quanto ao significado, concebemos que tal repetição funciona como “ponto de renovação da energia do poema” (TELLES, 1970, p. 78), já que a cada vez que encerra um quadro da situação mental, potencializa a intensidade da sinergia entre sujeito lírico e soldados russos. Por último, reservadas as devidas proporções, enquanto em “Visão 1944”, a repetição do verso “Meus olhos são pequenos para ver” reforçam que o eu-poético não quer constatar as atrocidades das cenas bélicas, a retomada de “Com o russo em Berlim” registra o intento de lá estar e junto ao russo, participar da luta. Pode, outrossim, encerrar cada momento percorrido naquela “caminhada” rumo ao triunfo sobre a Alemanha nazista.

Em se tratando do nível semântico, concebemos que até a estrofe 13, há uma jornada exaustiva do eu-poético que se caracteriza pela expectativa ansiosa não somente do fim da Segunda Guerra, mas também da vitória do Comunismo sobre o Nazismo. Durante o tempo de espera, ele vai, a cada quadra emoldurada, revelando as cenas em que descreve suas emoções e anseios associados aos fatos da batalha. Podemos detectar, assim, um diálogo entre passado e futuro em cada bloco estrófico, que se traduz nas emoções vividas pelo sujeito lírico nesse espaço de esperança e a constatação de que suas intuições e intenções não foram em vão, a saber, na 1ª estrofe — “Esperei (tanta espera), mas agora,/ nem cansaço nem dor. Estou tranquilo,/ Um dia chegarei, ponta de lança,/ com o russo em Berlim.” —, a síntese entre os tempos passado (“Esperei”), presente (“Estou”) e futuro (“chegarei”) testificam essa concepção, também explicitada na 2ª estrofe, a sugerir, pela certeza do primeiro verso, que a tomada de Berlim proclamava um novo tempo: “O tempo que esperei não foi em vão./ Na rua, no telhado. Espera em casa./ No curral; na oficina: um dia entrar/ com o russo em Berlim.”.

Nas estrofes 3, 4 e 5, reconhecemos momentos de metalinguagem:

Minha boca fechada se crispava.
Ai tempo de ódio e mãos descompassadas.
Como lutar, sem armas, penetrando
com o russo em Berlim?

Só palavras a dar, só pensamentos
ou nem isso: calados num café,
graves, lendo o jornal. Oh, tão melhor
com o russo em Berlim.

Pois também a palavra era proibida.
As bocas não diziam. Só os olhos
no retrato, no mapa. Só os olhos
com o russo em Berlim.
(ANDRADE, 2012, p. 139)

Em “Minha boca fechada se crispava./ Ai tempo de ódio e mãos descompassadas.”, denuncia-se a opressão peculiar aos governos ditatoriais (É importante lembrarmos que o Brasil, à época da Segunda Guerra Mundial, vivia sob o regime do Estado Novo, também repressor e autoritário.), que se completa com o questionamento “Como lutar, sem armas, penetrando/ com o russo em Berlim?”. Neste, percebemos uma intratextualidade com o verso de “A flor e a náusea”, “Posso, sem armas, revoltar-me?”

(ANDRADE, 2012, p.13). Em ambos, a pergunta é retórica, pois o poeta sabe que sua maior arma é a palavra. O primeiro verso do próximo quarteto, “Só palavras a dar, só pensamentos”, corrobora nossa afirmação e consubstancia a função metalinguística, todavia, com “ou nem isso: calados num café,/ graves, lendo o jornal. (...)”, detectamos a alusão à censura, contra a qual cabe a opção do enfrentamento, como o fizeram os russos: “(...) Oh, tão melhor/ com o russo em Berlim.”. Na próxima quadra, a repressão à liberdade de expressão, no caso, a fala e a escrita, se faz explícita: “Pois também a palavra era proibida./ As bocas não diziam.(...)”. Portanto, cabe aos olhos “no retrato, no mapa. Só os olhos/ com o russo em Berlim.” compensar a limitação imposta à palavra.

Nesse sentido, considerando que a Literatura é, entre tantas tentativas de definição, a arte da palavra, recorreremos à intrigante reflexão de Marilena Chauí sobre a soberania da visão:

Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão. Falamos em captar uma idéia ou em agarrá-la. Dizemos que um conceito contém ou envolve certas determinações e que as compreendemos (as seguramos juntas) ou as explicamos (as desdobramos uma a uma). Falamos em beber idéias ou opiniões nesta ou naquela fonte, em tocar neste ou naquele ponto. Em português, dizemos que algo —tem (ou não tem) cheiro de verdade e para manifestar suspeita, que uma idéia —não cheira bem. Falamos na posição de conceitos (não é isto a palavra —tese?), em movimento de uma idéia ou das idéias, passos de um raciocínio, choque de opiniões e no sabor amargo da derrota. Entretanto, essas expressões tácteis, olfativas, gustativas e cinestésicas cumprem um papel preciso, qual seja, trazer o invisível — pensamentos — ao visível. (2006, p. 37-8)

Logo, por intermédio da leitura de cartas, jornais e telegramas, restava ao sujeito lírico somente a visão como veículo de refutação àquela realidade. Esse sentido possibilitaria observar, vigiar e acompanhar a destemida Stalingrado, almejando a rendição de Berlim.

Ainda sobre as funções da linguagem, ao considerar que o verso reiterativo “Com o russo em Berlim” “orienta a direção da mensagem poética”, acrescenta Iumna Maria Simon:

Tanto que o jogo entre as funções emotiva, conativa e referencial realiza-se através de um processo de identificação plena do emissor da mensagem com o alvo principal dos soviéticos nesta etapa dos combates contra a Alemanha nazista: a tomada de Berlim.

Assim, desde a esperança e certeza do poeta quanto ao sucesso próximo, até a invocação entusiástica das operações aceleradas pelas forças soviéticas em direção da “cidade atroz”, a mensagem poética se organiza como um impulso verbal que aspira e incentiva o trânsito para a ação. (SIMON, 1978, p. 106)

Podemos afirmar categoricamente que a função emotiva se explicita desde o início do poema não apenas na flexão de verbos e pronomes em 1ª pessoa do singular — “Esperei”, “Estou”, “cheguei”, “Minha boca”, “meu sentimento” —, mas também na manifestação de sentimentos e de emoções, como em “tranquilo”, “nem cansaço nem dor”, “com esperança fria”. Já a função apelativa se traduz nos verbos no modo imperativo, no vocativo e nos pronomes de segunda pessoa, pois, conforme já referido, há, por parte do eu-lírico, um apelo à percepção dos acontecimentos e de sua importância: “**Olha** a esperança à frente dos exércitos,/ **olha** a certeza(...)”; “**trabalhadores do mundo, reuni-vos**/ para esmagá-la, **vós que penetrais**”. Ademais, a respeito da função referencial, estamos tratando, a todo momento, em nossa análise de uma temática com informações documentárias: a tomada de Berlim e o fim da Grande Guerra. A propósito, insere-se nesse contexto, também, a esfera do teor testemunhal, tendo em vista a aproximação com os fatos, expostos sobretudo nas estrofes 6, 7, 8, 9, 10 e 11:

Eu esperei com esperança fria,
calei meu sentimento e ele ressurgiu
pisado de cavalos e de rádios
com o russo em Berlim.

Eu esperei na China e em todo canto,
em Paris, em Tobruk e nas Ardenas
para chegar, de um ponto em Stalingrado,
com o russo em Berlim.

Cidades que perdi, horas queimando
na pele e na visão: meus homens mortos,
colheita devastada, que ressurgiu
com o russo em Berlim.

O campo, o campo, sobretudo o campo
espalhado no mundo: prisioneiros

entre cordas e moscas; desfazendo-se
com o russo em Berlim.

Nas camadas marítimas, os peixes
me devorando; e a carga se perdendo,
a carga mais preciosa: para entrar
com o russo em Berlim.

Essa batalha no ar, que me traspassa
(mas estou no cinema, e tão pequeno
e volto triste à casa; por que não
com o russo em Berlim?).
(ANDRADE, 2012, p. 139-140)

Essas quadras tratam, sobretudo, da relação entre o tempo de espera e de expectativa do sujeito lírico a respeito da luta contra o jugo nazifascista e do estabelecimento de uma nova ordem mundial e os acontecimentos acerca da Batalha de Stalingrado. Percebemos certa inquietação do eu lírico à proporção que se transpõe em pensamento para vários lugares, mas, fisicamente, permanece em sua rotina, o que nos remete ao conhecido conflito existencialista drummondiano do “estar-no-mundo”.

Novamente, sinalizamos para a repetição estilística: a anáfora, na oração “**Eu esperei** com esperança fria,”// “**Eu esperei** na China e em todo canto,”, faz ecoar o propósito decisivo de esperança mesmo diante dos variados entraves em diferentes espaços: “O **campo**, o **campo**, sobretudo o **campo**” (na terra, salientando, na repetição de “campo”, o assombro traumático que essa palavra representa, visto que era nos campos que os prisioneiros de guerra, sobretudo os judeus, eram escravizados, tratados como animais, torturados e mortos crua e brutalmente), “Nas **camadas marítimas** (...)” (na água), “Essa batalha no **ar** (...)” (no ar) ; as preposições em “pisado **de** cavalos e **de** rádios”, conjugam adjuntos adnominais de campos semânticos muito distintos, de forma a ressignificar as diferentes situações a que o eu-lírico se transpõe em pensamento; e em “Eu esperei **na** China e **em** todo canto,”, “**em** Paris, **em** Tobruc e **nas** Ardenas”, “**em** Stalingrado”, “**em** Berlim”, marcam as enumerações que conferem intensidade tanto ao sentimento de paciência do esperar quanto à informação quantitativa dos lugares, então libertos de regimes ditatoriais, por isso visitados em pensamento; o gerúndio de verbos, “os peixes me **devorando**,” “e a carga se **perdendo**,”, apontam para uma ação em curso; as conjunções: “(...) **e** tão pequeno/ **e** volto triste à casa(...)”, conferem a cada informação

a ênfase devida, bem como conjugam os sintagmas nominal (de qualificação) e verbal (de ação).

Ademais, lemos nos quartetos 12 e 13:

Muitos de mim saíram pelo mar.
Em mim o que é melhor está lutando.
Possa também chegar, recompensado,
com o russo em Berlim.

Mas que não pare aí. Não chega o termo.
Um vento varre o mundo, varre a vida.
Este vento que passa, irretratável,
com o russo em Berlim.
(ANDRADE, 2012, p. 140)

Nesses versos, temos um exemplo do que Iumna Maria Simon denomina de “poética do risco”: “(...) os impasses enfrentados pelo poeta que se propõe a participar do momento histórico em que vive.” (SIMON, 1978, p. 17), pois segundo a estudiosa, “(...) a ‘euforia’ vem acompanhada de uma descrença na legitimidade da poesia como ‘arma’. Crença e descrença se superpõem e se consomem na dúvida.” (SIMON, 1978, p. 72). Nossa percepção vai ao encontro de suas palavras, pois no mesmo momento em que o sujeito lírico afirma positivamente, através de verbos no presente do indicativo, “Em mim o que é melhor está lutando.”, (ação contínua de sua luta pelas palavras), ele revela traços de incerteza de sua eficácia, identificados no uso do tempo presente do modo subjuntivo: “Possa também chegar, recompensado, // Mas que não pare aí.”. Essa dúvida se reforça na aliteração do /v/, indiciando o som do sopro do vento que tudo varre, assim, deve propagar, também, o canto poético de combate, junto ao “russo em Berlim”.

Na décima quarta estrofe, “Olha a esperança à frente dos exércitos, / olha a certeza. Nunca assim tão forte. / Nós que tanto esperamos, nós a temos / com o russo em Berlim.”, a interlocução apontada pelo verbo “olhar”, reiterado no modo imperativo (“Olha a esperança”. “olha a certeza”), opera como uma convocação a outras pessoas que se encontram na mesma situação do emissor, para que se animem, visto que o momento “Nunca (foi) assim tão forte”: a certeza se sobrepõe à descrença, trazendo renovo. Acerca desse comportamento, Antonio Candido nos revela que

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 “mundo novo” que um dos poemas queria ajudar a nascer. (CANDIDO, 1993, p. 25-26)

Nas três últimas quadras, lemos:

Uma cidade existe poderosa
a conquistar. E não cairá tão cedo.
Colar de chamas forma-se a enlaça-la,
com o russo em Berlim.

Uma cidade atroz, ventre metálico
pernas de escravos, boca de negócio,
ajuntamento estúpido, já treme
com o russo em Berlim.

Esta cidade oculta em mil cidades,
trabalhadores do mundo, reuni-vos
para esmagá-la, vós que penetrais
com o russo em Berlim.

(ANDRADE, 2012, p. 141)

Aqui, por meio da prosopopeia, é apresentada uma descrição de Berlim, segundo a ótica do eu-lírico, como cidade “poderosa”, “atroz”, revelação estúpida de “pernas de escravos”, de “ajuntamento” humano, entretanto também é anunciado que todo esse poder será sobrepujado pelo “russo”, pois a esperança, que se estendeu por todo o texto e por todo o tempo da guerra, agora se converte em poder, na convicção de que essa “cidade atroz, ventre metálico, pernas de escravo, boca de negócio, / ajuntamento estúpido, **já treme**/ com o russo em Berlim” será enlaçada por um “Colar de chamas”, “com o russo em Berlim”.

É significativo observar que, mais uma vez, Carlos Drummond de Andrade se vale da repetição para enfatizar uma ideia que se opera de forma semanticamente gradativa, com vistas à alteração final, que apresentará tanto a ruptura das características

apresentadas quanto potencializará o anúncio final que se encerra nesse canto de combate e convocação. Estamos nos referindo à anáfora “Uma cidade”: determinado por um adjunto adnominal, representado morfologicamente por um artigo indefinido, o vocábulo “cidade” parece evocar uma urbe qualquer, todavia, o contexto já nos conduz para Berlim. Nesse propósito, na última estrofe, ao trocar o artigo indefinido pelo pronome demonstrativo “Esta”, o poeta não somente define a cidade como, em termos espaciais, se vê nela “presente”, conforme se comprova pela função dêitica daquele pronome: “**Esta** cidade”, próxima à 1ª pessoa do discurso, do emissor, de quem fala.

A convocação, por sua vez, se explicita no segundo e no terceiro versos da última estrofe, quando nos deparamos com uma intertextualidade com o slogan político do socialismo, grito de protesto, expresso no “Manifesto Comunista” de Karl Marx e Friedrich Engels: “Trabalhadores do mundo, uni-vos”. O poeta, além de dialogar com o manifesto, reforça-o e declara a finalidade dessa congregação: “(...) reuni-vos/ para esmagá-la”, pois somente pela ação plural de todos os homens e de todas as forças se alcançaria a transformação almejada que se converteria no bem comum.

Consoante as palavras de Iumna Maria Simon,

Assim, desde a esperança e certeza do poeta quanto ao sucesso próximo, até a inovação entusiástica das operações aceleradas pelas forças soviéticas em direção da “cidade atroz”, a mensagem poética se organiza como um impulso verbal que aspira e incentiva o trânsito para a ação. (SIMON, 1978, p.106)

Logo, averiguamos que o anseio do poeta, apresentado nas estrofes 3 e 12, respectivamente, “Como lutar, sem armas”, “Em mim o que é melhor está lutando.”, é pertinente mas se dilui na admirável ousadia de uma poética de lirismo franco e mobilizador.

CAPÍTULO 3 – Leituras comparadas: a guerra e seus horrores

Conforme reafirmado ao longo dessa tese, nossa intenção, aqui, é pontuar o teor testemunhal da poesia de guerra de Carlos Drummond de Andrade, em *A Rosa do povo*, por intermédio da análise dos cinco poemas que abordam mais diretamente essa temática, com foco nas imagens bélicas. Torna-se essencial reiterarmos, também, nossa disposição de refletir sobre a relação entre literatura e história, tratando, sobretudo, de identificar a verossimilhança das cenas que compõem os textos analisados sem nos escravizarmos à procura obsessiva de veracidade, já que essa tese focaliza a arte literária.

Para tanto, avaliamos prudente recorrer, mais uma vez, ao reconhecido estudioso e propagador da Literatura de Testemunho no Brasil, Márcio Seligmann-Silva. Em uma entrevista concedida à Márcia Tiburi sobre o referido tema, ele declara:

Essa teoria desenvolve um forte diálogo com a psicanálise, que tenta pensar essa zona fantasmática do real em seu entrelaçamento com o simbólico e o imaginário.

Eu em particular, desde o final dos anos 1990, prefiro falar não tanto em testemunho, mas sim em “teor testemunhal” da cultura. Acredito que o que aconteceu na teoria do testemunho foi uma revalorização desse nó entre o real e a linguagem. Essa visão testemunhal lança uma outra luz sobre o fenômeno da cultura. Hoje podemos dizer que toda manifestação cultural possui um elemento testemunhal. Aprendemos a perceber isso graças ao acúmulo de violências no século XX que, ao trincar a cultura e a linguagem, revelou esse magma testemunhal. (Revista Trama Interdisciplinar - v. 2 - n. 1, 2011, p. 11)

Desta feita, considerando o ponto central de nosso trabalho, nos dispusemos, ainda, ao desafio de evidenciar que esse teor testemunhal é de tal significância que nos motivou a compará-lo aos escritos de quem presenciou a batalha, no caso, o escritor Paul Celan.

Segundo Wilberth Salgueiro,

(...) os poemas que, desde sempre, tomam para si a tarefa de escrever e pensar as dores e catástrofes – que atingem o sujeito que fala por si e, sobretudo, por uma comunidade maior – podem ser lidos como uma espécie de cicatriz, que torna visíveis chagas e doenças de uma

sociedade desigual e violenta. (Revista Moara – Edição 44 – jul-dez 2015, Estudos Literários, p. 137)

Entendemos, portanto, que Carlos Drummond posiciona-se entre aqueles que fizeram da palavra uma arma de luta, tornando parte de sua produção poética uma expressão viva dos horrores da Segunda Guerra Mundial com a nítida posição de resistência contra os governos opressores.

Nessa perspectiva, segundo a professora de Teria Literária, Valeria de Marco,

E como a barbárie do século, essa literatura não tem fronteiras étnicas, geográficas ou lingüísticas. Para considerá-la a partir de critérios estéticos é preciso reconhecer que o horror nos chega em diferentes vozes e línguas: Primo Levi, Paul Celan, Jorge Semprún, Imre Kertész, Max Aub, Roque Dalton, Ferreira Gullar e tantos outros sobreviventes dos porões das ditaduras latino-americanas. (Revista Lua Nova, nº 62, 2004, p. 60)

Logo, sendo fiel ao nosso propósito final, analisaremos, a seguir, “Visão 1944”, de Carlos Drummond de Andrade, sob a ótica de quem não presenciou diretamente os fatos e, em um segundo momento, faremos uma leitura comparativa daquele poema com “Fuga da morte”, de Paul Celan, tendo em vista as diferentes formas de representação poética da guerra.

3.1. Análise de “Visão 1944”

Em *Razão do poema* (2013), José Guilherme Merquior, ao considerar a responsabilidade social do artista, afirma que é necessário reconhecer neste um “instrumento de visão” (p. 229), já que a arte lhe dará “o poder de tratar as coisas sérias” (p. 230). Nesse sentido, temos, em *A Rosa do Povo*, esse caráter de seriedade, de revelação da realidade por meio de valores e/ou intenções polarizadas que acabam por se completar: uma face militante de consciência social e outra de um eu melancólico e reflexivo que busca entender sua existência e definir sua participação no mundo.

Esse conjunto confere, sobretudo aos poemas que abordam a temática da guerra, uma carga testemunhal não de alguém que participou da guerra ou até mesmo a presenciou, mas que a acompanhou por cartas, telegramas, pelo rádio, fato explicitado no poema “Notícias”: “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.” (2012, p. 120). É justamente esse tom testemunhal que pretendemos considerar na análise do poema “Visão 1944”. Entretanto, ainda sob a ótica do referido crítico, faz-se importante conceber que

a realidade é por excelência um dinamismo, um processo, uma transformação; é a experiência do homem no mundo, é uma atividade e um envolvimento. Por isso qualquer homem desejoso de conhecê-la não pode senão sonhar com uma contemplação isenta. Por isso a paixão de observá-la não tem força para permitir a alguém que lhe fuja, que se evada, que escape do próprio objeto que contemplava. A realidade que a arte conhece, nela o artista, um homem, se reconhece. Nela, ele está envolvido. E igualmente livre. (...) O artista não consegue devolver ao mundo uma imagem simétrica, uma cópia adequada, um reflexo sem reflexão. (MERQUIOR, 2013, p. 230)

Por esse ângulo, entendemos que o título do poema, “Visão 1944”, cuja análise se propõe, sugere não somente o foco de um dos sentidos humanos — a visão, daí a recorrência a imagens que o privilegiam — como imprime ao contexto uma carga de subjetividade diante dos fatos. Nesse sentido, esclarece Márcio Seligmann Silva:

O testemunho se coloca desde o início sobre o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (real) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 46-7)

Logo, se a literatura de testemunho intenta representar uma realidade, que, pelo seu alto grau de crueldade, de destruição e de sofrimento, torna-se intraduzível, surge a escrita testemunhal, traduzindo em palavras o compromisso que o autor tem consigo mesmo e com a sociedade. Nessa perspectiva, a existência da anáfora “Meus olhos são pequenos para ver”, verso inicial de todas as vinte e cinco estrofes que compõem o poema, promove uma atmosfera que instaura o incômodo e a indignação diante do que se observa.

Concebemos que a reiteração desse verso enseja a noção freudiana de trauma: “o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos.” (Seligmann-Silva, 2016, p. 48). Portanto, mesmo que a linguagem corporifique aquilo que não recebeu forma, a anáfora reforça a resistência à aceitação das cenas trágicas da Guerra que são, paradoxalmente, descritas por todo o poema: os olhos tornam-se “pequenos” para ver (suportar) tantas atrocidades, mas estas são traduzidas em imagens poéticas vivas e dolorosas.

É interessante observar que todas as vinte e cinco estrofes que compõem “Visão 1944” se estruturam em quartetos de versos decassílabos. A regularidade formal das quadras conduz a um aspecto semântico: cada quadra é um quadro, que emoldura uma cena dramática do momento em foco. Assim, à semelhança de uma câmera, o eu-lírico captura o cenário em “fotos”, dada a plasticidade das imagens que, juntas, formam um todo panorâmico da barbárie.

Nessa perspectiva, constatamos que o refrão, no início das estrofes, marca um *enjambement*, já que as ideias entre o primeiro e o segundo verso se encadeiam, e aquele também se estrutura entre o segundo e o terceiro e entre o terceiro e o quarto versos, formando um *continuum*, que se encerra com um ponto final ao término do quarteto, legitimando o que denominamos “quadros”, “cenas”, “fotos”. Parece-nos que a apresentação de cada cena corresponde a cada movimento e novo direcionamento dos olhos, que assim como as imagens, encontram-se em movimento, encerrando ações

simultâneas, em que os planos — do sujeito que observa e do objeto observado e descrito — se confundem.

Assim, temos, nas duas primeiras estrofes, a tensão dos exércitos à espera da ordem de ataque:

Meus olhos são pequenos para ver
A massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.

Meus olhos são pequenos para ver
luzir na sombra a foice da invasão
e os olhos no relógio, fascinados,
ou as unhas brotando em dedos frios.
(ANDRADE, 2012, p. 136)

Observamos, ali, uma inversão de valores: a reificação das pessoas (“massa de silêncio”) e a personificação de seres inanimados (“onda severa”, “foice da invasão”), corroborando o que afirmou Primo Levi, no poema que abre o livro “É isto um homem”, ao apontar a perda de identidade e de condição humana nos campos de concentração durante a II Grande Guerra: “Considerai se isto é um homem/ Quem trabalha na lama/ Quem não conhece paz/ Quem luta por meio pão/ Quem morre por um sim ou por um não.” (1988, p. 9).

O poeta faz-se, portanto, testemunha capaz de amalgamar história, sociedade e literatura, sendo as imagens poéticas expressões dos sentimentos desencadeados pelas notícias traumáticas dos horrores: a poesia-testemunho traduz os sentidos pungentes, transforma em palavras o silêncio perturbador, o incômodo de uma sociedade amedrontada e impotente. Sendo o poeta a voz que se (em)presta a essa missão, a anáfora no primeiro verso dos vinte e cinco quartetos que compõem o texto em análise — “Meus olhos são pequenos para ver” (2012, p. 135) — reitera a pequenez do homem frente a uma guerra e, ainda, a confirmação de alguém que vê, mas não gostaria de constatar tamanha crueldade.

Desta feita, depreende-se do título um paradoxo: se, por um lado, ver

é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo *eidô* exprime. *Eidô* — ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* — e, no latim, da mesma raiz, *video* — ver, olhar, perceber — e *viso* — visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (CHAUI, 2006, p. 35)

E a visão conduz a mente à luz, por outro, os órgãos usados para tanto são “pequenos”, sentem-se reduzidos diante da enormidade das barbáries. E é justamente nesse embate que a arte literária desempenha função ímpar: de forma oculta, cria laços entre o olhar e o conhecimento, corroborando o que afirmou Bosi (2006): “[...] foi esse olhar, plantado no corpo, que, casando mente e coração, alma, olhos e mãos, tornou possível o gesto da arte.” (p. 81)

Ora, se ao escritor, conforme postulou Merquior, cumpre uma responsabilidade social que ele desempenhará em sua expressão artística, vemos, junto ao eu-lírico, a representação da angústia de um povo que viveu os horrores da II Grande Guerra. Nesse viés, cabem aqui os apontamentos feitos pelo estudioso Márcio Seligmann-Silva acerca da questão do testemunho:

O testemunho possui um papel de aglutinador de um grupo de pessoas — antes de mais nada, em se tratando da Shoah, dos próprios judeus — que constroem a sua identidade a partir dessa identificação com essa “memória coletiva” de perseguições, de mortes e dos sobreviventes. Na “era das catástrofes” a identidade coletiva (e mesmo nacional) tende a se articular cada vez menos com base na “grande narrativa” dos fatos e personagens heróicos e a enfatizar as rupturas e derrotas. Daí também a atualidade do conceito de testemunho para articular a história e a memória do ponto de vista dos “vencidos”. (2009, p. 3)

Pode-se afirmar que a reiterada insignificância do homem, representada metonimicamente pelos olhos, aventa sua condição de “vencido”, afinal, como postulou o filósofo, poeta e ensaísta espanhol George Santayana, no livro *Solilóquios na Inglaterra*, de 1922, “Apenas os mortos viram o fim da guerra.”. Logo, embora o eu-lírico

sugira, teoricamente, uma postura de exiuidade, ele, ainda assim, apresenta, como se observasse por uma lente de câmara, o panorama de cenas atrozess e trágicas, no afã de dias de paz, o que se observará a partir da décima oitava estrofe.

Gilberto Mendonça Telles, em *Estilística da repetição* (1979), observa que

O objetivo da repetição é o de ativar a imaginação e levar o leitor a prolongar em si aquele instante do ato criador em que o esforço da intuição e da inteligência pressiona o material linguístico, amoldando-o ao individualismo da fala, ou do estilo. (TELLES, 1979, p. 48)

Logo, considerando tanto a riqueza lexical de uma obra literária, como a da poética drummondiana, pontuamos que o efeito da repetição, além de atuar no nível rítmico, acaba por “obrigar” o leitor, em virtude de sua capacidade de aguçar a ideia que se reitera, a transitar entre o individual e o coletivo, entre o particular e o universal: não são apenas os olhos do eu-lírico “pequenos para ver”, mas de todos aqueles que se indignam com tais imagens belicosas. Estabelece-se, portanto, um equilíbrio curioso entre significante e significado, pois embora o som do verso “Meus olhos são pequenos para ver” seja aparentemente igual, a repetição funciona em um crescendo, pois complementada por cada nova passagem descrita, transfere ao leitor tanto a angústia e o desespero vivenciados pelos envolvidos na tragédia quanto a melancolia do poeta que então as registra.

A propósito, é relevante considerar que esse verso, repetido ao longo de “Visão 1944”, aciona duas imagens: uma qualificadora, estática e individual, verificada tanto no pronome possessivo “meus” quanto na adjetivação “pequenos”, e outra sensorial, dinâmica e universal, traduzida pela ação contida no verbo “ver”, com a qual o poeta estabelece uma relação com o mundo. Notamos que, no poema em questão, essa particularidade expressiva (a repetição), frequente na escrita de Carlos Drummond, ecoa uma intenção de tom emotivo, camuflada por seu manifesto *gauchismo*, por seu caráter tímido, muitas vezes, e aqui também, expresso em ironia, já que, conforme interpretado, o conjunto se contradiz, isto é, faz-se o oposto do que se pensa ou do que se anuncia, tendo em vista o detalhamento e a precisão dos lances exibidos, revelando a “grandeza” dos olhos. Ademais, no campo fonológico, verificamos a aliteração da sibilante /s/, que concorre para uma nota de sussurro, no caso, melancólico, criando um efeito de

cumplicidade na relação entre eu-lírico e leitor, à medida que este, como interlocutor, não somente toma conhecimento dos fatos, mas passa a compartilhar das cenas retratadas e da dor do eu-lírico.

Consideremos, então, a análise do referido crescendo, observado sobretudo nas dezessete primeiras estrofes, que reconheceremos como a primeira parte do poema. É importante lembrar que a produção literária desses versos acontece sob a contingência do ataque alemão a Stalingrado, que se daria às margens do Rio Volga (cidade de Stalin), por onde os alemães chegariam a Moscou, com a intenção de destruir a União Soviética e, consequentemente, o Comunismo. Nesse contexto, encontramos, na terceira estrofe, uma alusão a Hitler (“o general com seu capote cinza”) preparando-se para atacar Stalingrado, escolhendo a próxima cidade que supostamente seria tomada.

Meus olhos são pequenos para ver
o general com seu capote cinza
escolhendo no mapa uma cidade
que amanhã será pó e pus no arame.
(ANDRADE, 2012, p. 136)

Aqui, nesse primeiro momento, reforçamos a presença da aliteração da sibilante /s/, indicadora de murmúrio e, ainda, das nasais, representadas tanto pelas vogais que recebem o til quanto por aquelas sucedidas pelos fonemas /m/ ou /n/, a saber: “são”, “pequenos”, “com”, “cinza”, “escolhendo”, “uma”. “amanhã” e “aramé”, que perfazem a tonalidade de tristeza, manifesta por todo o poema. Já o verbo “escolhendo”, no gerúndio, sinaliza ação e atualiza o fato exposto, à medida que caracteriza atos em desenvolvimento. Essa forma nominal também está presente na primeira (“esperando a passagem dos soldados”), na segunda (“ou as unhas brotando em dedos frios”), na quarta (“a bateria de rádio prevenindo”), na décima (“funcionando com fúria e com carinho”) e na décima sexta estrofe (“sem notícia dos seus e perguntando”), permitindo operar a mesma intenção, recurso que paramenta o perfil cinematográfico dessa poética, ora defendido. Identificamos essa mesma representação no último verso através da “aproximação fônica e lúdica” (TELLES, 1978, p. 108) entre “pó” e “pus” que, por serem monossílabos, nos permitem uma leitura rápida e foneticamente próxima (ambos iniciados por /p/ e tônicos), contudo impactam pelo jogo semântico conferido pela relação entre eles: enquanto “pó”

diz respeito ao que sobrar da cidade, após seu fim, “pus” se associa à vida, já que ele é o resultado final da ação das nossas células de defesa, embora seja visualizado “no arame”, possivelmente nas partes dos corpos daqueles que, de alguma forma, resistiram e lutaram para se manterem vivos.

Atentemo-nos, destarte, para o fato de que na primeira estrofe, prepara-se o ataque: “a massa de silêncio concentrada”/ (...) “esperando a passagem dos soldados”; na segunda, a tomada acontece: “luzir na sombra a foice da ilusão”; na terceira, impera a frieza do comandante que escolhe outro lugar para uma nova investida destruidora: “o general com seu capote cinza” (...) “que amanhã será pó e pus no arame”.

Já na quarta e na quinta estrofes,

Meus olhos são pequenos para ver
a bateria de rádio prevenindo
vultos a rastejar na praia obscura
aonde chegam pedaços de navios.

Meus olhos são pequenos para ver
o transporte de caixas de comida,
de roupas, de remédios, de bandagens
para um porto da Itália onde se morre.
(ANDRADE, 2012, p. 136)

verificamos que as cenas se nos apresentam, oscilando ora entre a angústia presente em um espaço restrito à guerra: “(...) a bateria de rádio prevenindo/ vultos a rastejar na praia obscura/ aonde chegam pedaços de navios.”, ora entre (...) o transporte de caixas de comida,/ de roupas, de remédios, de bandagens/ para um porto da Itália onde se morre.” (2012, p. 135).

Na 6ª estrofe,

Meus olhos são pequenos para ver
o corpo pegajento das mulheres
que foram lindas, beijo cancelado
na produção de tanques e granadas.

(ANDRADE, 2012, p. 135)

o eu-poético sublinha o hiato gerado pela Guerra nas relações afetivas, focalizando as mulheres, “que foram lindas”, cujo carinho foi substituído pelas imposições da batalha: “(...) beijo cancelado/ na produção de tanques e granadas”. O caráter de aflição é respaldado pela aliteração das nasais, como já exposto, assim como as sibilantes, por todo o texto, permanecem traduzindo o rumor confessional. É pertinente pontuarmos, ainda, que o sintagma “beijo cancelado” torna notório que o estado de guerra invalida o que, em tempos de paz, é tradicionalmente associado à figura feminina: a beleza, o amor, o afeto, a maternidade; logo, oblitera o enlace amoroso dos seres, produzindo morte e não vida: “tanques e granadas.” Da mesma forma, em “O corpo pegajento das mulheres que foram lindas”, observamos uma imagem contundente da deterioração, da destruição física e psíquica imposta sobre corpos e almas nos campos de batalha.

Temos, então, a 7ª quadra:

Meus olhos são pequenos para ver
a distância da casa na Alemanha
a uma ponte na Rússia, onde retratos,
cartas, dedos de pé boiam em sangue.
(ANDRADE, 2012, p. 136)

Nesta, constatamos uma alusão à Operação Barbarossa, em que Hitler avança contra a União soviética — “a distância da casa na Alemanha/ a uma ponte na Rússia(...)”—, em busca de recursos (ferro, carvão, petróleo, cereal) e, para tanto, movimenta uma máquina de guerra, com um efetivo gigantesco de infantaria, artilharia e cavalaria, fato que configura um capítulo muito sangrento e de grande mortandade. Daí, corroboramos a “recusa” do eu-lírico em conceber extrema selvageria, em cujo resultado se observa o despedaçar das pessoas e de seus pertences, imagens que aludem a uma tela cubista — “(...) onde retratos,/ cartas, dedos de pé boiam em sangue.”.

Nas 8ª, 9ª e 10ª estrofes, esses resultados desastrosos continuam sendo descritos. Aqui, assistimos ao dilaceramento de pessoas e de seus pertences, assim como de seus sonhos, fragmentados e misturados nesse campo de extermínio:

Meus olhos são pequenos para ver
 uma casa sem fogo e sem janela
 sem meninos em roda, sem talher,
 sem cadeira, lampião, catre, assoalho.

Meus olhos são pequenos para ver
 os milhares de casas invisíveis
 na planície de neve onde se erguia
 uma cidade, o amor e uma canção.

Meus olhos são pequenos para ver
 as fábricas tiradas do lugar,
 levadas para longe, num tapete,
 funcionando com fúria e com carinho.
 (ANDRADE, 2012, p. 137)

Salientamos a sensibilidade do eu-lírico presente na visão daquilo que anteriormente existia e já não mais existe: “uma casa sem fogo e sem janela/ sem meninos em roda, sem talher, sem cadeira, lampião, catre, assoalho.// (...) os milhares de casas invisíveis// (...) as fábricas tiradas do lugar,” (2012, p. 136). Todavia, ele consegue capturar, já que sua poesia excede o simples registro dos fatos: por meio dela, ele compactua com aqueles que sofreram os revezes da luta. Essa visão é reforçada pelo verbo no pretérito imperfeito do indicativo, na 9ª quadra (“na planície de neve onde se erguia”), revelando a interrupção de uma ação (“uma cidade, o amor e uma canção.”) em virtude de outro acontecimento, no caso, o referido ataque alemão à União Soviética.

Cabe, outrossim, observar um detalhe: a enumeração que representa o tempo anterior a esse ataque agrupa termos de diferentes campos semânticos (“cidade”, “amor”, “canção”), revelando que o extermínio não atinge apenas corpos e construções, mas aniquila almas e sonhos. Ademais, dois desses termos (“uma cidade”, “uma canção”) são precedidos por artigos indefinidos, o que, de certa forma, os universaliza e outro (“o amor”), por um artigo definido. Graças a tal procedimento, esse último, além de se mostrar particularizado, adquire um valor de familiaridade, estabelecendo um laço fraternal entre o eu-poético, o leitor e as vítimas. Julgamos que não se trata de uma enumeração caótica, mas de quadros cuja introdução, “Meus olhos são pequenos para ver”, ao se repetir e se mostrar acrescida de novas descrições, ganha vulto e tem seu grau ampliado.

A força e o horror presentes na plasticidade de algumas imagens evidenciam, também, marcas surrealistas, considerando-se seu caráter onírico: “(...) As fábricas tiradas do lugar,/ levadas para longe, num tapete,/ funcionando com fúria e com carinho.” (2012, p. 137).

No 11º quarteto, presenciamos uma referência àqueles que operavam os aviões de guerra e perdiam suas vidas nos ares: “Meus olhos são pequenos para ver/ na blusa do aviador esse botão/ que balança no corpo, fita o espelho/ e se desfolhará no céu de outono.” (2012, p.136). Aqui, há o detalhe na personificação do “botão” que, de certa forma, assinala os movimentos finais do corpo do “aviador”. Nessa mesma perspectiva, a imagem “e se desfolhará no céu de outono.” nos parece antecipar uma mudança pouco alentadora, já que essa estação representa a transição entre o verão e o inverno; de forma conotativa, no contexto, entre a vida e a morte, sendo o desfolhar representativo da queda das folhas, e, de forma análoga, do avião; por extensão, da vida.

Na 12ª estrofe, observamos outro espaço, o das águas e o dos mortos por elas conduzidos:

Meus olhos são pequenos para ver
o deslizar do peixe sob as minas,
e sua convivência silenciosa
com os que afundam, corpos repartidos.
(ANDRADE, 2012, p. 136)

Nesse sentido, mais uma vez, detectamos a personificação, ali, do “peixe” que desliza “sob as minas” e, embora seu habitat tenha sido “invadido” por pessoas (“corpos repartidos”), com estes estabelece uma “convivência silenciosa”. O recurso da prosopopeia coloca em evidência a zoomorfização dos seres humanos, que, possivelmente, não serão velados nem enterrados, cabendo a estes dividir o espaço com os animais no espaço marinho, acabando por servir-lhes de alimento.

Na 13ª quadra, o espaço cabe à terra e o eu-lírico focaliza as plantas que, destruídas e misturadas a objetos, servem de alimento a formigas. Registra-se, então, o lirismo do poeta que, mais uma vez, se utiliza da prosopopeia, à medida que personaliza as formigas, mas as desqualifica, ao julgá-las “incompreensivas, feias e vorazes”, em função de sua “indiferença” diante do horror.

Meus olhos são pequenos para ver
os coqueiros rasgados e tombados
entre latas, na areia, entre formigas
incompreensivas, feias e vorazes.
(ANDRADE, 2012, p. 136)

A 14ª estrofe apresenta uma referência histórica explícita à Shoah, à perseguição aos judeus: “Meus olhos são pequenos para ver/ a fila de judeus de roupa negra,/ de barba negra, prontos a seguir/ para perto do muro — e o muro é branco.” (2012, p. 136). Aqui, a violência é salientada pelo poeta na antítese “negra”/ “branco”, que pode sugerir, respectivamente, por extensão, os valores irônicos de guerra e paz, ausência de cor (treva) e presença de cor (luz), defendidos por Hitler em relação a esse povo. Segundo Chevalier e Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos*, “(...) o preto exprime a passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante.” (1999, p. 740). Já “O branco — candidus — é a cor do candidato, i. e., daquele que vai mudar de condição (...) é um valor-limite.” (1999, p. 141). Tudo isso vai ao encontro do que atestou Márcio Seligmann-Silva: “O holocausto exige mais do que nunca a literatura para podermos enfrentar a realidade da violência.”. (2009, p. 12)

A enumeração segue num crescendo de imagens, nas quadras 15, 16 e 17, que assinalam a destruição de espaços, de lares, de sonhos e de pessoas, refletindo e despertando sentimentos lancinantes de angústia, desespero, desconsolo, de extrema melancolia, característica esta frequente na poética drummondiana:

Meus olhos são pequenos para ver
essa fila de carne em qualquer parte,
de querosene, sal ou de esperança
que fugiu dos mercados deste tempo.

Meus olhos são pequenos para ver
a gente do Pará e de Quebec
sem notícias dos seus e perguntando
ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.

Meus olhos são pequenos para ver

todos os mortos, todos os feridos,
e este sinal no queixo de uma velha
que não pôde esperar a voz dos sinos.
(ANDRADE, 2012, p. 137)

Podemos identificar, na quadra 15, o amálgama do humano (“essa fila de carne em qualquer parte”) com artigos que se consomem (“de querosene, sal (...)”) e um sentimento, peculiar aos seres racionais (“(...) ou de esperança”) consubstancia uma referência inusitada, acentuada no fechamento da cena que anuncia a fuga de tal sentimento, conferindo a este uma capacidade dotada de *animus* e, de forma antagônica, um status de mercadoria: “que fugiu dos mercados deste tempo.”.

No quarteto 16, novamente, ocorre uma fusão, dessa vez, de estados pertencentes a países distintos e distantes — “Pará” e “Quebec” —, respectivamente, Brasil e França, atestando que os sentimentos despertados por uma guerra se nivelam independente do lugar onde se vive e da cultura que se tem. Isso porque as pessoas de ambos sofrem do mesmo anseio — receber informações de seus parentes envolvidos na batalha: “a gente do Pará e de Quebec/ sem notícias dos seus (...)”. Tal fato, não passível de solução, causa tamanha angústia e desespero que leva aquelas a perguntar por eles “ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.”.

Em “e este sinal no queixo de uma velha/ que não pôde esperar a voz dos sinos.”, terceiro e quarto versos do quarteto 17, o eu-poético reporta à crueldade indistinta de tempos bélicos, em que se mata indiscriminadamente, independente da faixa etária e de hábitos que se cumprem ordinariamente, como a possível referência à hora do *angelus*, anunciada pelos sinos das igrejas, momento tradicional de oração, em que se busca um contato com o divino, tradição mais evidente na terceira idade.

Já a décima-oitava estrofe caracteriza uma transição entre o cenário de morte e destruição e o desejo de reação de uma vida que se impõe: nos dois primeiros versos e na metade do terceiro — “Meus olhos são pequenos para ver/ países mutilados como troncos,/ proibidos de viver (...)” —, ainda nos deparamos com a figuração do desmantelamento generalizado. Todavia, a partir do meio do terceiro, que se inicia, inclusive, por uma oração adversativa — “(...) mas em que a vida” —, assistimos à força impetuosa da vida que “lateja subterrânea e vingadora”.

A décima-nona quadra configura a visão de um novo tempo, um suposto futuro em que se deseja o fim de tamanha tragédia com uma perspectiva de dias melhores, ratificando uma mudança semântica no olhar e no posicionamento do eu-lírico:

Meus olhos são pequenos para ver
as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos,
os rios desatados, e os poderes
ilimitados mais que todo exército.
(ANDRADE, 2012, p. 137)

Esse porvir pode ser concretamente observado no segundo verso, no verbo haver no futuro do presente do indicativo, como auxiliar de um tempo composto: “as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos,”. E o impulso vital, notado em “(...) e os poderes/ ilimitados mais que todo exército.”, sinaliza o anseio do eu-lírico de suscitar no povo um poder capaz de superar qualquer exército, decretando fim àquelas calamidades.

Na 20ª quadra, permanece a tonalidade de energia pujante que deve se apoderar de todos os espaços:

Meus olhos são pequenos para ver
toda essa força aguda e martelante,
a rebentar do chão e das vidraças,
ou do ar, das ruas cheias e dos becos.
(ANDRADE, 2012, p. 137)

Aqui, a aliteração dos fonemas linguodentais /t/ e /d/ aponta para os impactos que se deseja serem gerados pela força impulsiva das reações populares no pós-Guerra.

Nesse sentido, nas 21ª, 22ª e 23ª estrofes, o poeta introduz um interlocutor coletivo, identificado por “povo” e a este faz um apelo, visando acordá-lo de sua dormência, de sua passividade diante dos horrores, já que ainda segundo Seligmann-Silva (2009), “A catarse testemunhal é passagem para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si.” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.134):

Meus olhos são pequenos para ver
tudo que uma hora tem, quando madura,
tudo que cabe em ti, na tua palma,
ó povo! que no mundo te dispersas.

Meus olhos são pequenos para ver
atrás da guerra, atrás de outras derrotas,
essa imagem calada, que se aviva,
que ganha em cor, em forma e profusão.

Meus olhos são pequenos para ver
tuas sonhadas ruas, teus objetos,
e uma ordem consentida (puro canto,
vai pastoreando sonos e trabalhos).
(ANDRADE, 2012, p. 137-8)

A referida visão, agora futura do eu-lírico, atinge, na 24^a quadra, seu ápice ao preannunciar o hipotético termo da Segunda Grande Guerra aos quatro cantos do mundo:

Meus olhos são pequenos para ver
essa mensagem franca pelos mares,
entre coisas outrora envilecidas
e agora a todos, todas ofertadas.
(ANDRADE, 2012, p. 138)

A última estrofe do poema, “Meus olhos são pequenos para ver/ o mundo que se esvai em sujo e sangue,/ outro mundo que brota, qual nelumbo/ — mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.” (2012, p. 138), entretanto, apresenta uma nuance de esperança no verso “outro mundo que brota, qual nelumbo”, pois “nelumbo” é o conhecido lótus que, conforme Chevalier e Gheerbrant, representa a “flor que se poderia dizer a primeira e que desabrocha sobre águas geralmente estagnadas e turvas com uma perfeição tão sensual e soberana que é fácil imaginá-la, *in illo tempore*, como a primeira aparição da vida sobre a imensidade neutra das águas primordiais” (1999, p. 558). Ademais, o verso final, introduzido por uma conjunção adversativa, contraria toda a manifestação reiterada da

insignificância dos olhos diante do caos, pois ainda que pequenos, “veem, pasmam, baixam deslumbrados”, possivelmente, diante de uma nova ordem de vida.

É imprescindível considerar, ainda, que todos os cem versos (testemunho da maior catástrofe de um século?) que compõem o poema “Visão 1944” são decassílabos, assinalando maior lentidão, mas também permitindo ao poeta apresentar mais detalhes nas descrições das cenas. No tocante ao ritmo, em discordância aos apontamentos de Murilo Marcondes de Moura, que classifica todos os versos como heroicos, asseveramos que eles se alternam entre heroicos — sugerindo os impactos da guerra, marcadamente mais intensos — e sáficos, acentuando o signo da melancolia, idiossincrasia drummondiana, marca de um poeta que se denominou *gauche*, embora tenha conseguido conferir a seu olhar oblíquo e subjetivo uma dimensão universalista, pois ao tornar sua poesia testemunho, figurou como sujeito histórico e se atreveu a contrariar o que asseverou Adorno: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1962, p. 29).

O poeta Carlos Drummond de Andrade superou esse estágio e nos parece ter se aproximado da consideração de Jeanne-Marie Gagnebin, pois nos permite conferir em sua poética a "tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido para não ser esquecido". Portanto, seja o seu legado o pivô da memória, da consciência coletiva ou do testemunho, a visão de Drummond conduziu nossos olhos e olhares para experiências intensas, reflexões insubstituíveis, revelações impactantes, por meio da poesia, provando que somos realmente feitos de palavras, único e fiel testemunho de nossa realidade.

3.2. Análise de “Fuga da morte”, de Paul Celan

Paul Pessakh Antschel, conhecido por Paul Celan, filho de judeus de língua alemã, nasceu em Czernowitz em 23 de novembro de 1920. Foi poeta, ensaísta e tradutor romeno e viveu até o fim da Primeira Guerra Mundial na região que se destinava ao Império Austro-Húngaro. O autor judeu presenciou o holocausto na Segunda Guerra Mundial, sobreviveu ao Shoah, fato que se refletiu em sua poesia, na qual se observa uma escrita testemunhal. Foi reconhecido como um dos maiores poetas do pós-guerra, tendo carregado e registrado em sua obra a marca do terror nazista

Em 1938, uma tensão crescente surgia na Europa, o que levou Celan a deixar seu país e estudar Medicina na França. O poeta perpassou por Berlim durante a “Noite dos Cristais”, também chamada de *Kristallnacht*, em que casas, sinagogas, lojas de judeus foram queimadas, e os proprietários, mortos, fato que se manifesta constantemente em sua poesia em uma imagem cristalizada.

Em 1939, o poeta volta a sua cidade e inicia os estudos em Romanística. Em 1940, a Rússia ocupa a região e um ano depois, a Romênia se torna aliada do Eixo (Alemanha-Itália-Japão), quando se iniciaria a recuperação da cidade, o que acarretou em destruições e mudanças em sua vida e no lirismo de sua poesia. Aquela, que antes se vinculava a um ideal estético, se torna uma literatura memorialística e, até mesmo, histórica.

Em 1942, seus pais são deportados para um campo de concentração. No fim desse mesmo ano, seu pai morre de tuberculose no Lager e sua mãe é assassinada com um tiro na nuca após chegar ao estopim de seu trabalho. A desolação pela perda dos pais legou-lhes uma obra densa, envolta em silêncio e dor.

De 1942 a 1943, Celan viveu em vários campos de concentração de trabalhos forçados e desumanos. Em 1944, o poeta se vê livre após a libertação de Bukovina pela União Soviética. Em 1947, foge com outros judeus para Viena. Depois de viver algum tempo em Viena, segue para Paris, cidade onde vai permanecer desde 1948 até o seu suicídio por afogamento no rio Sena, em abril de 1970.

Conforme já explicitado nesta tese, sabemos que segundo Theodor Adorno, Escrever um poema após Auschwitz é [seria] um ato bárbaro.” (1962, p. 29), porém Celan desconstrói essa concepção ao produzir a estética pós-catástrofe. Entre seus poemas,

focalizaremos, em nossa tese, “Fuga da morte”, escrito em 1947, durante o período de fuga após o cerceamento pela União Soviética da cidade natal do poeta.

Publicado originalmente em romeno (*Tangoul Mortii*) na revista de *Bucareste Agora*, em 1947, “Fuga da morte” marcou a ressignificação do fazer poético de Paul Celan. Entretanto, foi apenas em 1952, quando se editaram suas obras na Alemanha, que Celan passou a ser considerado o poeta de língua alemã mais importante do pós-guerra, tendo recebido, em 1960, o maior prêmio literário da Alemanha, o “Georg-Büchner-Preis”.

Intentando facilitar a recorrência ao texto a ser analisado, consideramos pertinente apresentá-lo aqui em sua totalidade. A tradução adotada neste trabalho é a de Modesto Carone, que integra a obra *Quatro mil anos de poesia*, organizada por Jaco Guinsburg e Zulmira Ribeiro Tavares:

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
 nós o bebemos bebemos
 cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
 Um homem mora na casa bole com cobras escreve
 escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
 escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para
 [os seus mastins
 assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
 ordena-nos agora toquem para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 Um homem mora na casa e bole com cobras escreve
 escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
 Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se
 [jaz apertado
 Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
 agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
 cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 Um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
 teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
 Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da
 [Alemanha

ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça
[no ar
aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da
[Alemanha

teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita
(CELAN, Paul. Fuga da morte. Trad. CARONE, 1960, p. 270-1)

Em “Fuga da morte”, os recursos musicais e linguísticos se cruzam e se completam construindo uma textura poética, que sugere uma poesia da morte. Nesse sentido, o caráter polissêmico do título nos conduz a um melhor entendimento: “fuga” pode adquirir duas significações: a musical e a linguística, pela qual estabelece, ainda, um contraponto com o holocausto, desenvolvendo, dessa forma, um teor memorialístico. Em se tratando da língua original em que o poema foi escrito, *Fuge* diz respeito à mais complexa forma de expressão musical dentro da música erudita, conhecida como contraponto, composta por combinações engenhosas e elaboradas. Nesta composição, duas ou mais vozes variam sobre um tema em tons diferentes. Por outro lado, considerando o percurso histórico da vida de Paul Celan, anteriormente exposto, o valor semântico relacionado ao ato de fugir também não pode ser descartado. Desta forma, seguimos para a análise do poema:

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós o bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para
[os seus mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar
(CELAN, 1960, p. 270)

Alguns aspectos se mostram aparentes em uma primeira leitura desse conjunto estrófico: a presença do pronome pessoal na primeira pessoa do plural (“**nós** o bebemos”/ “cavamos”/ “ordena-**nos**”, configura, em seu caráter lírico, uma subjetividade que envolve o leitor e o coloca em meio às ações realizadas, sobretudo o ato de beber o “leite negro”, que se repete ao longo de todo o texto. Nesse sintagma, detectamos um oxímoro: a qualificação do “leite” associado à coloração “negro” denota uma inversão da realidade, colocando em xeque o que deveria ser e o que é de fato real, pois, ao associar o leite — primeiro alimento de um ser humano, alimento de cor branca, que garante a vida — ao “negro”, constrói-se uma ideia de morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), “O negro se refere, nessas representações imaginativas de uma época, a um estado primitivo do homem, onde predomina a selvageria (...) Na via da individualização, Jung considera a cor *preta* como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a superar.” (p. 633). Assim, a expressão “leite negro” vem caracterizar a morte dos prisioneiros nos campos de concentração, seja pelas atrocidades contra eles cometidas, tais como trabalhos forçados, torturas psicológicas, fome, frio, péssimas condições de acomodação e de higiene, seja pela execução daqueles em câmaras de gás. Logo, o uso do pronome “nós”, bem como das formas verbais flexionadas na primeira pessoa do plural, não somente coloca o leitor dentro do texto, como com ele compartilha os acontecimentos, promovendo uma tensão, que se acentua a cada repetição do verbo “beber”. Tais repetições, modificadas por adjuntos adverbiais de tempo, marcam os diferentes turnos do dia: “de noite”, “ao meio-dia”, “de manhã”, “de noite”. Isso evidencia que o sofrimento e a morte aconteciam a todo tempo, fato que se comprova com o fecho dessa ideia na reiteração do próprio verbo “beber”: “nós o bebemos bebemos” e na imagem que surge imediatamente após: “cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado”, na qual o vocábulo “túmulo” alude diretamente ao signo da morte, que, nesse caso, seria até bem-vinda, já que naquela condição (“túmulo nos ares”), “não se jaz apertado” como nos campos de concentração. Outro aspecto a ser observado é a perturbação mental percebida nesse grupo pela própria desordem temporal e pelas imagens: bebe-se o “leite negro” a todo tempo e o túmulo é cavado nos ares (ora, sabemos que quem cava revolve a terra).

Ademais, há a inserção de uma terceira pessoa, cujas ações são narradas pelo eu-lírico, bem como seu discurso apresentado de forma direta, promovendo a confluência do gênero narrativo. Em contraposição a tais condições vividas pelo “nós”, essa terceira pessoa, denominada por “um homem”, portanto, individualizada, se comporta numa

condição de superioridade extrema e suas ações se dão de forma organizada, até mesmo metódica e cronológica (sem confusões temporais): “escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete/ escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus mastins/ assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra/ ordena-nos agora toquem para dançar”. Esse “homem” escreve para a Alemanha, enquanto ‘estrelas faíscam’, mostrando uma linearidade do tempo, antes perdido. Como a narrativa se sobrepõe, a subjetividade fica em suspenso, já que a marca geográfica fixa o movimento do real, “assobia para os seus Mastins” e “assobia para os seus judeus”, destinando uma localidade, a do campo de concentração dos nazistas.

Observemos que a ligação de suas ações, pela conjunção coordenada aditiva “e” (“escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus mastins,”) tanto adquire o valor de independência, quanto de sequência ordenada, o que é reforçado pela marcação temporal, indicada em “quando escurece” e em “e as estrelas faíscam”, evidenciando que a noite está a chegar. Outrossim, no quinto verso, lemos: “Um homem mora na casa bole com cobras”. Neste, entendemos que o “bulir com cobras” metaforiza o brincar com as vidas ali presentes, se considerarmos que se relegou aos confinados o estatuto de seres rasteiros e rastejantes, patenteando, como postulou a filósofa judia Hannah Arendt, a banalização do mal. Consoante o Dicionário de Símbolos,

A serpente — tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele — distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos complementares. *Rivais*. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 814)

Desta feita, julgamos que, embora em condições totalmente distintas, impostas pelo ideal ariano de Hitler, alemães e judeus se opunham, mas integravam um todo, denominado “raça humana”. Entretanto, o preceito básico do Nazismo contraria esse princípio e destina aos judeus o estigma de raça impura, conquistando, assim, o direito arbitrário de exterminá-los.

Outro ponto relevante recai sobre o fato de o “homem” escrever (por si só de ordem intelectual) para a Alemanha e se “plantar diante da casa” (como um guarda),

conferindo a esse indivíduo o status de um oficial nazista, que, como tal, assovia tanto para seus cachorros (“mastins”) quanto para os “judeus”, nivelando estes a cães, comportamento comum na relação entre os soldados alemães e os prisioneiros, na época da Segunda Guerra. A historiografia relata, também, que, de forma paradoxal, era comum os guardas chamarem seus cães de homens. Por fim, “manda cavar um túmulo na terra” e ordena aos judeus, agora em discurso direto, “toquem para dançar”, isto é, determina que os prisioneiros cavem seus próprios túmulos e ainda toquem para honrar a morte (outro hábito comum naqueles espaços) a que estão prestes a se submeter; a “dança” seria, possivelmente, a própria marcha automatizada dos judeus rumo às câmaras de gás. Felstiner (2002) relata que “Em Lublin [Campo de Extermínio Maidanek, na Polônia], assim como em muitos ‘campos da morte nazi’, obrigava-se a um grupo de condenados a entoar canções nostálgicas, enquanto outros cavavam fossas” (FELSTINER, 2002, p. 58). E, ainda, segundo Primo Levi:

[...] sentimos todos que essa música é infernal. As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite: marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: são a última coisa do Campo a ser esquecida: são a voz do Campo, a expressão sensorial de sua geométrica loucura, da determinação dos outros em nos aniquilar, primeiro como seres humanos, para depois matar-nos lentamente.

Ao ecoar essa música, sabemos que os companheiros, lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles; leva-os como o vento leva as folhas secas. Já não existe vontade; cada pulsação torna-se passo, contração reflexa dos músculos destruídos. Os alemães conseguiram isso. Dez mil prisioneiros, uma única massa cinzenta; estão programados, não pensam, não querem. Marcham. (LEVI, 1988, p. 70-71)

Por fim, a referência à Margarete, em “teu cabelo de ouro Margarete” — personagem da ópera *Fausto*, de Goethe —, “evoca simultaneamente a ampla tradição da literatura melancólica alemã e o anseio afetivo — possivelmente do comandante — por sua amada alemã” (FELMAN, 2000, p. 45), acentuando o protótipo humano perfeito, ao pontuar os cabelos louros, segundo a teoria ariana, e associá-los à mulher por meio do pronome possessivo “teu” e do vocativo “Margarete”.

Na segunda estrofe, temos:

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 Um homem mora na casa e bole com cobras escreve
 escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
 Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se
 [jaz apertado
 Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
 agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
 cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar
 (CELAN, 1960, p. 270)

Aqui, temos a retomada da maioria das ideias contidas na primeira estrofe, mas formando imagens anagramáticas, semelhante a um mosaico de contraposições. Isso é realizado através de inversões, tais como a mudança na ordem dos adjuntos adverbiais “ao meio dia e de manhã”// “de manhã e ao meio dia”. Nessa perspectiva, na 1ª estrofe, lemos: “Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite/ nós o bebemos bebemos”; já na 2ª, observamos: “Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite/ nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite/ nós bebemos bebemos”. Podemos constatar outra alteração nesses três primeiros versos das duas estrofes, a troca do pronome que se refere anaforicamente ao “Leite negro da madrugada”: enquanto na 1ª, o pronome oblíquo “o” funciona como objeto direto pleonástico do verbo “beber”, visto que o sintagma “Leite negro da madrugada” assume também a função de objeto direto; na 2ª, o pronome oblíquo “te” assume a função de objeto direto, mas o sintagma “Leite negro da madrugada” é personificado e aparece como vocativo, com quem o “nós” dialoga e declara bebê-lo. Isso nos revela que essas repetições seguem em um crescendo e intensificam tanto o clima de tensão presente no texto, como a tensão e a angústia de quem o lê.

De forma semelhante, permite-nos identificar entre uma e outra estrofe uma mudança no estado emocional dos prisioneiros: se, na 1ª, já havia alguma proximidade entre os presos e a morte, metaforizada pelo “Leite negro”, na 2ª, a “intimidade” é potencializada ao ponto de emergir um processo de interlocução entre essas partes. Esses recursos estilísticos ilustram a referida característica do gênero musical “Fuga”: suas combinações engenhosas. Outro aspecto marcante desse mesmo gênero, igualmente mencionado, que aqui se observa claramente é a existência de duas ou mais vozes que variam sobre um tema em tons diferentes. Sendo o tema o próprio holocausto nos campos

de concentração, de um lado, temos os judeus e suas vozes, representadas pelo “nós” e por sua condição degradante, humilhante e de total submissão; do outro, “um homem”, representando os oficiais alemães, em posição confortável, superior e autoritária.

A partir do sexto verso, surgem imagens novas, a saber: “Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado”. Segundo Felman (2000), Sulamita é o “emblema feminino, tanto da beleza quanto do desejo, celebrada e admirada no *Cântico dos cânticos*, evoca a melancolia bíblica e literária judaica e o anseio pela judia amada”. (p. 45). Assinalamos que essa imagem forma um paralelismo semanticamente antitético com aquela que referencia “Margarete”: “(...) teu cabelo de ouro Margarete/ Teu cabelo de cinzas Sulamita (...)”. Assim, ainda de acordo com a mesma estudiosa,

(...) em contraste com os cabelos dourados de Margarete, os cabelos de cinza de Sulamith indicam não somente a marca de uma diferença racial entre a moça loira do ideal ariano e o pálido acinzentado da beleza semita, mas o cabelo reduzido a cinzas [...]. O chamado a Sulamith — beleza reduzida a fumaça — está fadado a ficar sem resposta. (FELMAN, 2000, p. 45)

“Está fadado a ficar sem resposta”, porque o “cabelo de cinzas” é a metonímia de todo o corpo queimado, em cinzas, metáfora das mortes ocorridas naquele espaço, o que é corroborado pelo restante do verso: “Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado”. Cavar um túmulo nos ares é uma imagem de natureza surrealista, que se refere à resignação diante da morte, pois esta acaba por ser vista como alívio daquelas circunstâncias desumanas, pois naquele espaço “não se jaz apertado”. Logo, ainda nessa estrofe, a expressão “Leite negro” pode adquirir outra significação se relacionada à fumaça negra dos corpos que eram incinerados durante o holocausto, evento experienciado pelo autor nos campos de concentração em que esteve, pois ao dizer: “Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado”, compreendemos que o cheiro das cinzas ficava impregnado nos seres humanos que viviam nos campos; era o cheiro da morte.

Os três versos finais desse bloco retomam o soldado nazista, representado metonimicamente pelos “olhos azuis”: “Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem/ agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis/ cravem mais

fundo as pás vocês aí continuam tocando para dançar”. Reiteram-se a humilhação e os maus tratos exercidos com autoritarismo (“Ele brada”) e ameaça (“agarra a arma na cinta brande-a”). E, mais uma vez, ordena que “continuem tocando para dançar”. Atentemo-nos para o verbo “continuar”, que confere uma sequencialidade à primeira estrofe, na qual se lê “ordena-nos agora toquem para dançar”. Essa imagem confirma o relato do Primo Levi, supracitado: “Ao ecoar essa música, sabemos que os companheiros, lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles (...)”. (LEVI, 1988, p. 71)

miscelânea das informações — dessa estrofe, como das duas anteriores, estão associadas às ações do “homem”. Retomando a linearidade narrativa, temos em um primeiro tempo, um homem que mora na casa bole com cobras, escreve, se planta diante da casa, assobia para os seus mastins e para os seus judeus, manda cavar um túmulo na terra e ordena àqueles que toquem para dançar; em um segundo, esse mesmo homem brada para que cravem mais fundo na terra, cantem e toquem, agarra a arma na cinta, brande-a, ordenando que cravem mais fundo as pás e continuem tocando para dançar; e, em um terceiro: “Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha/ ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça no ar/ aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado”. Nesse ponto, identificamos a presença explícita da música, outrora suposta, na seguinte passagem: “ele brada **toquem** mais fundo **os violinos**”. E não se trata de qualquer som, mas da música que, segundo ele, torna a morte “mais doce”, já que aquela é um dos mestres da Alemanha: “Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha”. Por fim, lemos: “(...) vocês aí sobem como fumaça no ar/ aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado”. Em seu discurso, são feitas duas comparações: “sobem como fumaça no ar”, que alude à fumaça dos corpos queimados nas câmaras de gás; e em “aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado”, a consequência de tal fim, o túmulo será nas nuvens, já que os corpos dos prisioneiros viraram cinzas e lá (nas nuvens) não se jaz apertado, como nas acomodações dos quartos dos campos de concentração.

Na sequência, examinemos a quarta estrofe:

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
 nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
 a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
 acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
 um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
 ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da
 [Alemanha]

(CELAN, 1960, p. 270-1)

Reconhecemos que aqui, como em todo o poema, a repetição dos sintagmas nominais e verbais gera um efeito de homofonia, de forma a simbolizar o cotidiano

repetitivo daqueles lugares, nos quais os dias transcorrem com pequenas variações, salvo aquelas já programadas pelos alemães. Nesse conjunto de versos, espécie de condensação do poema, toda a história é retomada e, através de um jogo de palavras, as metáforas vão se repetindo, com seus lugares alterados nas estrofes. Nesse sentido, ao se conjugarem, dão aos versos um novo tom, que vai se tornando gradualmente mais disfórico até atingir a catarse: “acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio”. Morrer torna-se um ato de purificação, de libertação. O último verso “ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha” reforça o orgulho alemão diante da barbaridade de seus atos, pois o oficial nazista mata, lança os cães sobre os corpos e sonha, na certeza de que “a morte é um dos mestres da Alemanha”.

Por fim, na pequena estrofe final, estruturada por um dístico, é retomado o paralelismo “teu cabelo de ouro Margarete/ teu cabelo de cinzas Sulamita” (1960, p. 271), patenteando a soberania dos alemães sobre os judeus. A respeito desses versos paralelos, assevera Shoshana Felman (2000),

Os apelos, enquanto tais, ressoam um no outro. Porém, ainda assim, uma amarga diferença e uma ironia chocante ressoa de dentro da semelhança ecoante. Em contraste com os cabelos dourados de Margarete, os cabelos de cinza de Sulamith indica não somente a marca de uma diferença racial entre a moça loira do ideal ariano e o pálido acinzentado da beleza semita, mas o cabelo reduzido a cinzas, o cabelo queimado de uma raça, em oposição à idealização estética e auto-idealização da outra raça. Como a luz do “crepúsculo” tornando-se noite e escuridão, a dissonância do dourado e do cinzento produz, assim, uma vez mais, apenas “leite negro” como uma resposta à sede, ao anseio e ao desejo. O chamado a Sulamith — beleza reduzida a fumaça — está fadado a ficar sem resposta. (FELMAN, 2000, p. 45)

É intrigante pensar que essa diferença racial é supostamente nivelada pela língua em que o poema foi escrito, a alemã. Entendemos que um misto de genialidade e de ousadia permitiu a esse poeta testemunhar as atrocidades alemãs na língua desse mesmo povo. Portanto, Celan revela o testemunho da sua dor e da morte alheia no seio da própria flagelação. Shoshana Felman assim analisa tal feito:

A escrita poética de Celan, portanto, luta com o alemão, para aniquilar sua própria aniquilação presente nela, para se reapropriar da linguagem

que marcou a sua própria exclusão: os poemas deslocam a língua de forma a remoldá-la, para mudar radicalmente sua semântica e pressupostos gramaticais e refazer — criativa e criticamente — uma nova linguagem poética, totalmente própria a Celan. (FELMAN, 2000, p. 39)

Nessa perspectiva, podemos concluir que sua escrita se tornou um meio de se libertar, de não se perder na irracionalidade da sua experiência de vida. Escrito em versos livres e brancos, “Fuga da morte” apresenta um jogo de palavras, capaz de criar no leitor um sentimento de estranhamento e de angústia. Segundo afirmou Modesto Carone, “Esse trabalho de afugentar os automatismos com que tantas vezes deglutimos a História sem a menor angústia (como acontece com a impessoalidade higiênica dos noticiários) começa, no poema, já na primeira linha, quando o poeta lança na página o **“leite negro da madrugada”**”.

Celan também conquista esse intento graças à ruptura na sintaxe dos versos: a total ausência de pontuação gera na poesia certa nebulosidade que leva o leitor a tentar assimilar o acontecimento; nesse viés, até o não dito, o silêncio, compõe a significação que o poema traz à tona. Ademais, essa referida falta de sinais de pontuação também simboliza a continuidade ininterrupta e rotineira do sofrimento dos prisioneiros dos campos de concentração, criando uma esfera amarga e intragável, que conflui em uma tentativa de vivenciar, por meio da experiência do eu-lírico, a dor de seu testemunho. A linguagem fragmentada conduz o leitor por um labirinto de códigos que produzem sensações visuais e sonoras, cravando em sua poesia a oposição entre vida e morte.

Como declarou o próprio poeta, “O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um Interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe”. E, ainda: “Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, figura desse Outro”. (CELAN, 1996^a, p. 57)

3.3. Drummond e Celan: ausência e presença na representação da guerra

Em *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén esclarece que um estudo comparado, consequentemente realizado, deveria considerar que toda obra é gerada dentro de um sistema literário e, ao mesmo tempo, não ignorar a individualidade de cada poema, romance, conto ou peça teatral. Desse modo, para reconhecer cada obra como um produto único e acabado, é necessário ter em conta que nenhuma delas é, segundo o comparatista espanhol, uma “ilha encantada”. Para Guillén, “a tarefa do comparatista é de ordem dialética”: o estudioso deveria analisar a obra na sua configuração específica e, ao mesmo tempo, a sua integração, tanto pelas semelhanças como pelas diferenças, no universo literário.

No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la conciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. Por una parte, no todo es individualidad en esa isla encantada que es la obra literaria (o incurriríamos en un formalismo ingenuo). Y aun es más obvio, por otra parte, que aquello que pueda surgir ante nosotros como dimensión o componente universal de la historia literaria, o de ese maremágnum siempre cambiabile y renaciente que llamamos la literatura, no es premisa acabada, de fácil admisión, sino más bien una hipótesis de trabajo, menesterosa de comprobación, de análisis, y de un acervo de sabres muy superior al que hoy poseemos. Nos encontramos, más que nada, ante un proyecto, un deseo, inspirado por un conjunto de problemas (no poco característicos, un mi entender, del momento real). Y el genial Fernando Pessoa, de inclinación corrosiva, no estaba lejos de la verdad cuando escribía: «*como nunca podemos conhecer todos os elementos d'um questão, nunca a podemos resolver*». (GUILLÉN, 1985, p. 28)

No entanto, a integração da obra no universo literário apresenta alguns problemas metodológicos que ameaçam a sua individualidade literária. É preciso lembrar que, até algumas décadas atrás, havia a pretensão, herdada dos fundamentos comparatistas criados no século XIX, de considerar, a despeito da sua multiplicidade e heterogeneidade, o fenômeno literário independente das circunstâncias histórico-culturais em que foi gerado. Eduardo Coutinho diz que esse discurso hegemônico e universalizante, que desconhece as condições específicas de cada obra, foi incentivado por alguns teóricos “em nome de

uma pseudodemocracia das letras que pretendia construir uma História Geral da Literatura ou uma Poética Universal, desenvolvendo, então, um instrumental comum de abordagem do fenômeno literário”. (COUTINHO, 1996, p. 68)

Porém, conforme esclarece Coutinho, esse estudo comparatista pretensamente universalizante nada mais é do que a imposição de parâmetros eurocentristas sobre as outras literaturas nacionais. Para ele, os comparatistas que ainda permaneceram arraigados à herança novecentista favoreceram a propagação desse discurso etnocêntrico. Dar continuidade a uma abordagem desse tipo teve como consequência inevitável “a supervalorização de um determinado sistema e a identificação desse sistema como universal.”. (COUTINHO, 1996, p. 68)

Dentre estes pilares, que permaneceram quase inabalados até os anos 70, é impossível deixar de reconhecer a pretensão de universalidade, com que se confundiu o cosmopolitismo dos estudos comparatistas, presente já desde suas primeiras manifestações, e o discurso de apolitização apregoado sobretudo pelos remanescentes da chamada "Escola Americana", que dominou a área nos meados do século XX. O primeiro expressa-se pelo anseio de que, a despeito da diversidade e multiplicidade do fenômeno literário, é possível constituir-se um discurso unificado sobre ele e de que a Literatura é uma espécie de força enobrecedora da humanidade, que transcende qualquer barreira; o segundo condensa-se em afirmações como a de que a Literatura Comparada é o estudo da Literatura, independentemente de fronteiras linguísticas, étnicas ou políticas, e que não deve portanto deixar-se afetar por circunstâncias de ordem, entre outras, econômica, social ou política. (COUTINHO, 1996, p.68)

Temos que considerar, também, que esse comparatismo eurocêntrico acarretou outro problema: a propagação da ideia de influência, tal como foi concebida no século XIX, enquanto imitação parcial ou fragmentária das obras pertencentes aos cânones mais valorizados. Porém, depois de estudos desenvolvidos por críticos e teóricos da literatura, desde Paul Valéry, Bakhtin, até Harold Bloom, é possível enfrentar, hoje, a questão da influência de maneira mais dinâmica, sem incorrer na desvalorização de uma obra em relação à outra. Embora, nesse trabalho sobre Carlos Drummond de Andrade, não se tenha a pretensão de mergulhar na complexa questão da influência versus a originalidade, é possível adiantar que um dos comparatistas que melhor resolveu essa questão foi o espanhol Claudio Guillén ao recorrer a certos parâmetros estabelecidos pela Teoria Literária.

Em Literatura Comparada, Sandra Nitrini diz que foi Guillén quem conseguiu “encontrar o lugar correto dentro das coordenadas vigentes dos estudos comparatistas agora não mais dominados pela mentalidade genética do século XIX” (NITRINI, 1997, p.131). Segundo ela, o comparatista espanhol recorreu a dois conceitos fundamentais da teoria literária: convenção e tradição enquanto “sistemas” comuns entre as diversas literaturas nacionais. Ainda conforme Nitrini, “tais conceitos dão conta da inserção da obra no contexto mais amplo e permitem também o estudo do diálogo entre obras, autores e literatura”. (NITRINI, 1997, p. 137)

Convenções e tradições são “sistemas” cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que supõem ou conotam sequências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica. Uma constelação de convenções determina o meio de expressão de uma geração literária – o repertório de possibilidade que um escritor compartilha com os seus rivais vivos. (NITRINI, 1997, p.137-8)

Em “*Entre lo uno y lo diverso*”, Guillén apresenta três propostas de estudo comparado fundamentado na tradição e na convenção literária: comparação a partir do gênero, da forma e do tema. O comparatista espanhol desenvolve, em três capítulos separados, as possibilidades de comparação entre autores, obra e literaturas, tendo como referência um mesmo elemento comum que poderia ser tanto o gênero, como a forma ou o tema. Nesses três capítulos, Guillén procura demonstrar, com breves análises, que o estudo comparado, apoiado em elementos estabelecidos pela convenção e pela tradição literárias, pode iluminar os processos criadores, ou conduzir a uma melhor compreensão dos mesmos.

Diante dessas considerações, realizamos uma comparação entre os poemas “Visão 1944”, de Carlos Drummond de Andrade e “Fuga da Morte”, de Paul Celan, levando em conta alguns pressupostos metodológicos estabelecidos por Claudio Guillén. Primeiramente, aproximamos os dois poemas pelo gênero literário: ambos fazem parte da tradição lírica. Embora o discurso poético de “Visão 1944” revele traços de certa heroicidade épica (o tema é a Batalha de Stalingrado e a sua vitória consagra toda uma humanidade) e o de “Fuga da Morte”, um tom melancólico e ensimesmado, ambos podem

ser considerados uma representação lírica do sofrimento humano causado pelo combate, pois os fatos em torno da II Grande Guerra, ali presentes, são expressos a partir das reverberações que proporcionam no sujeito poético. Nada mais patente do que o estribilho “Meus olhos são pequenos para ver”, em Drummond e do verso “Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite”, em Celan, para atestar a subjetividade.

Em seguida, consoante ao que Guillén define como “tematologia”: *“el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía. Tema en la práctica se vuelve sinónimo de “tema significativo”, y sobre todo de “tema estructurador”, o “tema incitador”*. (GUILLÉN, 1985, p. 249), assinalamos que tanto o poema de Drummond como o de Celan foram criados em torno de um mesmo grande tema: a Segunda Guerra Mundial. Embora o tema comum aos dois poemas tenha recebido diferentes tratamentos líricos, ambos acabam revelando o mesmo sentimento de horror perante os desmandos praticados durante a Segunda Guerra, a saber, neles, respectivamente, lemos: “Meus olhos são pequenos para ver/ países mutilados como troncos, proibidos de viver (...)” e “a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul/ acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio”.

Nesse sentido, em torno desse subtema, o abuso e o autoritarismo praticados na referida batalha aparecem no poema de Drummond sob a figura do “general de capote cinza” e no de Celan, em “um homem que bole com as cobras”. É evidente que são duas representações da mesma pessoa: o líder alemão conhecido pelas atrocidades e crimes praticados contra a humanidade durante a Segunda Guerra. O horror, a humilhação e o repúdio desses acontecimentos atingem os sentidos dos dois poetas, mas como experiências sensoriais diferentes: em Drummond, representados pelo verbo “ver” e em Celan, pelo verbo “beber”.

Quanto à aproximação pela forma poética dos dois poemas em questão, devemos inicialmente considerar as evidentes dessemelhanças: “Visão 1944” se desenvolve em decassílabos rigorosamente acentuados e em estrofes regulares; já “Fuga da Morte” apresenta versos livres e diferentes extensões estróficas. No entanto, os dois poemas são construídos num paralelismo muito significativo, confirmando que *“la faceta temática y la formal son inseparables”*. (GUILLÉN, 1985, p. 182). De fato, não se trata da busca de um mero efeito musical; o paralelismo anafórico dos versos e a repetição de palavras e

expressões que configuram os dois poemas expressam, em ambos os casos, a reiterada experiência da guerra, os intermináveis dias de sofrimento vividos naquela época.

Guillén considera o paralelismo poético um fenômeno “supranacional” que pode ser encontrado em diferentes culturas. Recorrendo aos estudos de R. Jakobson, o comparatista espanhol diz que por “*esse puente (do paralelismo) passam las rimas, las repeticiones morfológicas y semánticas, las simetrías prosódicas que convergen en un mismo poema*”. (GUILLÉN, 1985, p. 95)

Embora seja um procedimento quase universal que nos obrigaria a considerar, no caso desse estudo comparado, um traço irrelevante de aproximação, é importante reconhecer que o paralelismo carrega, nos poemas em questão, um significado muito particular. Tanto Drummond como Celan recorreram a esse recurso estilístico para expressar uma angústia diária que somente poderia ser percebida pela reiteração quase exaustiva de versos, palavras e expressões. Guillén afirma que “*el paralelismo no es en tales casos más que una apertura un y marco para el desarrollo de una tensión significativa entre el designio del poema sus componentes singulares*” (GUILLÉN, 1985, p. 98-99). A construção paralelística desencadeia relações ainda não descortinadas entre os componentes poéticos e favorece, dessa maneira, novas perspectivas de interpretação. Podemos dizer que o paralelismo de “Visão 1944” e o de “Fuga da morte” foram construídos para intensificar o significado do discurso lírico no contexto histórico da Segunda Guerra, já que, a cada repetição, conduz a um crescendo que, tanto em “Visão 1944” quanto em “Fuga da morte”, tem seu ápice ao final, com a constatação/consumação do trágico absurdo: “Meus olhos são pequenos para ver/ o mundo que se esvai em sujo e sangue,” e “Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite/ nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha/ nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos”.

3.4. Relações intersemióticas: os limites entre olhar, ver e constatar – Goya e Drummond

Ainda no caminho do comparatismo, é necessário discutir uma outra aproximação com “Visão 1944”, desta vez no âmbito da Estética Comparada. Murilo Marcondes Moura, em *O mundo Sitiado* (2016), adianta que “na leitura de um poema tão apegado ao visual ou ao pictórico, é tentadora a aproximação com as artes plásticas, que têm longa e nobre tradição de representação da guerra, tanto em sua suposta glória como em seus horrores” (p.162). Mais adiante, Moura aventa a possibilidade de cotejar a estampa nº 26, de Goya, da série *Os desastres da Guerra*, intitulada “*No se puede mirar*” com o referido poema de Drummond:

Drummond pensava em Goya enquanto lapidava as quadras de seu poema? De qualquer modo, há uma água-forte nos Desastres cuja legenda lembra bastante o estribilho de “Visão 1944”: No se puede mirar [Não se pode olhar]. A gravura é uma das mais pungentes: um grupo de homens, mulheres e crianças são encantoados num espaço fechado e suas reações são fixadas no momento imediatamente anterior à sua execução. (MOURA, 2016, p. 172)

A gravura de Goya é extremamente aflitiva e dolorosa. Muitas vezes, o espectador não consegue sustentar o olhar diante do tão cruel cenário humano. Essa dificuldade de enfrentar a gravura com os olhos leva Moura a tentar elucidar o título da mesma:

Em *No se puede mirar*, o que é uma primeira explicação do título, nenhum dos personagens mira diretamente os executores; quase todos desviam o olhar, ou cobrem os rostos, com as mãos, com a roupa; os dois únicos que parecem se voltar em direção às armas têm os olhos fechados. O efeito é tamanho que mal conseguimos sustentar o olhar para a gravura. Essa é a segunda explicação para o título de Goya, e também é um dos sentidos principais do estribilho de Drummond. O terceiro — e decisivo — aspecto sugerido pelo título é que o que “Não se pode mirar” é justamente o horror, que sequer é figurado, pois foi habilmente situado pelo artista fora do campo de visão. (MOURA, 2016, p. 172-173)

Essa interessante aproximação do poema de Drummond com a gravura de Goya, levantada por Marcondes Moura, nos faz pensar no entrelaçamento das diferentes artes e na inevitável polêmica que essas aproximações desencadeiam. Nesse caso, é oportuno lembrar das pertinentes observações de Claus Clüver sobre os Estudos Interartes:

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos. Poemas, na opinião desses últimos leitores, não podem fazer o que pinturas fazem, e a música é inimitável. A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é ut *poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia. (CLÜVER, 1997, p. 43)

Em hipótese alguma, desejamos discutir o mérito de cada arte, mesmo porque não reconhecemos nenhuma hierarquia entre elas. Consideramos poesia e pintura duas expressões artísticas bastante íntimas. Não cabe no espaço desse trabalho adentrarmos-nos nos possíveis caminhos da Estética Comparada. Apenas mencionamos a questão porque achamos muito interessante e relevante a aproximação entre Drummond e Goya, levantada por Marcondes Moura. Nosso interesse é, portanto, abrir todas as possíveis possibilidades de interpretação de “Visão 1944”.

Podemos observar na gravura nº 26, de Goya, elementos bastante interessantes. Visivelmente presentes, temos, ao todo, oito personagens, distintas em gênero, nível socioeconômico e faixa etária: homens, mulheres e crianças. Ou seja, a gravura denuncia que nem ao menos as crianças foram poupadas da execução, o que torna mais cruel ainda a cena registrada pelo artista. Logo num primeiro olhar, é possível notar que são, na maioria, pessoas simples, camponeses talvez, embora apareça também a figura de um homem em primeiro plano, sinalizando certo poder econômico, o que pode ser notado pelo uso do sobretudo. Muitos estão de joelhos como se estivessem pedindo uma absolvição para os executores, possivelmente soldados franceses, que não aparecem na estampa, simbolizados metonimicamente pelas armas (baionetas) em posição

ameaçadora, localizadas ao fim da lateral direita da tela, apontadas contra as figuras humanas. Acerca desse procedimento — a utilização do extracampo —, considera Murilo Marcondes (2016) que embora os comandantes da ação não apareçam diretamente na cena, é exatamente essa ausência que reforça tanto mais sua “presença” (p. 172).

Figura nº 1



Fonte: *Museo del Prado. Coleccion*. Acesso em 05 dez. 2020.

A série *Desastres da Guerra*, de Goya, constitui um testemunho sobre a violência e as atrocidades cometidas no confronto bélico, nesse caso particular, as do exército napoleônico, que ocupou e subjugou as terras espanholas e portuguesas nas primeiras décadas do século XIX. A cena retratada pode ser considerada um registro histórico do sofrimento, da tortura e da morte a que foi submetido o povo ibérico durante as invasões francesas. Goya, talvez, tenha pretendido deixar, para a posteridade, nesse conjunto de oitenta e duas gravuras, um extenso testemunho visual dessa opressiva ocupação.

Como espectadores da execução sumária e brutal registrada por Goya, nos tornamos, também, testemunhas. O título “Não se pode olhar” funciona como uma advertência, antecipando a quem vai olhar que se trata de um registro negativo e doloroso que perdurará na memória do observador. O título adverte, portanto, que ninguém

permanecerá impune ou indiferente depois de percorrer os detalhes dessa cruel cena. A visualização pormenorizada da gravura nos incomoda e nos fere emocionalmente, porque sabemos que passamos, de alguma forma, a participar do drama que os condenados à morte enfrentarão.

Se pensarmos na gravura de Francisco Goya e no poema de Carlos Drummond, veremos que o elo central que une as duas obras é o tema: a guerra e, sobretudo, suas repercussões sobre as vítimas. Embora a gravura seja um registro da Guerra Civil Espanhola e ele a tenha desenhado no período de 1810 a 1814, o poema “Visão 1944”, de Carlos Drummond, que fixou sua temática na 2ª Guerra Mundial, estabelece, com ela, uma forte relação. Podemos dizer que tanto o poema como a gravura evidenciam que o sofrimento das pessoas atingidas direta ou indiretamente nos conflitos bélicos independe da época.

Um segundo aspecto interessante é o foco ao qual os artistas dirigiram seus olhares. Nas duas obras, os índices do olhar do pintor e do poeta são muito evidentes e indicam o lirismo nelas manifesto. As marcas que revelam a perspectiva única e pessoal de cada um fazem do pintor e do poeta testemunhas das atrocidades vividas durante a guerra. Em “*No se puede mirar*”, a opção de ocultar os soldados que fuzilariam aquelas oito pessoas é uma marca nítida de pessoalidade na obra. Podemos notar que “o contraste entre o exterior iluminado e o interior escuro” da gravura, acentuando o grau de tragédia e de crueldade da cena, também é traço subjetivo. No poema drummondiano, a anáfora do verso “Meus olhos são pequenos para ver”, exaustivamente repetido nas vinte e cinco estrofes, assinala a presença do eu lírico naquele mundo destruído. A construção anafórica delineia a figura do poeta tanto na sua vontade de ver como no horror de olhar as cenas de morte e sofrimento vividas nos campos de batalha. Queremos dizer, ainda, que “Visão 1944 é um poema predominantemente pictórico: cada estrofe é um quadro ou uma foto das cenas da resistência de Stalingrado. Nesse sentido, tal repetição não somente evidencia, mas também intensifica o olhar do sujeito lírico que, no seu horror, não quer constatar-las, no entanto, ao final do poema, declara: “— mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.”.

Enfim, podemos concluir que as duas obras demarcam os limites entre olhar, ver e constatar. Tanto Goya como Drummond advertem sobre a crueldade das cenas que vamos olhar: o título da gravura nº 26 e o verso anafórico do poema drummondiano avisam ao leitor/espectador que, se quiser, pode se recusar a ver as cenas de horror que

suas obras revelam. Mas no momento em que o espectador se detém pormenorizadamente nos detalhes da brutal execução registrada pelo pintor espanhol ou quando o leitor acompanha as cenas de dilaceração, de morte e de desamparo descritas pelo poeta mineiro, eles, de alguma forma, também presenciam aqueles quadros. Ambos, o poeta e o pintor, nos levam a tomar conscientemente a decisão de olhar e, em seguida, ver e constatar os “documentos” da brutalidade humana. Desse modo, se o poema e a gravura são registros históricos e testemunhais das cenas de guerra, o leitor/espectador, ao decidir, conscientemente, olhar/ver a gravura ou ler o poema, torna-se, também, naquele momento, uma testemunha.

CONCLUSÕES

Se a História pode ser entendida como o vigilante da memória, a ciência que preserva o tempo, registrando fatos que, às vezes, muitos querem esquecer, a Literatura, ao voltar seus olhos para esses momentos, consegue transpor os eventos: absorve as apreensões do homem, suas angústias e suas dores em meio às contingências e as traduz em imagens, ressignificando o caos.

Sabemos que o contexto da Segunda Grande Guerra foi marcado por atrocidades tão estarrecedoras que se confundiram com a ficção. Sensibilizado pelas cenas destruidoras de confronto e de morte, pela frieza dos generais, pela quantidade de homens física e emocionalmente despedaçados, pela cisão do mundo, o artista escreve e também registra, fazendo emergir, talvez em um único plano, emoção e reflexão.

Nesse viés, entre os escritores que tematizaram tal confronto, dedicamos nossa tese à produção poética de Carlos Drummond de Andrade, mais especificamente à análise do teor testemunhal de sua lírica relacionada à Segunda Grande Guerra, presente na obra *A Rosa do Povo*. Verificamos que o poeta, por meio dos cinco poemas analisados nesse trabalho — “Notícias”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944” e “Com o russo em Berlim” —, pisou poeticamente em solo histórico, deslocando-se para Stalingrado, Berlim e outras espacialidades, onde recolheu não somente o alimento de sua poesia, mas fragmentos de história e de homens, e com estes se solidarizou por meio de seu canto, na luta por uma nova ordem mundial.

Visando desenvolver um trabalho que contemplasse satisfatoriamente o nosso propósito e a abordagem do tema, decidimos estruturar nosso estudo em três capítulos. No primeiro, realizamos um percurso pelos pontos que julgamos mais significativos na trajetória do poeta. Entre eles, destacamos a correspondência epistolar entre Mário de Andrade e Carlos Drummond e reiteramos, aqui, que ela foi altamente decisiva para a escrita de *A Rosa do Povo*, pois incitou em Drummond o questionamento acerca de sua criação literária, já que Mário foi incisivo com o amigo ao afirmar-lhe a necessidade e a importância de uma poesia mais engajada com as questões sociais da época. Posteriormente, apresentamos, de forma sucinta, as fases da poética drummondiana, o que nos permitiu concluir que, realmente, a publicação de *A Rosa do Povo* o consagrou

não somente como legítimo representante da segunda fase da literatura modernista brasileira, mas como detentor de uma escrita madura e afinada com a consciência dos revezes brasileiros, bem como com as questões existenciais humanas, atingindo um tom universal e, inclusive, com a necessidade de questionar o próprio fazer poético. Dentre essas questões, esteve o seu desejo de, mesmo “sem armas, revoltar (-se)”, legando-nos versos de “resistência”, que focalizaram os problemas políticos, existenciais e socioculturais vividos sob a ditadura do Estado Novo no Brasil e o caos da II Guerra Mundial, refletindo tanto sobre as possibilidades para a emancipação quanto sobre os entraves contra ela. Exatamente por essas razões, abordamos, em um terceiro ponto, a pluralidade de *A Rosa do Povo*, no que diz respeito aos diferentes temas, estilos e formas, entendendo que estes se encontram relacionados às dúvidas e ao desajuste de um *gauche* confesso: “Quando nasci, um anjo torto/ Desses que vivem na sombra/ Disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida”. (DRUMMOND, 2013, p. 11)

Em *Inquietudes na poesia de Drummond*, as observações de Antonio Candido respaldam nosso posicionamento: “A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor.” (1977, p. 105). Assim, conhecedor daquele incômodo, o poeta empenha-se nesse resgate e luta:

Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e esses ideais existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens, apetite sempre renovado em face das coisas, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior, eis aí algumas indicações que permitirão talvez ao poeta deixar de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, um homem. (ANDRADE, 2011, p. 190)

Outros estudiosos também apontaram esse conflito do poeta em relação à escrita. Iumna Maria Simon, ao analisar *A Rosa do Povo*, em *Drummond: Uma Poética do Risco*, declarou que aquele comportamento está associado às incertezas de Carlos Drummond diante de seu envolvimento político, o que torna hesitante a decisão de engajar ou não sua poesia. Roberto Said trata esse fato por “angústia da ação” e considera, ainda, que essa ambiguidade produz nos versos de Drummond um tom melancólico. Merquior atesta as várias facetas do estilo drummondiano, dizendo que nelas se leem “(...)versos sobre

acontecimentos (os da guerra, por exemplo), sobre as paixões da alma e do corpo, sobre a cidade, sobre as lembranças da infância (...)” (MERQUIOR, 2012, p. 77); Bosi assevera que “O Drummond “poeta público” da *Rosa do Povo* foi a fase intensa, mas breve, de uma esperança que nasceu sob a Resistência do mundo livre à fúria nazi-facista, mas que logo se retraiu com o advento da Guerra Fria.”. (BOSI, 2000, p. 441)

Com nomenclaturas diferentes, entendemos que tais observações acabam por atingir o mesmo ponto: a identificação de uma “peleja” interna que se revela na poética drummondiana, produzindo um estado de melancolia, com o que concordamos. Assim, concluímos que embora a poesia de Carlos Drummond de Andrade mantenha uma tensão constante entre o lirismo individual e o coletivo, o poeta permanece sempre atuante, sentindo e se expressando por si e por todos aqueles que são atingidos pelos embates sociais, daí, a relevância de termos enfrentado esse desafio de nos aprofundarmos no estudo e na análise dos poemas de guerra, vistos por nós, em se tratando de engajamento, como o ponto mais alto de sua produção, momento em que ao traduzir em poesia as imagens de um mundo em conflito, Drummond traduziu, também, os conflitos existenciais de toda a humanidade.

No segundo capítulo, detivemo-nos na análise das singularidades temáticas e estilísticas de quatro poemas de Carlos Drummond que tematizam a Segunda Guerra — “Notícias”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou” e “Com o russo em Berlim”, respectivamente —, investigando a releitura daquele evento histórico sob a concepção de quem não presenciou diretamente os fatos. Com a análise de “Notícias”, que introduz a linha dos poemas bélicos, pudemos confirmar o desejo do poeta de se envolver com os problemas do mundo e buscar a transformação necessária, efetivando, de forma equilibrada, o conflito já mencionado entre “lirismo individual e coletivo”, pois assistimos, simultaneamente, à angústia de um eu-lírico que anseia estar junto aos combatentes e à sua atuação na denúncia dos efeitos da guerra.

De maneira similar, temos essa dubiedade no título do poema, “Notícias”, que faz alusão ao gênero jornalístico, portanto, informação de alcance global. Todavia, ao longo dos versos, o sujeito lírico revela que aquelas vêm em forma de telegrama e declara a intimidade estabelecida entre ele “e os mortos”, o que retrata um limite individual. Ademais, devemos registrar, também, a interessante combinação realizada entre forma e conteúdo, à medida que, por se tratar de telegramas recebidos, a linguagem se mostra concisa e econômica, de certa forma, até cifrada e os versos, além da pequena extensão, são livres e brancos, atingindo o prosaísmo, mais afeito a esse tipo de mídia.

Em se tratando do teor testemunhal, ponto central desta tese, concordamos que, em “Notícias”, ele se concentra no que observou Davi Arrigucci Júnior: “[O conteúdo de verdade] não é histórico porque reproduz fatos históricos, que podem até eventualmente estar referidos ou aludidos nos poemas (...), mas porque revela uma consciência verídica da experiência histórica entranhada profundamente na subjetividade e na própria forma poética que lhe deu expressão.” (ARRIGUCCI JR, 2002, p.102-103). Isso significa que aquele se manifesta na revelação dos sentimentos e das dores de uma sociedade, a qual, sob o jugo de regimes autoritários e repressores, se angustiava por um novo tempo.

Tal expectativa pode ser confirmada pela análise do segundo poema, na linha cronológica da poesia bélica, “Carta a Stalingrado”, carta-poema destinada a essa cidade, apresentada ali como símbolo de resistência e de enfrentamento aos ataques alemães, o que a torna digna de enaltecimento. Todo o texto se constrói de forma entusiástica, a começar da pontuação do vocativo no primeiro verso, sinalizada por reticências, permitindo transparecer a intenção do poeta de estabelecer um colóquio íntimo e profundo com a mencionada urbe. Todavia, por se tratar de um elogio, de uma aclamação, esse tom emocional do eu poético se amplia e se exalta junto à exaltação crescente de Stalingrado, como se ambos se fundissem em suas ações e sentimentos.

Nesse poema, a presença da função referencial (marcada pela 3ª pessoa, pela referência a notícias de jornais, a outras cidades e pela alusão a passagens históricas), conforme atestada pelos estudos de Iumna Maria Simon, é um forte respaldo na confirmação do teor testemunhal. A propósito, segundo Márcio Seligmann-Silva, “(...) não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal.” (2003, p. 47). Outrossim, nessa mesma linha, Wilberth Salgueiro assevera: “No testemunho não há pretensão — diferentemente do que muitos pensam — de Verdade (absoluta), nem de Autoridade (total), mas não se aceita com tranquilidade a indistinção entre Verdade e Ficção/Mentira.” (Revista Moara: Edição 44, jul-dez 2015, p. 126). E, ainda, segundo Jeane-Marie Gagnebin, “Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta.” (2006, p. 57). Desta feita, esclarecemos que nos alinhamos a esses estudiosos em nossas investigações e não à concepção positivista de que o testemunho deva vir apenas de quem viveu o trauma e ser plenamente fiel à realidade.

Queremos, ainda, pontuar a riqueza estilística de “Carta a Stalingrado” no que diz respeito à combinação de funções da linguagem — a referencial (já mencionada), a

apelativa (pois a cidade personificada torna-se a segunda pessoa, com a qual o eu-lírico estabelece um diálogo) e a emotiva (caracterizada pelas exclamações, pelos constantes paralelismos, pelos juízos de valor) —, às imagens poéticas da batalha, à mistura de gêneros, a saber, o épico (o tema é a Batalha de Stalingrado, de cunho histórico) e o lírico (representado pela subjetividade, pelo ritmo e pela musicalidade dos versos), à fusão entre poeta/eu-lírico e Stalingrado, sobretudo na sexta estrofe — “A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,/ apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,/ caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,/ sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?” — e, por fim, à aliança entre carta e lirismo, prosa e poesia.

Na sequência dos poemas de guerra, tanto em nosso trabalho quanto em *A Rosa do Povo*, apresentamos a leitura de “Telegrama de Moscou”. Em termos comparativos, podemos concluir que em “Notícias”, “Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou”, há não apenas um processo de comunicação, com presença explícita de enunciador e de interlocutor, assim como claras referências a gêneros midiáticos, o que confere a essas produções uma natureza modernista, já que permite incorporar à arte literária marcas do cotidiano e de outros gêneros, anteriormente não presentes nela: “Entre mim e os mortos há o mar/ e os telegramas” (“Notícias”), “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.” (“Carta a Stalingrado”), “Telegrama de Moscou”. Além dessa questão, a ordem dos poemas não nos pareceu aleatória: o sujeito lírico declara, em “Notícias”, receber as informações sobre a guerra por telegramas; após, escreve uma “Carta a Stalingrado” — possivelmente a “cidade enigmática” (“Vejo-te no escuro, cidade enigmática.”), mencionada no poema anterior —, prestigiando-a por sua resistência à Alemanha nazista e, por último, temos, em “Telegrama de Moscou”, a aparente resposta a tal missiva.

Nesse terceiro poema, mais uma vez, forma e conteúdo se afinaram. Averiguamos que, por se tratar de um telegrama (gênero curto, de economia verbal), o poema foi estruturado em apenas uma estrofe de dezessete versos livres e brancos e em uma linguagem concisa, objetiva e prosaica.

Entendemos que o eu-lírico se fez receptor da mensagem, que teria vindo dos russos, mas também emissor, pois, liricamente unido àqueles, manifesta, de forma profética, seu forte desejo de reconstruir a antiga cidade de Stalingrado. Assinalamos, ainda, que esse querer aflorado se perfez em paralelismos, nas repetições anafóricas, no jogo entre passado (tempo do confronto, de destruição, de mortes, mas também de triunfo) e futuro (tempo do reconhecimento orgulhoso da vitória, de renovação, de reconstrução).

Nesse viés, apontamos que, em “Telegrama de Moscou”, a menção a fatos históricos (função referencial), mesmo expressos sob a ótica do poeta/ eu-lírico (função emotiva), reforça a essência testemunhal dessa poesia, fato que contribuiu para solidificar o enfoque de nossa tese.

Como fecho do segundo capítulo, apresentamos a análise de “Com o russo em Berlim”, poema que encerra o bloco de poéticas de guerra, em *A Rosa do Povo*. Propusemos a análise de cinco poemas; assim, “Visão 1944”, que está localizado na obra antes de “Com o russo em Berlim”, não integra essa parte, porque decidimos colocá-lo na outra seção, em que apresentamos uma leitura comparada.

A análise de “Com o russo em Berlim” nos permitiu confirmar dois aspectos fundamentais que constituíram nossa investigação: a luta drummondiana travada entre “lirismo individual e lirismo coletivo” e o fato de sua poesia bélica encerrar uma natureza de testemunho. O primeiro tornou-se evidente ao verificarmos a tonalidade intimista do poema calcada nas revelações do eu-lírico acerca da espera ansiosa por, junto ao russo, travar aquela batalha não apenas contra os alemães, mas contra o jugo nazifascista, que assolava o mundo. Em seu desabafo, ele expõe até seus hábitos diários, pessoais: “Só palavras a dar, só pensamentos/ ou nem isso: calados num café,/ graves, lendo o jornal.(...) // Pois também a palavra era proibida./ As bocas não diziam. Só os olhos/ no retrato, no mapa. (...)”. (2012, p. 139). Contudo, nesse embate franco com a realidade, feito por intermédio da poesia, ele atinge um êxito coletivo. Quanto ao segundo aspecto, é de conhecimento público que a tomada de Berlim, em 1945, pela tropa russa pôs fim ao conflito mundial, portanto, sua feição histórica é patente e isso nos permitiu enveredar pela vertente testemunhal.

A investigação desse poema também nos confirmou alguns recursos estilísticos na escrita de Carlos Drummond: as repetições (por meio de paralelismos e anáforas) são frequentes e, mesmo sendo idênticas, adquirem, ao longo dos versos, um tom gradativo; no poema em foco, o último verso de todas as estrofes, “com o russo em Berlim”, que intensifica tanto o anseio do sujeito poético de integrar o exército soviético como renova a “energia do poema”, conforme afirmou Gilberto Mendonça Telles, já que adquire uma nuance distinta dentro do contexto em que se insere. Outra marca recorrente em Drummond é a tonalidade melancólica, entretanto, essa melancolia traz sempre, junto a si, um fio tímido de esperança, o que confirmamos, principalmente, na sexta e na oitava estrofes: “Eu esperei com esperança fria,/ calei meu sentimento e ele ressurgiu/ pisado de cavalos e de rádios/ com o russo em Berlim.”(...) “Cidades que perdi, horas queimando/

na pele e na visão: meus homens mortos,/ colheita devastada, que ressurge/ com o russo em Berlim.” (2012, p. 139-140)

No terceiro capítulo, propusemos uma interpretação comparativa dos poemas “Visão 1944”, de Carlos Drummond de Andrade e “Fuga da morte”, de Paul Celan, buscando evidenciar as diferentes representações da guerra, sob o prisma da ausência e da presença do sujeito lírico naquele conflito. Para tanto, analisamos, previamente, cada poema em separado e, após, apresentamos a comparação. Ainda nessa seção, relacionamos “Visão 1944” com a gravura nº 26, “*No se puede mirar*”, do pintor Francisco Goya, citada por Murilo Marcondes de Moura, em “O mundo sitiado”.

Concluimos que, em consonância com o título, as imagens, em “Visão 1944”, assumem uma natureza altamente pictórica, a qual nos permitiu acompanhar o percurso da guerra e das investidas hitlerianas (“O general com seu capote cinza”) e suas consequências trágicas por um percurso de vinte e cinco quadras em versos isométricos. As cenas vão desde a preparação do ataque a Stalingrado até o pós-guerra, cujo diagrama, consoante o pensamento de Alfredo Bosi, “aponta para uma ordem que só imita o espaço do visual através da temporalidade”. (2010, p. 25). Além da relevância das visualidades, a presença do estribilho “Meus olhos são pequenos para ver”, como primeiro verso de todas as estrofes, intensifica essa orientação visual e segue em um crescendo, que atinge o clímax no último verso, quando o eu-lírico, em uma declaração aparentemente paradoxal, revela: “— mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.”. (2012, p. 138)

Julgamos importante observar que, mesmo em meio às marcas épicas e históricas, o lirismo não se diluiu, o que pode ser explicado pelo postulado de Merquior: “O artista não consegue devolver ao mundo uma imagem simétrica, uma cópia adequada, um reflexo sem reflexão.”. (MERQUIOR, 2013, p. 230)

Em “Fuga da morte”, de Celan, identificamos o canto triste e resignado diante da morte, simbolizada pelo “Leite negro”, que é bebido em todos os turnos do dia: “Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite/ nós o bebemos bebemos.”. Parte da riqueza estilística da poesia consiste na polissemia do vocábulo “Fuga”, presente no título: pode dizer respeito a uma composição musical erudita, na qual duas ou mais vozes variam sobre um tema em tons diferentes, como se referir literalmente à fuga dos prisioneiros dos campos de concentração.

Considerando, portanto, que a temática central abarca a morte, concebemos que os tons diferentes se referem aos prisioneiros (dos campos de concentração) que bebem

“leite negro” e cavam “um túmulo nos ares”, totalmente submissos, humilhados e sem conforto (“cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado”) e ao “homem” (soldado nazista) que “mora na casa”, “escreve”, “bole com as cobras” e “brada”, autoritário e tirano: “Um homem mora na casa bole com cobras escreve/ escreve para a Alemanha (...)/ assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra/ ordena-nos agora toquem para dançar.”, o que nos permite figurar os versos de Celan como literatura testemunhal.

Outrossim, assinalamos que a quebra das regras gramaticais, no que diz respeito, sobretudo, aos sinais de pontuação, indica a rotina ininterrupta do tormento vivido pelos prisioneiros, o que nos conduz, como interlocutores — desde a segunda estrofe, inseridos naquele contexto pelo pronome pessoal “nós” —, a vivenciar, junto ao eu-lírico, a aflição de seu testemunho.

Em termos comparativos, considerando os estudos teóricos de Claudio Guillén, confirmamos que os dois poemas podem ser aproximados pelo gênero literário, pela tematologia e por alguns aspectos da forma poética. Quanto ao gênero, em ambos, é predominante o lírico, embora detectamos marcas do épico em “Visão 1944” e do narrativo em “Fuga da morte”. Todavia, a subjetividade taciturna, ao traduzir em imagens as agruras dos seres envolvidos na guerra, prevalece e junto a ela, os recursos de musicalidade e ritmo, caracterizadores desse gênero, também são evidentes.

Em se tratando do tema, Drummond e Celan focalizam a II Grande Guerra e revelam as atrocidades cometidas contra todos aqueles que se opuseram a Hitler e seu regime nazista. Através de cenas de opressão, de destruição, de fragmentação, os dois poetas transmitem o inconformismo e as tensões que os afligiram naquele contexto, ainda que essas representações tenham sido realizadas sob diferentes ângulos. Temos conhecimento de que Carlos Drummond não esteve fisicamente nos ambientes bélicos, mas acompanhou o conflito, aflitivamente, por cartas, telegramas e pelo rádio. Da mesma forma, sabemos, também, que Paul Celan não somente acompanhou o confronto de perto como sofreu na pele as torturas dos campos de concentração. Nesse sentido, a comparação das imagens da guerra, presentes em “Visão 1944” com aquelas observadas em “Fuga da morte”, nos permitiu ratificar a presença da carga testemunhal na poética drummondiana, estabelecendo como parâmetro comparativo a situação de presença e ausência do sujeito lírico naquela batalha.

No que concerne às formas poéticas, “Visão 1944” é estruturado em quartetos de versos decassílabos, portanto, em formas rigorosas que se assemelham a quadros da guerra, ordenados em uma visão panorâmica. Já “Fuga da morte” se estrutura em versos

e estrofes irregulares. Todavia, tanto um quanto o outro apresentam a estilística da repetição, por meio de anáforas e paralelismos que exacerbam as angústias e as dores sofridas pelos envolvidos, pelos poetas e por nós, que nos tornamos também testemunhas dos fatos ao lermos seus versos.

Finalizamos o terceiro capítulo com uma breve relação intersemiótica entre “Visão 1944” e a estampa nº 26, “*No se puede mirar*”, relativa à Guerra Civil Espanhola, do renomado pintor espanhol Francisco Goya. Segundo atestou Murilo Marcondes, um poema que explora as imagens visuais nos estimula a comparações com as artes plásticas. Nessa perspectiva, conforme já mencionado, as cenas descritas sob o predomínio das visualidades, aliadas ao verso anafórico “Meus olhos são pequenos para ver”, em “Visão 1944”, suscitaram em Marcondes a alusão à gravura 26, de Goya e, em nós, o desejo de integrar essa estética comparada à nossa tese. Esse estudo nos permitiu concluir que os fatos que se sucedem em guerras (considerando-se que essas obras representam diferentes conflitos bélicos) são de tal sorte horrorosos, abomináveis, que, embora os visualizamos, não queremos constatar o que enxergamos.

Assim, entendemos que o poema de Drummond e a gravura de Goya encerram a fronteira tênue entre olhar, ver e constatar. No poema, o eu-lírico reitera o verso no início de cada uma das vinte e cinco estrofes, mas, paradoxalmente, apresenta as cenas em suas particularidades; e, ainda, no último verso, revela — em uma sequência de orações coordenadas assindéticas, introduzidas por uma coordenada adversativa — que embora seus olhos sejam pequenos, eles “[mas] veem, pasmam, baixam deslumbrados.”. Na estampa, o próprio título já enseja essa recusa diante da barbárie: “*No se puede mirar*” (Não se pode olhar), isto é, não é possível constatar tamanha selvageria, pois o artista nos coloca diante de oito personagens, todas elas de olhos fechados ou tapados pelas mãos ou por suas roupas, que aguardam seu próprio fuzilamento, inferido, na tela, pelas armas apontadas contra elas, localizadas no canto direito da imagem, o que sugere, obviamente, a existência de soldados que as empunham.

Pretendemos, com nossas análises, mostrar que a poesia de guerra, de Carlos Drummond de Andrade, apresenta um alcance valioso que nos permite considerá-la uma micro-obra dentro desse universo de multiplicidade de formas e de temas de *A Rosa do Povo*. Certamente, a “lição do amigo”, dada por Mário de Andrade a Carlos Drummond na correspondência que se iniciou entre os dois em 1924, concernente à relação entre poesia e sociedade, atingiu o efeito desejado. Mário via em Drummond um poeta que necessitava de amadurecimento, sobretudo temático. Ele incitou CDA no sentido de

encarar a realidade social do país, do qual o mineiro dizia se sentir “exilado” e também o encorajou a produzir versos de engajamento. Dessa maneira, surgiu *Sentimento do mundo* (1940) e, depois, *A Rosa do Povo* (1945), publicações que refletem as ideias lançadas por Mario de Andrade desde 1935.

Wilberth Salgueiro, pesquisador e professor de Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Espírito Santo, nos revela, por meio de amostragem, de estudos e de simpósios, por ele organizados, sobre o tema que: “Nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre ‘testemunho e literatura no Brasil’, é nítida, no entanto, a escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’”. (SALGUEIRO, 2015, p. 127). cremos, portanto, que nossa investigação suprirá parte dessa lacuna, pois sabemos que se trata de uma jornada extensa, mas instigante. O reconhecimento público de Carlos Drummond de Andrade evidencia não somente sua supremacia como poeta, sobretudo se se considerar sua poesia social, mas também sugere um novo olhar sobre o gênero lírico na história da poesia brasileira. Podemos, ainda, acrescentar que os poemas de guerra drummondianos, criados com imagens extremamente verossímeis, são uma produção discursiva em que poesia e testemunho estão intimamente entrelaçados, permitindo, dessa maneira, retomar as seguintes considerações de Adorno, em *Teoria Estética*: “Valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância.”. (1970, p. 291)

Logo, reforçamos que nosso empenho na análise dos poemas de guerra de Drummond foi motivado pela grandeza que essa tendência possui: a tarefa de verter em imagens as tragédias e as dores de um momento, fazendo emergir os estigmas de um mundo regido pela desigualdade e pela violência. Assim, em uma relação entre a subjetividade da voz lírica e o vasto contexto da guerra, deparamo-nos com um poeta que, mesmo dividido entre o individual e o coletivo, optou por solidarizar-se com a parcela oprimida diante das contingências da época, produzindo versos de resistência e de combate aos regimes ditatoriais e opressores.

Na apresentação do livro *Poemas ingleses de guerra*, de Abgar Renault, Carlos Drummond esclarece que os poemas dos soldados ingleses têm um caráter universal, porque “contam o trabalho, a melancolia, a coragem e a perseverança do homem, de qualquer homem, posto diante da vida em crise” (1970, p. 11). Não podemos descartar o fato de que essa leitura tenha despertado no poeta o desejo de seguir caminho semelhante. Ainda que tenha tematizado a Segunda Guerra Mundial nos poemas aqui analisados, seu

alcance foi muito além dessa proposta: eternizou o sofrimento humano em face à crueldade das guerras e demonstrou, em seu louvor a Stalingrado, a lúcida certeza de que é possível se opor, resistir e instaurar uma nova ordem em meio às injustiças sociais.

Nesse sentido, aponta Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil*:

A rosa do povo é um livro de condenação e de esperança: condenação do mundo errado, esperança de um mundo certo, cheio de beleza e de justiça. Como se esperava que da guerra saísse esse mundo, o poeta ergue o seu canto a Stalingrado, de veemente lirismo, e toma a queda de Berlim como um convite para a destruição de todas as cidades de “ventre metálico” e “boca de negócio”, isto é, para a libertação dos homens. (COUTINHO, 2004, p. 136)

Essa reflexão nos incita a responder ao questionamento do poeta/ sujeito lírico, expresso no poema “Notícias da Espanha”: “Mas tenho apenas meu canto/ e que vale um canto?”. Apesar de distante/ausente do contexto espacial da II Guerra Mundial, Carlos Drummond de Andrade com aquele se envolveu em mente, em sentimento e em ação por meio de sua poesia. Logo, ao traduzir em imagens poéticas o inconformismo e as tensões que o afligiam acerca das informações recebidas sobre o conflito, fez-se presente por intermédio de seu canto, cujo valor transcende tempo e espaço, pois ao transitar da contemplação dos fatos para a ação da palavra, tornou perene o gesto, revelado o sentimento, aplacada a angústia, sua, nossa, de todos que não se dobram diante das crueldades humanas.

REFERÊNCIAS

Sobre Carlos Drummond de Andrade

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
2. _____. **Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. Organização e Pesquisa Iconográfica de Lélia Coelho Frota.
3. _____. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
4. _____. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
5. _____. **Fazendeiro do Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 61-69.
6. _____. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
7. _____. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
8. ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração Partido** - uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 102-103.
9. BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.
10. CAMILO, Vagner. **Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
11. _____. **A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo**. REVISTA USP, São Paulo, n.53, p. 64-75, março/maio 2002.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p64-75>
12. CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 93-122.
13. MEDINA, Clemilda. **Cinquenta anos de poesia brasileira nas veias de Drummond**. Entrevista. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1º abr. 1980.
14. MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema** – Ensaio de Crítica e de Estética. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.
15. _____. **Verso Universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
16. MILLIET, Sérgio. Uma lei objetiva e subjetiva. In: BRAYNER, Sônia. **Coleção Fortuna Crítica I: Carlos Drummond de Andrade**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

17. MOURA, Murilo Marcondes de. “Desejo de transformação”. *In*: Andrade, Carlos Drummond. **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 51-66.
18. _____. **O mundo sitiado**. São Paulo: Editora 34, 2016.
19. PASINI, Leandro. O processo expiatório de *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade. Artigo publicado na Revista **Literatura e Sociedade**, Departamento de Letras da Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i21p54-69>. Acesso em 20 ago. 2019.
20. REBELLO, Ivana Ferrante. **A poesia do livro e dos jornais: guerra, escrita e metáforas sociais em 'Carta a Stalingrado', de Drummond**. *In*: Caligrama: revista de estudos românicos, v. 18, p. 147-161, 2013. 2013. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.18.1.147-162>
21. SAID, Roberto. **A angústia da ação** - poesia e política em Drummond. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
22. SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
23. _____. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
24. SANTIAGO, Silviano. “A mosca deglute a aranha”. *In*: Andrade, Carlos Drummond de. **Fazendeiro do ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
25. _____. Prefácio. *In*: **Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Ed. Bem-Te-Vi, 2002. Organização e Pesquisa Iconográfica de Lélia Coelho Frota.
26. SECCHIN, Antonio Carlos. “A rosa, o povo”. *In*: Andrade, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 165-178.
27. SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.
28. TELLES, Gilberto Mendonça. **Drummond - A Estilística da repetição**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.
29. TITAN JR., Samuel. Um poeta do mundo terreno. *In*: Andrade, Carlos Drummond. **Claro Enigma**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 113-124.
30. VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Geral

1. ADORNO, Theodor. “Conferência sobre lírica e sociedade”. *In: Notas de Literatura*. Trad. e Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2010, p.65-89.
2. ADORNO, Theodor. Teoria estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
3. ALVES, José Guimarães. **Três quadros do mundo**. Revista do Brasil. São Paulo, p. 100, outubro de 1944.
4. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 5ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
5. AUERBACH, Erich “A cicatriz de Ulisses” *In: Mimesis*. 2ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1971.
6. BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem e Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.
7. BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Vol. III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins e Hermerson Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.
8. BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. *In: Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17-42.
9. BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.
10. _____. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
11. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 9ed. Belo horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
12. _____. **Literatura e Sociedade**. 8ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
13. _____. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
14. _____. Fazia frio em São Paulo. *In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos*. 3ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b, p. 23-26.
15. CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira – Modernismo**. São Paulo-Rio de Janeiro: Difel, 1979.
16. CARONE, Modesto. **Paul Celan: A linguagem destruída**. Folha de São Paulo, 19 de agosto de 1973. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>. Acesso em 08 jan. 2021.

17. CELAN, Paul. Fuga da morte. Trad. Modesto Carone. *In: GUINSBURG, Jaco; TAVARES, Zulmira Ribeiro (Orgs.). Quatro mil anos de poesia*. Desenhos de Paulina Rabinovich. São Paulo: Perspectiva, 1960. p. 270-271. (Coleção “Judaica”, v. 12)
18. CELAN, Paul. **A arte poética**: O meridiano e outros textos. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
19. CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In: O olhar*. Organização de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 31.
20. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 14ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
21. CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *In: Literatura e sociedade* (Revista de teoria literária e literatura comparada), nº. 2. São Paulo: Edusp, 1997. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>
22. COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
23. CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom. (org.). **Literatura e Guerra**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
24. COUTINHO, Eduardo. **Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. v. 3, n. 3, 1996.
25. FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensino. *In: Nestrovski, Arthur; Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, 13-71.
26. FELSTINER, John. **Paul Celan - poeta, sobrevivente, judeu**. Trad. Carlos Martín y Carmen Gonzáles. Madrid: Trotta, 2002.
27. FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1990.
28. FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica - Quatro ensaios**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
29. GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
30. GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2017.
31. _____. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *In: SALGUEIRO, Wilberth (org.). O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

32. GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
33. HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos**. O breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
34. IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Francisco de Goya**. História das Artes, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/francisco-de-goya/>>. Acesso em 05 dez. 2021.
35. LACAN, Jacques. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. In: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
36. LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
37. LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
38. LOPES, Edward. **A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
39. LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. 2ed. São Paulo: Atual, 1987.
40. MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Revista Lua Nova* [online], 2004, n.62, pp.45-68. ISSN 1807-175. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004>. Acesso em 03 dez. 2021.
41. MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
42. MATILLA, J.M.: *No se puede mirar, en: Goya en tiempos de Guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 294.
43. MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2ed. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981. v. III.
44. NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
45. NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
46. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.
47. PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
48. _____. **Os filhos do barro (do Romantismo à Vanguarda)**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

49. _____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.
50. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
51. RENAULT, Abgar (org. e trad.). **Poemas ingleses de Guerra**. Belo Horizonte: Ed. Circulo, 1970.
52. ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
53. SALGUEIRO, Wilberth (org.). **O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências**. Vitória: Edufes, 2011.
54. _____. **Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo**. Revista Moara, Edição 44, jul-dez 2015, p. 120-139. <https://doi.org/10.18542/moara.v1i44.3432>
55. _____. **Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência**. Vitória: EDUFES, 2018. 401 p.
56. SAMOYAULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
57. SARTRE, Jean Paul. **Que é literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moises. São Paulo: Ática, 2009.
58. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.
59. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.
60. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.
61. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.
62. SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão - Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
63. TIBURI. Márcia. **Márcio Seligmann-Silva**. Entrevista. Revista Trama Interdisciplinar, v. 2, n. 1, 2011, p. 08-18.

ANEXOS

Para facilitar a leitura e a consulta aos textos que integram o *corpus* desta tese, transcrevemos, nesta seção, os cinco poemas de guerra, de *A Rosa do Povo*, a Nota prévia da 1ª edição de *Poemas Inglêses de Guerra*, de seleção e tradução de Abgar Renault, escrita por Carlos Drummond de Andrade e o poema “Fuga da morte”, de Paul Celan.

1. Notícias

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.

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

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

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

(ANDRADE. Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012, p. 120)

2. Carta a Stalingrado

Stalingrado...

Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!
O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,
e o hálito selvagem da liberdade
dilata os seus peitos, Stalingrado,
seus peitos que estalam e caem,
enquanto outros, vingadores, se elevam.

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,
na tua fria vontade de resistir.

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.

Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.
Saber que vigias, Stalingrado,
sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos pensamentos distantes
dá um enorme alento à alma desesperada
e ao coração que duvida.

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!
As belas cidades do mundo contemplan-te em pasmo e silêncio.
Débeis em face do teu pavoroso poder,
mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,
as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,
aprendem contigo o gesto de fogo.
Também elas podem esperar.

Stalingrado, quantas esperanças!
Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!
Que felicidade brota de tuas casas!
De umas apenas resta a escada cheia de corpos;
de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.
Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas fábricas,

todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de parede,
mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,
ó minha louca Stalingrado!

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,
apalpo as formas desmanteladas de teu corpo,
caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,
sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?
Uma criatura que não quer morrer e combate,
contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,
contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
e vence.

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga.
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.

(ANDRADE. Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012, p. 128-130)

3. Telegrama de Moscou

Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.
Casa e mais casa se cobrirá o chão.
Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.
Começaremos pela estação da estrada de ferro
e pela usina de energia elétrica.
Outros homens, em outras casas,
continuarão a mesma certeza.
Sobraram apenas algumas árvores
com cicatrizes, como soldados.
A neve baixou, cobrindo as feridas.
O vento varreu a dura lembrança.
Mas o assombro, a fábula
gravam no ar o fantasma da antiga cidade
que penetrará o corpo da nova.
Aqui se chamava
e se chamará sempre Stalingrado.
— Stalingrado, o tempo responde.

(ANDRADE. Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012, p. 131)

4. Visão 1944

Meus olhos são pequenos para ver
a massa de silêncio concentrada
por sobre a onda severa, piso oceânico
esperando a passagem dos soldados.

Meus olhos são pequenos para ver
luzir na sombra a foice da invasão
e os olhos no relógio, fascinados,
ou as unhas brotando em dedos frios.

Meus olhos são pequenos para ver
o general com seu capote cinza
escolhendo no mapa uma cidade
que amanhã será pó e pus no arame.

Meus olhos são pequenos para ver
a bateria de rádio prevenindo
vultos a rastejar na praia obscura
aonde chegam pedaços de navios.

Meus olhos são pequenos para ver
o transporte de caixas de comida,
de roupas, de remédios, de bandagens
para um porto da Itália onde se morre.

Meus olhos são pequenos para ver
o corpo pegajento das mulheres
que foram lindas, beijo cancelado
na produção de tanques e granadas.

Meus olhos são pequenos para ver
a distância da casa na Alemanha
a uma ponte na Rússia, onde retratos,
cartas, dedos de pé boiam em sangue.

Meus olhos são pequenos para ver
uma casa sem fogo e sem janela
sem meninos em roda, sem talher,
sem cadeira, lampião, catre, assoalho.

Meus olhos são pequenos para ver
os milhares de casas invisíveis
na planície de neve onde se erguia
uma cidade, o amor e uma canção.

Meus olhos são pequenos para ver
as fábricas tiradas do lugar,
levadas para longe, num tapete,
funcionando com fúria e com carinho.

Meus olhos são pequenos para ver
na blusa do aviador esse botão
que balança no corpo, fita o espelho
e se desfolhará no céu de outono.

Meus olhos são pequenos para ver
o deslizar do peixe sob as minas,
e sua convivência silenciosa
com os que afundam, corpos repartidos.

Meus olhos são pequenos para ver
os coqueiros rasgados e tombados
entre latas, na areia, entre formigas
incompreensivas, feias e vorazes.

Meus olhos são pequenos para ver
a fila de judeus de roupa negra,
de barba negra, prontos a seguir
para perto do muro — e o muro é branco.

Meus olhos são pequenos para ver
essa fila de carne em qualquer parte,
de querosene, sal ou de esperança
que fugiu dos mercados deste tempo.

Meus olhos são pequenos para ver
a gente do Pará e de Quebec
sem notícias dos seus e perguntando
ao sonho, aos passarinhos, às ciganas.

Meus olhos são pequenos para ver
todos os mortos, todos os feridos,
e este sinal no queixo de uma velha
que não pôde esperar a voz dos sinos.

Meus olhos são pequenos para ver
países mutilados como troncos,
proibidos de viver, mas em que a vida
lateja subterrânea e vingadora.

Meus olhos são pequenos para ver
as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos,
os rios desatados, e os poderes
ilimitados mais que todo exército.

Meus olhos são pequenos para ver
toda essa força aguda e martelante,
a rebentar do chão e das vidraças,
ou do ar, das ruas cheias e dos becos.

Meus olhos são pequenos para ver
tudo que uma hora tem, quando madura,
tudo que cabe em ti, na tua palma,
ó povo! que no mundo te dispersas.

Meus olhos são pequenos para ver
atrás da guerra, atrás de outras derrotas,
esta imagem calada, que se aviva,
que ganha em cor, em forma e profusão.

Meus olhos são pequenos para ver
tuas sonhadas ruas, teus objetos,
e uma ordem consentida (puro canto,
vai pastoreando sonos e trabalhos).

Meus olhos são pequenos para ver
esta mensagem franca pelos mares,
entre coisas outrora envilecidas
e agora a todos, todas ofertadas.

Meus olhos são pequenos para ver
o mundo que se esvai em sujo e sangue,
outro mundo que brota, qual nelumbo
— mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.

(ANDRADE. Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012, p. 135-138)

5. Com o russo em Berlim

Esperei (tanta espera), mas agora,
nem cansaço nem dor. Estou tranquilo,
Um dia chegarei, ponta de lança,
com o russo em Berlim.

O tempo que esperei não foi em vão.
Na rua, no telhado. Espera em casa.
No curral; na oficina: um dia entrar
com o russo em Berlim.

Minha boca fechada se crispava.
Ai tempo de ódio e mãos descompassadas.
Como lutar, sem armas, penetrando
com o russo em Berlim?

Só palavras a dar, só pensamentos
ou nem isso: calados num café,
graves, lendo o jornal. Oh, tão melhor
com o russo em Berlim.

Pois também a palavra era proibida.
As bocas não diziam. Só os olhos
no retrato, no mapa. Só os olhos
com o russo em Berlim.

Eu esperei com esperança fria,
calei meu sentimento e ele ressurgiu
pisado de cavalos e de rádios
com o russo em Berlim.

Eu esperei na China e em todo canto,
em Paris, em Tobruk e nas Ardenas
para chegar, de um ponto em Stalingrado,
com o russo em Berlim.

Cidades que perdi, horas queimando
na pele e na visão: meus homens mortos,
colheita devastada, que ressurgiu
com o russo em Berlim.

O campo, o campo, sobretudo o campo
espalhado no mundo: prisioneiros
entre cordas e moscas; desfazendo-se
com o russo em Berlim.

Nas camadas marítimas, os peixes
me devorando; e a carga se perdendo,

a carga mais preciosa: para entrar
com o russo em Berlim.

Essa batalha no ar, que me traspassa
(mas estou no cinema, e tão pequeno
e volto triste à casa; por que não
com o russo em Berlim?).

Muitos de mim saíram pelo mar.
Em mim o que é melhor está lutando.
Possa também chegar, recompensado,
com o russo em Berlim.

Mas que não pare aí. Não chega o termo.
Um vento varre o mundo, varre a vida.
Este vento que passa, irretratável,
com o russo em Berlim.

Olha a esperança à frente dos exércitos,
olha a certeza. Nunca assim tão forte.
Nós que tanto esperamos, nós a temos
com o russo em Berlim.

Uma cidade existe poderosa
a conquistar. E não cairá tão cedo.
Colar de chamas forma-se a enlaçá-la,
com o russo em Berlim.

Uma cidade atroz, ventre metálico
pernas de escravos, boca de negócio,
ajuntamento estúpido, já treme
com o russo em Berlim.

Esta cidade oculta em mil cidades,
trabalhadores do mundo, reuni-vos
para esmagá-la, vós que penetrais
com o russo em Berlim.

(ANDRADE. Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012, p. 139-141)

6. Nota prévia da 1ª edição de *Poemas Inglêses de Guerra*, seleção e tradução de Abgar Renault

ALGUNS amigos (entre muitos) de Abgar Renault quiseram salvar do jornal, ou do arquivamento que este implica, os poemas que êle trouxe para o português e que refletem a atitude da alma inglêsa em face da guerra; daí êste livro.

Rigorosamente, Abgar não traduziu os poemas; tê-los de nôvo. Têm a serenidade, a compassada beleza, o sentimento sutil da língua, que há na poesia do nosso caro e esquivo poeta. Entretanto, são também inglêses, e são principalmente poesia, isto é, mensagem de homem para homens. Embora tragam a denominação da ilha de origem, êles contam o trabalho, a melancolia, a coragem e a perseverança do homem, de qualquer homem, pôsto diante da vida em crise. E o que êsse homem comum não pode exprimir, o poeta, mercê de sua aliança com as palavras, e por via de um secreto maquinismo, nos apresenta sob a espécie de um concentrado e patético lirismo, não apenas inglê, mas universal e humano

Abgar Renault fêz bem em captar essas vozes graves e límpidas, emergindo do rumor de metralhadoras, aviões de mergulho e discursos de propaganda. Elas nos confortam e nos determinam. Realmente, o poeta não tem partido. Mas os partidos, como se sabe, perderam tôda significação, de tal modo foram superados pelos acontecimentos. Entre êstes, e resistindo à pressão de tôdas as fôrças desmoralizadoras, chamem-se fascismo ou qualquer outro nome, o poeta é um guia firme, que dá gôsto seguir. Êle nos salva das pequenas e grandes confusões do momento, nos tira a perplexidade, varre de nós ao mesmo tempo o otimismo e pessimismo circunstanciais. Ensina-nos a considerar a guerra e mesmo a dela participar, sem que nos tornemos simples instrumentos de economias em luta; e exige de nós apenas que sejamos realmente solidários com as coisas que amamos:

“as coisas simples pelas quais os homens morrem.”

Carlos Drummond de Andrade

7. Fuga da morte

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
 Um homem mora na casa bole com cobras escreve
 escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
 escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus mastins
 assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
 ordena-nos agora toquem para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 Um homem mora na casa e bole com cobras escreve
 escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
 Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
 Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
 agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
 cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
 nós bebemos bebemos
 um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
 teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
 Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha
 ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça no ar
 aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
 nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
 nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
 a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
 acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
 um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
 ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha

teu cabelo de ouro Margarete
 teu cabelo de cinzas Sulamita

CELAN, Paul. Fuga da morte. Trad. Modesto Carone. *In*: GUINSBURG, Jaco; TAVARES, Zulmira Ribeiro (Orgs.). **Quatro mil anos de poesia**. Desenhos de Paulina Rabinovich. São Paulo, SP: Perspectiva, 1960. p. 270-271. (Coleção “Judaica”, v. 12)