

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

DIÁLOGOS COM O *GAUCHE*

PONTA GROSSA

2013

LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

DIÁLOGOS COM O *GAUCHE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade para a obtenção do título de mestre da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Estudos em Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marly Catarina Soares.

PONTA GROSSA

2013

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Ribeiro, Larissa de Cássia Antunes

R484

Diálogos com o *gauche*// Larissa de Cássia Antunes Ribeiro.

Ponta Grossa, 2013.

131 f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Marly Catarina Soares.

1. *Gauchismo*. 2. *Dialogismo*. 3. Poesia contemporânea.

I. Soares, Marly Catarina. II. Universidade Estadual de Ponta

Grossa. Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade. III. T.

CDD: 410

LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

DIÁLOGOS COM O *GAUCHE*

Dissertação apresentada para a obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Letras.

Ponta Grossa, 18 de fevereiro de 2013

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luzia Aparecida Berloff Tofalini  
UEM - 1º Avaliador

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Oliveira  
UEPG - 2º Avaliador

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marly Catarina Soares  
UEPG - Presidente

Dedico este trabalho, ao leitor e a todos os sujeitos que acreditam no valor emancipatório da Literatura.

## AGRADECIMENTOS

A Deus – fonte primeira de vida e sabedoria.

Às minhas mães Rita de Cássia Antunes Ribeiro, Ilízia Antunes Ribeiro, Elisabete Antunes Ribeiro e Beatriz Terezinha Arnaud Lopes que sempre apoiaram com amor a minha dedicação aos estudos.

À minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marly Catarina Soares por compartilhar sua sabedoria e profunda experiência de maneira responsável e humana.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Silvana Oliveira pelas suas excelentes aulas que me inspiraram ao tema do trabalho, bem como as suas valiosas sugestões e por aceitar contribuir com o aprimoramento desta dissertação.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Luzia Aparecida Berloff Tofalini pela sua valiosa dedicação e gentileza em aceitar contribuir com o aperfeiçoamento desta dissertação.

Aos meus irmãos, Rafaella Ribeiro Feola, Fernanda Ribeiro Feola e Luiz Arthur Feola que proporcionaram diários momentos de amor e alegria para que eu prosseguisse a minha pesquisa com equilíbrio necessário.

Ao meu namorado Temístocles Vergès que forneceu apoio, livros e muito carinho.

A todos os meus amigos e familiares que representam para mim preciosa manifestação de força e alegria, em especial: Lucan Moreno e Ana Karolina Hirose que me acompanharam durante toda a trajetória da minha pesquisa.

À Universidade Estadual de Ponta Grossa, que contribuiu tanto para meu desenvolvimento acadêmico quanto para o meu desenvolvimento humano.

À CAPES pela ajuda financeira que proporcionou uma maior estabilidade para dedicar mais tempo a esta pesquisa.

*Guardei-me para a epopéia que jamais escreverei.*

Carlos Drummond de Andrade

## RESUMO

O aspecto *dialógico* é visto por Bakhtin (1998) como forte potencial democrático no gênero romance; mas cerceado e limitado na poesia. Todavia a poesia moderna, em especial a obra de Carlos Drummond de Andrade, dialoga com leitor de maneira tão peculiar que chega ao efeito de emancipação do sujeito com relação aos valores éticos e estéticos. Desse modo, o objetivo deste trabalho é analisar o fenômeno do *dialogismo* presente na poesia *drummondiana*. Para tanto, ocorre a discussão sobre o posicionamento do leitor de poesia, seguindo as argumentações de Carpeaux (1999) sobre a mudança de pensamento do público desde a lírica épica até a moderna. Serão contemplados os poemas: “A flor e a náusea” e “Canto ao homem do Povo - Charlie Chaplin”, pois esses textos procuram o contato profundo com o leitor, ao proporcionarem a reflexão sobre um mundo melhor. Na sequência, coloca-se em comparação o fazer poético clássico e o moderno através da leitura de “Claro Enigma”, que traz o modernismo dentro da estética tradicionalista. Assim, estabelece-se a análise da força centrífuga presente no gênero, bem como as pontuações de Bakhtin (1998) sobre o *dialogismo*, *polifonia* e *plurilinguismo* e as argumentações de Adorno (2008) sobre lírica, sociedade e ingenuidade épica. Na sequência, está a discussão a respeito da ligação existente entre poesia e ideologia por meio do recurso do *estranhamento* como função de *engajamento*, apontada por Barthes (1993). Além disso, analisa-se o eu-lírico dialógico no “Poema de Sete Faces” e a sua importância para a estética moderna e pós-moderna juntamente com a teoria do Efeito, proposta por Iser (1979). Dessa maneira, dá-se o estudo sobre o *gauche* e a instalação de uma nova perspectiva estética na Literatura Brasileira.

**Palavras-chave:** *Gauchismo. Dialogismo. Poesia contemporânea.*

## RÉSUMÉ

L'aspect *dialogique* est considéré par Bakhtin (1998) comme un important potentiel démocratique dans le genre romanesque, cependant il est fermé et limité dans la poésie. Mais la poésie moderne, en particulier le travail de Drummond Carlos de Andrade, dialogue avec les lecteurs d'une manière qui cause l'effet de l'émancipation du sujet sur les valeurs éthiques et esthétiques. Ainsi, l'objectif de cet article est d'analyser le phénomène de dialogisme dans la *drummondiana* poésie. Par conséquent, il y a une discussion sur le positionnement du lecteur de poésie, suivant les arguments de Carpeaux (1999) sur le changement de mentalité du public jusqu'à ce que l'épopée moderne lyrique. Sera attribué aux poèmes: "A flor e a náusea" et "Canto ao homem do povo - Charlie Chaplin" parce que ces textes cherchent profond contact avec le lecteur en offrant une réflexion sur un monde meilleur. En outre, il est comparé à la poésie classique et moderne en lisant "Claro Enigma", qui apporte l'esthétique du modernisme dans les traditionalistes. Établit donc l'analyse de la force centrifuge dans ce genre, ainsi que des mots de Bakhtin (1998) sur le *dialogisme*, la *polyphonie* et le *multilinguisme* et les arguments d'Adorno (2008) sur lyrique, épique de la société et de l'épique ingénuité. Voici une discussion sur le lien entre la poésie et de l'idéologie grâce à l'utilisation d'*étrangement* en fonction de *l'engagement* mentionné par Barthes (1993). De plus, seront analysés la dialogique auto-lyrique dans le "Poema de Sete Faces" et sa importance pour l'esthétique moderne et la théorie postmoderne, autant les effets proposés par Iser sont étudiés (1979). Ainsi, se fait l'étude de la *gauche* et de l'installation d'un nouveau point de vue esthétique dans la Littérature Brésilienne.

**Mots-clés:** Le *gauchismo*. Le *dialogisme*. La poésie contemporaine.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I- A POSIÇÃO DO LEITOR NA POESIA</b> .....	16
1.1. A LEITURA DE POESIA .....	21
1.2. POESIA E IDEOLOGIA .....	25
1.3. LITERATURA E SOCIEDADE .....	35
1.4. O CONVITE A UMA NOVA POSIÇÃO .....	50
<b>CAPÍTULO II - A UNICIDADE DIALÓGICA DE “CLARO ENIGMA”</b> .....	56
2.1. OS CONCEITOS <i>BAKHTINIANOS</i> E A POESIA .....	58
2.2. DISSOLUÇÃO .....	61
2.3. O AMOR E OS HOMENS .....	69
2.4. <i>MINAS “GERAIS”</i> .....	74
2.5. “A MÁQUINA DO MUNDO” E O DIÁLOGO ABERTO .....	83
<b>CAPÍTULO III- O GAUCHE NA PÓS-MODERNIDADE</b> .....	97
3.1. <i>ESTRANHAMENTO</i> E RUPTURA .....	98
3.2. A LÍNGUA E O <i>ESTRANHAMENTO</i> .....	104
3.3. O MODERNISMO E O <i>ESTRANHAMENTO</i> .....	110
3.4. O “POEMA DE SETE FACES” E O SEU ALCANCE <i>DIALÓGICO</i> .....	111
3.4.1. O nascimento e a impotência .....	112
3.4.2. A superioridade do <i>gauche</i> .....	114
3.4.3. Entre os olhos e o coração .....	116
3.4.4. A máscara como marca de fortaleza .....	117
3.4.5. A máscara da fragilidade .....	119
3.4.6. O mundo diminuindo .....	120
3.4.7. O ponto alto da ironia .....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	124
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	128

## INTRODUÇÃO

A obra de Carlos Drummond de Andrade apresenta motivos para a transgressão de perspectivas e possibilidades de interação com o mundo. O personagem *gauche* e desajustado faz com que o leitor se identifique e se sinta motivado a buscar uma compreensão melhor sobre si e sobre o universo em que está inserido. Muitos são os estudiosos que se referem a esse personagem sob as mais diversas perspectivas. Dentre eles, menciona-se alguns dos mais importantes, tais como: Mário de Andrade, José Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Alfredo Bosi, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido, sendo que o último destaca com veemência a marca subjetiva na obra *drummondiana*: “há [na poesia de Drummond] uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda sua parte mais significativa depende das metamorfoses e das projeções da subjetividade.” (CANDIDO, 1995, p. 112).

A paixão pela obra desse poeta deu-se devido à admiração pela complexidade subjetiva, descoberta desde os tempos do Ensino Médio em que houve a oportunidade de ler “Alguma Poesia” livro requisitado para o exame do vestibular. A partir desse período, foi possível perceber a magnitude e infinitude do fazer poesia. Por isso, no Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras, foi realizada a análise do personagem e do erotismo na obra de Drummond. O estudo contou com a análise da perspectiva oblíqua sobre o amor e o sexo. No curso de Especialização em Letras, foi dada sequência à pesquisa, através da análise dos efeitos do “Poema de Sete Faces” desde a data de publicação até a contemporaneidade. Além disso, procurou-se refletir sobre a influência do olhar oblíquo na construção lírica de: Adélia Prado, Ferreira Gullar e Torquato Neto. Também buscou-se enfatizar o desenvolvimento do fazer poesia e da crítica literária.

Essa caminhada proporcionou um conhecimento mínimo sobre a configuração do autor para a Literatura Brasileira. Entretanto, ao realizar a disciplina de “Literatura e Filosofia” do curso de mestrado ocorreu a oportunidade de estudar profundamente os conceitos de Bakhtin (1998) sobre o fazer literário. O filósofo é de grande importância para a compreensão dos efeitos e do papel da literatura na sociedade. Assim, decidiu-se por estudar o poeta *gauche* sob diferente perspectiva, analisando as potencialidades dialógicas de seus poemas. Todavia, Bakhtin (1998) afirma que somente o romance é capaz de interagir com o público de maneira profunda e transgressora. Desse modo, o diálogo na poesia seria raso e improficuo: “Na maioria dos gêneros poéticos (no sentido restrito do termo), (...) a “dialogicidade” interna do discurso não é utilizada de maneira literária, ela não entra no

‘objeto estético’ da obra, e se exaure convencionalmente no discurso poético.” (BAKHTIN, 1998, p. 92-93). Com isso, compreendeu-se a necessidade de se pesquisar as potencialidades dialógicas dos poemas *drummondianos*. Será mesmo que sua capacidade de diálogo com o leitor é restrita, comparada ao gênero prosa? Caso não seja, de que modo se estabelece a sua força de interação com o público? No ensejo de responder a tais questionamentos, dá-se a construção deste trabalho que visa acentuar a dimensão do diálogo na poética de Carlos Drummond de Andrade.

A dissertação, que ora se apresenta, estrutura-se em três capítulos. O primeiro chama-se: “A posição do leitor na poesia” e tem como objetivo perscrutar o lugar que o leitor ocupa para a eficaz leitura de poemas. Desse modo, faz-se oportuno a análise desse posicionamento em relação à poesia clássica e a moderna. Cada uma tem uma maneira peculiar de interagir com o interlocutor. Por isso, ocorre a leitura crítica do soneto *camoniano* “De amor escrevo, de amor trato e vivo” que apresenta a ênfase na imagem grandiosa do amor e no ritmo que denota a instauração ideológica sobre o tema. Os conceitos de *univocidade* e *plurilinguismo* se fazem presentes, pois o estudo de ambos está impresso na construção do texto e interferem no tratamento com o leitor. Utilizam-se as pontuações de Bakhtin (1998); as argumentações de Candido (2004) referente ao papel humanizador através da organização do caos, realizada pelo escritor; as descrições sobre a necessidade da força centralizadora da poesia Tofalini (2011), sendo que essa potência poética pode aparecer até mesmo na prosa; e as afirmações de Lefebvre (1980) com relação à literatura e o uso da linguagem.

Ao se comparar o modo de interação poética da lírica clássica a da moderna, faz-se específica distribuição do capítulo, cuja parte inicial chama-se: “A leitura de poesia”. Nesse espaço, utiliza-se a importância da evolução referente à crítica literária, que privilegia o papel do leitor na realização da interação social com o texto. Também ocorrem as análises de Carpeaux (1999), referentes à mudança de perspectiva do leitor com relação ao poeta clássico; Hall (2006) e Bauman (2005) analisam a configuração do sujeito descentrado na dinâmica contemporânea do mundo.

No segundo subitem “Poesia e ideologia”, debruça-se sobre o olhar de Carpeaux (1999) referente à necessidade da utilização e da superação de ideologias na poesia. Candido (1967) relaciona esse imperativo ao se reportar sobre a função social da obra poética, e Jauss (1977) traz observações sobre o prazer estético da obra literária. A análise do tratamento das ideologias acontece através de comentários e reflexões referentes aos poemas: “Conclusão” (2010) que relata sobre os impactos que a poesia proporciona e a dificuldade de teorizá-la; “Nudez” (2010) especula as expressões coletivas, de lugar comum, e que o poeta repete,

mesmo sem intenção; “Nosso tempo” (2010) explora a busca por uma expressão nova que extrapole e decifre os sentimentos; “Intimação” (des)conceitua as significações que partem do termo “lei” e “Os ombros suportam o mundo” mostra a necessidade tanto do leitor como do sujeito lírico de superar as dores mundanas. Todos os textos revelam o diálogo vivo que multiplica os pensares e questionam as ideologias que se configuram nos temas propostos.

“Em Literatura e sociedade” ocorrem as pontuações de Zilberman (2004) com relação à importância do diálogo com o mundo estabelecido através da crítica literária. Candido (1967) explora a liberdade ficcional e a sua relação com a realidade. Bakhtin (1998) argumenta sobre a individualidade da poesia e seu papel anti-democrático, em contraponto, Tofalini (2011) explora a força centralizadora da poesia para a expressão e compreensão dos sentimentos, Santana (1972) pontua sobre a “A Rosa do Povo” (1945) que acentua a tentativa de protesto e construção de uma nova sociedade por meio da perspectiva *gauche* e Holanda (1996) aprofunda a análise sobre o olhar oblíquo do personagem torto. Os poemas analisados com maior detalhamento são: “A flor e a náusea”, o qual mostra o ensejo de um mundo melhor através de elementos negativos que passam a se tornar elevados a partir do trabalho ideológico do poeta; e “Retrato de família” (2010) que se refere à relação entre o presente, o passado e o futuro na construção do pensamento do eu-lírico. Esses abordam com profundidade o tema da interação com o leitor.

Por fim, em “Convite a uma nova posição”, dá-se a aprofundada análise de “Canto ao homem do povo” (2010) poema que tem como figura central a construção de um ideal de superação concentrada na imagem de Charlie Chaplin. Nesse texto, o poeta desbanca ideologias cristalizadas e apresenta um ideal, mas com a devida humildade que aponta a sua incapacidade de atingi-lo por completo.

O segundo capítulo “A unicidade *dialógica* de ‘Claro Enigma’” tem como tema principal a discussão sobre a força centrípeta que se refere à capacidade da poesia em concentrar na voz do *eu-lírico* um potencial ideológico, bem como argumenta Bakhtin (1998): “Nos gêneros poéticos, a consciência literária (no sentido de unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do autor) realiza-se inteiramente na sua própria língua; ela é inteiramente imanente, exprimindo-se nela direta e espontaneamente sem restrições nem distâncias.” (Bakhtin, 1998, p. 93). Essa língua centralizadora parece restringir a capacidade dialógica. Entretanto, a poesia moderna surpreende ao colocá-la como uma potência capaz de articular o diálogo.

Juntamente com a especulação das conceituações sobre a liricidade clássica e a moderna, este capítulo traz um panorama analítico do livro: “Claro enigma” (1951). Esse é a

expressão do poeta moderno que após as experimentações estéticas e os poemas-piada de “Alguma Poesia” (1930), o Modernismo mais moderado de “Brejo das Almas” (1934), o pessimismo político de “Sentimento do mundo” (1940) e o sentimento sombrio e coletivo de “A Rosa do Povo” (1945) volta aos questionamentos metafísicos. Para melhor compreender os efeitos da poesia de Drummond, abrem-se as relações entre a sua obra e a de Camões. Dessa forma, estabelecem-se aproximações e distanciamentos entre o poema “A máquina do mundo” e o último capítulo de “Os Lusíadas” também intitulado “A máquina do mundo”.

Primeiramente ocorre a apresentação dos conceitos *bakhtinianos*: *dialogismo*, *polifonia* e *plurilinguismo*, presentes em “Estética da Criação Verbal” (2003) e “Questões de literatura e estética (1998). Por meio deles, o autor descreve as diferenças dialógicas entre a prosa e a poesia. Em contraponto, Adorno (2008) em “Palestra sobre lírica e sociedade” aponta a importância da força centrípeta para a representação da sociedade, bem como o modo como o poeta parte da ação singular para representar o todo. A partir de tais teorias, ocorre a apresentação dos poemas de “Claro enigma”, pois a abordagem de cada paradoxo revela a maneira como o *gauche* articula a força centrífuga e a sua poesia.

A distribuição dessa abordagem se faz através de segmentações, sendo que a primeira é: “Dissolução”, a qual aborda o capítulo “Entre o cão e o lobo” e trata da fiel indiferença. O sujeito *gauche* coloca em questionamento o conceito de traição e fidelidade, proporcionando ao leitor a crescente quebra dos conceitos cristalizados. Em seguida está “O amor e os homens”, que aborda o capítulo “Notícias amorosas”, apresentando o sentimento em forma de notícias especulativas, pois o amor em si, como o poeta pontua, não passa de questionamentos sucessivos e constantes. O eu-lírico problematiza o olhar clássico e indubitável do poeta tradicional.

Na sequência, “O menino e os homens” descreve as diferenças entre a perspectiva de um menino e de um adulto sobre o mundo e sobre a vida. Com isso, o poeta traz para o diálogo diferentes pontos de vista, desafiando a visão centrada e a voz unificada. Em “Minas ‘gerais’” ocorre a dinâmica dialógica entre espaços e ambientes, através da descrição dos capítulos: “Selo de Minas” e “Lábios cerrados”. Aquele relaciona a localidade de origem e o mundo de forma geral; esse articula o tempo passado e presente através do falar com os mortos e as pessoas representativas para o sujeito *gauche*.

Por fim: “A máquina do mundo e o diálogo aberto” aprofunda a comparação entre a obra *camoniana* com a de Drummond, aproximando as argumentações de Bakhtin (1998) sobre a qualidade poética à perspectiva de Adorno (2008) em seu ensaio “Sobre a ingenuidade épica”, que explica a necessidade do símbolo mítico para o sujeito clássico, o qual procura

atingir o universal através de sua visão alusiva, ornamentada e insatisfatória. No entanto, também se utiliza os apontamentos de Villaça (2004) referentes à obra “Passos de Drummond” que fazem alusão à construção dinâmica e irônica, ao analisar as potencialidades modernas de sua poesia. Bem como, ocorrem as argumentações de Tofalini (2011) sobre a força centrípeta da poesia em geral. Todo o referencial é articulado na análise dos poemas “A máquina do mundo” e “O relógio do Rosário” que encerram o capítulo, acentuando o complexo e profundo diálogo oferecido por “Claro Enigma”.

O terceiro capítulo “O *gauche* na pós-modernidade” discute sobre a influência do personagem para o poeta contemporâneo. Ele apresenta a sua contribuição juntamente com o Movimento Modernista, refletindo sobre os mecanismos transgressores que ambos desenvolvem. Para tanto, são trazidos para a discussão os apontamentos descritos por Ávila (2002) sobre o desenvolvimento da linguagem do escritor brasileiro desde o Barroco, passando pelo Romantismo até chegar ao Modernismo. Dessa forma, apresentam-se os poemas: “Com Duas Damas vim” de Gregório de Matos, “Minha desgraça” de Álvares de Azevedo e “A Pero Vaz de Caminha” de Oswald de Andrade. Os textos denotam a análise do fenômeno da apropriação, posse e reflexão da realidade, descritos por Ávila (2002). A leitura se relaciona com o conceito de *plurilinguismo* criado por Bakhtin (1998).

Esse segmento traz como conceito-chave o fenômeno do *estranhamento* que está diretamente relacionado às propostas modernistas, por isso, dá-se a associação com o significado de ruptura. Nesse aspecto, há a presença dos argumentos de Ávila (2002) e de Cândido (2003) referentes às associações e dissociações sobre a Literatura Brasileira e a européia, aprofundando ainda mais o modo como o Barroco, o Romantismo e o Modernismo romperam com os moldes cristalizados pelos modelos da Europa. Essas discussões preparam para o próximo tópico: “Língua e *estranhamento*” que trata sobre a maneira que a literatura extrapola a linguagem tradicional. Desse modo, Barthes (1993) discute o conceito de *engajamento* delegado à função-autor através da escolha linguística que adota. Com isso, associa-se aos efeitos do *plurilinguismo*, o posicionamento adotado pelo poeta *gauche* e inicia-se a reflexão de sua postura engajada.

O tópico “Modernismo e *estranhamento*” apresenta a análise do “Poema de Sete Faces”, retratando a importância moderna desse poema, pois ele se faz impactante devido ao recurso do *estranhamento* concentrado no personagem oblíquo, na rima desconcertante e na relação entre o texto e o leitor.

Em todo o terceiro capítulo encontra-se a relação da obra *drummondiana* com a abordagem da “Interação do texto com o leitor”, descrita por Iser (1979). Portanto, ocorre a

reflexão sobre os vazios presentes nos poemas e os seus efeitos dialógicos a partir da concretização da leitura. Assim acontece a investigação sobre as potencialidades da obra de Carlos Drummond de Andrade, associada às propostas modernistas e as suas possíveis contribuições para a Literatura Brasileira contemporânea.

## CAPÍTULO I

### A POSIÇÃO DO LEITOR NA POESIA

A obra de Carlos Drummond de Andrade se configura como moderna, pois a subjetividade ganha potencialidade através da abertura do diálogo entre o texto e o leitor. Neste capítulo, serão discutidas as possíveis posições que o sujeito ocupa ao se deparar com essa estética. Devido ao enfoque abordado, faz-se necessário explorar as comparações entre a poesia *drummondiana* e a clássica. Dessa maneira, investiga-se o modo como o leitor é questionado em ambos os apelos poéticos.

Ao comparar como cada um dos poetas — o moderno e o clássico — apresentam a transformação do particular em uma experiência compartilhada, nota-se a diferenciação da maneira como os pensares são conduzidos. Um, é bastante plural e fragmentário, pois provoca a quebra das ideologias comuns e também permite que outros questionamentos sejam construídos a partir do que é apresentado; o outro, procura na alegoria, dentro do subjetivo, motivos para que as diferentes vozes sejam silenciadas. No primeiro, o leitor se sente à vontade para descrever reflexões e comentários diversos, já que o sentido para o texto é um exercício a ser percorrido — o poema não visa uma interpretação exata; no segundo, ele se vê obrigado a uma simples opção: concordar ou discordar, sem precisar exercitar-se em questionamentos mais apurados, já que tudo está posto, basta somente compreendê-lo.

Entre um texto e outro, as imagens exercem variadas funções. Portanto, Adorno (2008) afirma: “Só quando abandona o sentido do discurso épico, assemelha-se à imagem a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional.” (ADORNO, 2008, p. 54). Dessa maneira, a poesia abandona a linguagem comunicativa para alçar o plano da estética: “(...) a palavra lírica representa o ser-em-si da linguagem contra a sua servidão no reino dos fins.” (ADORNO, 2008, p. 89).

A partir dessas argumentações, recorre-se à Teoria do Efeito, de Iser, a qual se preocupa em analisar a recepção individual do texto. O autor se pauta nos estudos de Ingarden (1893-1970), referentes aos pontos de indeterminação e os espaços vazios do texto literário que precisam ser preenchidos durante o ato da leitura. Iser (1979) reafirma a postura de Ingarden (1979) ao pontuar que tais espaços estimulam o leitor<sup>1</sup> a se posicionar no texto.

---

<sup>1</sup> A palavra se refere ao leitor real. Todavia entende-se que esse está associado ao leitor implícito, o qual faz parte da estrutura do texto.

(ISER In LIMA, 1979, p. 91). Esse jogo entre texto-leitor dá vazão às argumentações aqui estabelecidas a respeito da obra *drummondiana* e do poeta clássico. Já que, em ambos os casos, o movimento descrito pelo leitor muda de maneira plausível, trazendo efeitos acentuadamente diversos.

Iser (1996) considera que: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados”. (ISER, 1996, p.75). Desse modo, está presente na estrutura da obra literária, o leitor implícito, o qual dá pistas sobre a condução da leitura. Essa função é tão fundamental para o sujeito que lê, pois: “Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte.” (ISER In LIMA, 1979, p. 89). Dessa forma, a posição do leitor real e a sua relação com o leitor implícito, bem como a concepção de Bakhtin (1998) sobre a univocidade do gênero poético são pontos determinantes para a construção deste capítulo.

A sonoridade da poesia traz um papel fundamental para a relação em que ela descreve com o sujeito. O estilo poético se concentra e funde-se de acordo com a sua força imagética. Sendo que a sonoridade revela as potencialidades de uma consciência. Candido (1967) aponta que, em poesia, o refrão, a recapitulação e a própria medida do verso estão: “(...) ligados ao fato de ela se haver originado em fases onde não havia escrita, prendendo-se, pois necessariamente, aos requisitos da enunciação verbal, às exigências de memorização, audição, etc.” (CANDIDO, 1967, p.37). O autor cita como exemplo os poemas homéricos nos quais nota-se: “(...) a recorrência de fórmulas, a constância dos atributos, a repetição de invocações, episódios, reflexões, e mesmo — o que parece estranho a um moderno — a presença de trechos optativos, os famosos *doublets*, que tanto preocupam os eruditos.” (CANDIDO, 1967, p.37).

O soneto “De amor escrevo, de amor trato e vivo” é uma bela exemplificação do ritmo repetitivo e melódico da poesia clássica. A primeira estrofe enfatiza a expressão “de amor” para entoar a profundidade amorosa: “De amor escrevo, de amor trato e vivo; / De amor me nasce amar sem ser amado; De tudo se descuida o meu cuidado / quando não seja de amor cativo.” (CAMÕES, 2007, p. 71). O que move o poeta é o sentimento amoroso, sendo esse muito maior que o próprio sujeito. O amor mostra-se como motivo de vida, condição primeira do existir e aspiração de completude e felicidade. O jogo com a expressão faz com que ressoe a musicalidade que concentra e sintetiza a grandeza de amar. A repetição varia as formas, mas conserva o significado do amor: motivo de alegria e dor, condição para a existência do poeta. Assim, a estrutura sonora clama para a leitura do significado do ser que ama e do seu estado

amoroso. Dessa forma, dá-se a repetição enfática. Para o leitor, não resta outra alternativa a não ser concordar ou discordar da intensidade do amor. O leitor implícito seria aquele que indica a contradição amorosa, sendo que o leitor real reconhece essa ambiguidade e preenche a falta de resposta sobre a contrariedade com relação a uma imagem pessoal que justifique ou não o que o poeta está afirmando.

Entretanto, com a maior possibilidade de acesso à leitura, o ritmo não mais se concentra na ênfase para o processo de memorização e, por sua vez, ganha outros sentidos no texto, desenvolvendo considerável força expressiva a favor da intelectualidade. Candido (1967) salienta: “A poesia deixa de depender exclusivamente da audição, concentra-se em valores intelectuais e pode, inclusive, dirigir-se de preferência à vista, como os poemas em forma de objetos ou figuras, e, modernamente, os ‘caligramas’ de Apollinaire.” (CANDIDO, 1967, p.38). Portanto, a voz centralizadora não concentra apenas na cadência repetitiva e musicada para se vincular com maior apreço às imagens profundas e impactantes que amarraram o discurso. Sendo assim, o poema se faz polifônico, pois não afirma ou propõe uma clara certeza, mas implica um *estranhamento*, fazendo com que a partir da dúvida o leitor implícito se torna menos determinante. Isso exige do leitor real maior participação no exercício de significação para o texto.

Bakhtin (1997) caracteriza como principal *fator polifônico*, os romances de Dostoiévski, pelo fato de sua realização ocorrer através de diferentes consciências; sendo a *polifonia*, a “interação e a interdependência entre elas.” (BAKHTIN, 1997, p.36-37). Já o personagem *gauche* é construído no decorrer de toda obra de Carlos Drummond de Andrade e não em apenas um poema ou em um livro isolado. Se para os personagens de Dostoiévski, o grande trunfo é a profunda *polifonia*; para o *gauche* é o olhar intenso e atravessado. Mas, se um romance possui muitas vozes definidas, ainda assim, elas se concentram em uma arquitetura que se configura como um construto. Por esses fatores, Candido (2004) argumenta: “Toda obra literária é, antes de mais nada, uma espécie de objeto; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção.” (CANDIDO, 2004, p. 177).

O autor coloca o exercício de composição como fator extremamente positivo já que ele contribui significativamente para o conhecimento humano e suas relações com o mundo: “A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como um todo articulado (...) A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito, e o leva primeiro, a se organizar; em seguida a organizar o mundo.” (CANDIDO, 2004, p. 177). Desse modo, os falares se concentram e adquirem capacidade ideológica. Ainda que o leitor se sinta livre e não encontre

a força centralizadora, como pode ocorrer nos romances de Dostoievski, cujos personagens trazem em si a “força-ideia”.

Os personagens *dostoievskianos* são apresentados por Bakhtin (1997) como “homem idéia”, “obcecado pela ideia”, pois nele: “a ideia se converte em ideia-força, que, prepotentemente, determina-lhe e deforma-lhe a consciência e a vida”. (BAKHTIN, 1997, p.22). Ela leva uma vida autônoma na consciência do herói: “não é propriamente ele que vive, mas ela — a ideia, e o romancista não apresenta uma biografia do herói, mas uma biografia da ideia”. (BAKHTIN, 1997, p.22). O mesmo pode-se afirmar com relação ao personagem *gauche* que deforma as ideologias, transformando todos os elementos positivos e elevados em negativos e baixos, ou, vice-versa. A ideia se torna a força centralizadora. Por mais que os romances de Dostoievski apresentem vários pensares, essa apresentação plurissignificativa torna-se o pensamento-chave.

A necessidade de organização do caos persiste em toda forma artística, até mesmo naquelas vistas como anárquicas. Nessa perspectiva, Tofalini (2011) define: “Como um raio de luz, vai espargindo clarões, matizando os elementos da diegese e unindo-os, porque ela funciona como um ímã, impedindo a completa dissolução da narrativa e, ao mesmo tempo, a desintegração dos elementos componentes do ser.” (TOFALINI, 2011, p.277). Essa força não é, precisamente anti-democrática como aponta Bakhtin (1998), pois ela se afirma a fim de: “(...) libertar o homem de um mundo estagnado, devolver a ele a inteireza de sua dimensão criadora e elevá-lo acima das manias, dos hábitos e das fórmulas petrificadas.” (TOFALINI, 2011, p. 278).

Um bom romance pode ser construído por meio das possibilidades líricas que carrega em si; são elas que garantem a força centralizadora: “(...) só a poesia é capaz de catalisar os elementos dispersos do ser, assim como só ela pode impedir a dispersão dos elementos narrativos, agindo como força de atração.” (TOFALINI, 2011, p. 278). Portanto, observa-se sob outra ótica as afirmações de Bakhtin (1998). Se o romance caminha junto com a liricidade, a pluralidade linguística e a concentração de vozes passam a ser questionadas, assim como os seus efeitos. Com relação a esses aspectos, Tofalini (2011) afirma: “O texto poético, de fato, não é privilégio da poesia. Todo texto é reelaboração, no sentido de utilizar uma linguagem concentrada, polifônica, plurissignificativa e hipermetafórica.” (TOFALINI, 2011, p. 276). Por conseguinte, não significa que a centralização da voz poética impeça que haja múltiplas significações para o texto.

A obra *drummondiana* é plurissignificativa, pois representa a poesia moderna, a qual trouxe maior liberdade para essa força centralizadora. A autora observa: “É que se deixou

para trás o conceito de que a poesia trabalhava com a língua e a narrativa com as vozes e entendeu-se que as poesias têm vozes, ou seja, constituem um misto de prosa e poesia.” (TOFALINI, 2011, p. 276). Muitos dos seus poemas se aproximam do falar prosaico: “No meio do caminho” é um belo exemplo. Entretanto, o texto que se repete em tom trágico e desolador faz com que a expressão: “tinha uma pedra no meio do caminho” ganhe acento e aprofunda a significação: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra.” (ANDRADE, 2010, p. 267).

A ênfase e a disposição dos versos (note-se que a expressão é fragmentada e em cada verso ela é posta de uma maneira diversa, tornando-se complexa) criam uma eternidade de representações variadas, ao contrário do poema de Camões, comentado anteriormente, o qual apresenta formas diversas para a mesma significação. O leitor implícito, imerso nessa estrutura desconcertante e ao mesmo tempo coesa, vê na repetição *gauche* o impacto para a plurissignificação. Ele alerta o leitor real para a multiplicidade significativa do texto. Assim, cabe ao sujeito descrever uma série de imagens para penetrar os mais variados sentidos.

A repetição, ao contrário do poema de Camões comentado acima, não reforça um significado pontual; mas abarca a instável incerteza afirmativa. Sendo assim, o efeito de eternidade acontece porque o sentido conotativo é o mesmo: “Tinha uma pedra no meio do caminho”, e variada, devido às diferentes formas de apresentação, ex: “tinha uma pedra / no meio do caminho”. A voz lírica vai quebrando-se e possibilitando-se, pois não se encerra em um absolutismo que desconsidera a diversidade; ela é a própria diversidade e por isso não cabe nem ao leitor implícito e muito menos ao leitor real a simples ação de concordar ou discordar.

Percebe-se, também nesse poema, que a linguagem poética se utiliza do falar comum; todavia, de acordo com Lefebve (1975) o discurso literário: “obedece a um código que é, em grande parte, o discurso ordinário, mas que deve, contudo, diferenciar-se dele, se a literatura consiste efetivamente num uso particular da linguagem.” (LEFEBVE, 1980, p. 24). Por mais que se apresentem elementos lingüísticos e até mesmo uma estrutura comum, há que se levar em consideração que o gênero ressignifica o texto. Dificilmente na poesia épica se encontra os recursos prosaicos em sua estrutura. Esse é um dos motivos que leva Bakhtin (1998) a declarar a fragilidade da lírica clássica. O teórico a considera ingênua, porque é fechada nos limites de um grupo social, não diferenciado. Dessa maneira, eleva-se do “caos” das diferentes falas e línguas, da linguagem viva. (BAKHTIN, 1998, p.104). Porém, é preciso refletir sobre o modo que o leitor contemporâneo se coloca frente a esse gênero.

Carpeaux (1999) enfatiza que a perspectiva escolhida em relação à lírica épica é de extrema importância para a significação do texto. No artigo intitulado “O Sol de Homero”, analisa: “Homero é um livro pedagógico, para os antigos e para nós outros. Trata-se apenas de destruir toda a dignidade transcendental à palavra ‘pedagogia’. Os velhos gregos entenderam a pedagogia como meio de formação do homem ideal da sua civilização.” (CARPEAUX, 1999, p. 271). A figura do poeta foi considerada, por muito tempo, como a representação de um ser portador de uma visão privilegiada, capaz de instruir o povo em geral; o leitor se colocava na condição de aprendiz e aceitava as verdades propostas por essa voz conhecedora. Por isso, o mundo parecia exato e harmonioso; ao homem, cabia o mandamento da observação e do agir conforme a natureza dos fatos. Havia crença demasiada no universal, inversamente ao que se denota em períodos posteriores.

### 1.1. A LEITURA DE POESIA

Para se entender a poesia, é preciso considerar a maneira como ela dialoga com os valores sociais vigentes. Logo, por que o poeta *gauche* consegue um diálogo mais profundo com o leitor do que o poeta clássico? Contudo, tem-se que avaliar que os períodos em que cada texto é escrito refletem a preocupação com os sentidos comuns, ou com aqueles que se visa extrapolar. Vale-se recorrer à hermenêutica da resposta pública, a partir dos estudos de Jauss (1977). A literatura é um caso especial de comunicação. Desse modo, faz-se necessário considerar o processo dessa comunicação que passa pelas associações: autor/ texto e texto/ leitor.

Antes da Estética da Recepção, analisava-se a arte literária, simplesmente, através da produção, raramente voltava-se para recepção e quase nunca para a comunicação. Havia duas maneiras radicais de se tratar a obra: uma; baseada na vida do autor e seu tempo, cuja interpretação do texto ficava restrita à tentativa de responder *o que o autor quis dizer*; outra, representada pelo *New Criticism*, em grande evidência nas décadas de 30 e 40 nos Estados Unidos e Inglaterra. Zilberman (2004) afirma que o *New Criticism* postula que a obra de arte é autônoma e a sua interpretação deve se apoiar não na história, no autor ou no leitor, mas unicamente nos seus elementos internos (ZILBERMAN, 2004, p.14). Portanto, é preciso recorrer aos apelos de cada contexto para garantir a comunicação entre a obra de arte literária (seja ela prosa ou poesia) e o público.

Carpeaux (1999), ao analisar a obra de Homero, ressalta os valores que o personagem épico carrega, referindo-se a um contexto específico: “Os ideais dos heróis homéricos são os

de todos os heróis feudais: são aristocráticos para falar grego, a transformação da *areté* em *aristéia*, da “virtude” em “nobreza”, pela força da auto-educação, da qual hoje o *self-control* inglês é o último traço.” (CARPEAUX, 1999, p. 272). Se o indivíduo acredita na educação e no aprimoramento, ele se aproxima bastante do “sujeito iluminista” descrito por Hall (2006): “O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior (...)” (HALL, 2006, p.10). Todavia, não menosprezava o poder da Natureza e se via imerso em um cosmo superior, no qual está inserido, assim como os outros indivíduos. Desse modo, também se assemelha ao sujeito sociológico: “A noção de sujeito sociológico refletia (...) a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas formado na relação, *com outras pessoas importantes para ele* (...)” (HALL, 2006, p.11).

É evidente que essa relação não é igualitária, mas com predominância do individualismo, dessa forma, a hierarquia se acentuava como permanente. Carpeaux (1999) argumenta sobre a expressão dessa diferença de direitos a partir do comportamento dos deuses: “O antropofornismo quase amoral dos deuses homéricos é o espelho olímpico do individualismo terrestre dos gregos.” (CARPEAUX, 1999, p. 272). Cabia ao leitor simplesmente compreender o seu papel no Universo e se conformar com a sua posição no mundo em que estava inserido. Tal concepção: “(...) se manteve justamente pela falta de qualquer ascetismo, pela conformidade consciente com a natureza humana e com a Natureza como Cosmos, compreendido no indivíduo absoluto. A expressão literária desse individualismo conforme a Natureza é o realismo superior de Homero.” (CARPEAUX, 1999, p. 272). Entretanto, com as mudanças sociais e as revoluções que reclamam, teoricamente, a igualdade de direitos e deveres; não cabe mais as argumentações do poeta. Esse se configurava na condição de um semi-deus que ditava os valores a serem obedecidos pela sociedade em geral. “Diante do fascismo dos sofistas não resta a Platão senão a fuga para o desterro do Ocidente, onde o sol se põe, e para a Utopia.” (CARPEAUX, 1999, p. 273). Todos os valores referentes à perfeição mundana e à dinâmica hierárquica do mundo são vistos como ilógicos e desumanos.

Quando passa ao campo da utopia, desprezando os sofrimentos das pessoas que visam melhores condições de vida, ele é encarado como inadequado e até mesmo desprezível:

---

<sup>2</sup> Expressão que corresponde à “autodomínio”; capacidade de fazer por si mesmo.

“Homero já não tem pátria. Os seus assuntos desaparecem da literatura. Os poetas são declarados loucos, cegos de espírito, como ele era cego dos olhos. Apagou-se o sol de Homero.” (CAPEAUX, 1999, p. 273). Toda a filosofia que requer o posicionamento do homem conformado com a sua condição (que não está disposta a nenhuma ascensão ou mudança de comportamento) deixa de fazer sentido e acaba caindo no extremo isolamento: “Ao homem homérico não resta senão o suicídio. O suicídio do último homem homérico, de Demóstenes, significa a impossibilidade para o indivíduo homérico, de viver na sociedade política.” (CAPEAUX, 1999, p. 273). A Natureza, objeto em que a filosofia se centrava, deu lugar ao exercício desempenhado pelo homem: “A política desaparece da vida grega, cedendo, o homem político, o lugar ao administrador apolítico, ao ‘idiota’.” (CAPEAUX, 1999, p. 273).

É surpreendente examinar as mudanças de conceitos que se estabelecem à leitura do texto. Antes, viver conforme a prescrição homérica significava um ato bravio, de atividades diárias que garantia ao indivíduo o seu papel no mundo; hoje, esse mesmo proceder passa a ser encarado como estagnação: “A lição homérica — a forma de viver ativamente — transformou-se em aula de estóico, ensinando a arte de viver serenamente.” (CAPEAUX, 1999, p. 274). Se o comportamento humano muda, devido às variações de perspectivas; o ato de fazer poesia ganha um novo propósito. Não mais se valoriza o homem perante a sociedade, mas sim, os sentimentos humanos perante o social: “(...) ela se transforma num novo sentimento do mundo, em que o homem já não está abandonado, mas confiado a uma natureza em que o sol, a luz interior do poeta cego, nunca se põe. (CAPEAUX, 1999, p. 274). A partir da nova maneira de encarar a vida, o leitor moderno precisa compreender os seus sentimentos, e não mais esperar a ação dos deuses para a busca por realizações. Agora, quem tem a voz e o dever de dizer sobre o papel do indivíduo, é ele próprio. O exercício é árduo, porém, necessário. Desse modo, é com tal sujeito que o *eu-lírico* moderno dialoga, por isso a poesia requer maior abertura de vozes e perspectivas para o texto que apresenta. Assim sendo, Drummond recorre às várias facetas do sujeito fragmentado construído pela sociedade moderna e pós-moderna.

Hall (2006) e Bauman (2005) estudam a problemática das diferenças na constituição do sujeito. O primeiro chama o sujeito moderno de fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias, mas não resolvidas. (HALL, 2006, p.12). O segundo identifica a construção do eu como um trabalho constante e inacabado: “As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de *alcançar o impossível*: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem

ser realizadas no *tempo real*, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude...” (BAUMAN, 2005, p.16-17). Nessa fase, o indivíduo é *gauche* por nunca se perceber pleno, sempre inacabado e inconstante. A insegurança se instala, mas o eu-lírico insiste no eterno exercício de ser. Bauman (2005) comenta que não há outra coisa que se possa fazer, além de juntar pedaços infinitamente. Afirma que não se consegue encontrar um bom ajuste que possa por um fim no jogo de adequação (BAUMAN, 2005, p. 60-61). O *gauche*, em todo momento, sente-se interpelado a ocupar uma determinada posição; mas ele reage de modo inadequado e essa inadequação é sempre nova.

Sobre a variação identitária, Hall (2006), ao estudar o conceito de sujeito pós-moderno ou descentrado, declara: “A identidade torna-se uma *celebração móvel*: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p.13). Bauman (2005) acrescenta: “(...) a sociedade não dá mais ordens sobre como viver — e mesmo se desse não lhe importaria que elas fossem obedecidas ou não (...). A força e o poder sobre os indivíduos agora se baseia no fato de ela ser “não-localizável” (BAUMAN, 2005, p.58).

O *gauche* visualiza a sociedade a partir de suas experiências. O autor representa, em seus textos, a humanidade com todas as suas falhas, fraquezas e sucessos. Ao se reportar aos fatos passados, procura revivê-los, aproveitá-los novamente para poder reinterpretá-los. Faz uso da estratégia do *carpe diem* que: “(...) é uma reação a um mundo esvaziado de valores que fingem ser duradouros”. (BAUMAN, 2005, p. 59). O poema: “Cerâmica” traz a síntese dessas argumentações: “Os cacos da vida, colados formam uma xícara. / Sem uso, / ela nos espia do aparador.” (ANDRADE, 2010, p. 288). Através dos vários papéis desempenhados em diversas situações vividas, “os cacos”, se colados ou rememorados, constituem a imagem da identidade completa do sujeito – “xícara”. Mas, ela é uma construção imagética, uma recapitulação imaginária, um fechamento de uma vida e não a vida em si. Por isso está sem uso e distanciada; reflete o sujeito, o “espia” somente, mas não coloca em vigor a sua presença. Devido à pluralidade de posicionamentos, o poeta constitui o seu discurso dialógico. Mas, não se pode ignorar a sua força centralizadora, ainda que ela esteja à favor da descentralidade.

Tofalini (2011) explica a força centrípeta da poesia da seguinte maneira: “Quando o processo de *estranhamento* do mundo chega ao auge, o artista retoma a viagem de regresso à sua própria alma, cujo labirinto se põe a investigar na tentativa de encontrar o seu ‘eu’ profundo, ou um mundo apropriado a solucionar a sua inquietude existencial.” (TOFALINI, 2011, p. 268). Na tentativa de enfrentar as ocorrências desconcertantes da vida é que ele

realiza a sua linguagem, sem menosprezar ou ignorar o ritmo dos acontecimentos, mas procurando uma maneira possível de se relacionar com ele: (...) “se o material da arte do poeta é a palavra, somente através do uso invulgar desta que ele pode chamar a atenção dos destinatários para a realidade mais profunda da condição humana.” (TOFALINI, 2011, p. 268).

Que maneira invulgar é essa que rompe com o raciocínio convencional e ao mesmo tempo projeta novas maneiras de pensar? A poesia contrapõe ideologias e também se faz a partir delas. Aqui, esse conceito se vale na expressão de uma verdade, sendo que Carpeaux (1999) apresenta da seguinte maneira: “A verdadeira intenção de toda poesia é a expressão de uma verdade pessoal.” (CAPEAUX, 1999, p. 278). Para Bakhtin (1998) é nessa expressão que se instala a força centrípeta ou a univocidade da palavra poética: “O poeta é definido pelas ideias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada”. (BAKHTIN, 1998, p.103). Porém, em Drummond, a verdade pessoal não é fixa, mas se faz a partir de um exercício móvel. E tal perspectiva é a força-ideia de sua obra, a sua ideologia.

## 1.2. POESIA E IDEOLOGIA

A compreensão de um texto poético, somente ocorre quando se atinge a verdade pessoal do eu-lírico. Desse modo, o leitor precisa estar disposto a experimentar uma nova concepção ideológica, transpondo cristalizados conceitos. Carpeaux (1999) argumenta sobre a relação entre poesia e ideologia: “(...) a poesia mais velha e a poesia mais moderna, igualmente não se compreendem sem o conhecimento das ligações íntimas entre a poesia e a ideologia.” (CAPEAUX, 1999, p. 275).

Assim, o ponto inicial para a leitura de poemas, é a contextualização de uma ou várias ideias pré-concebidas. Sempre se ouve falar que ler textos poéticos é difícil; que estudá-los requer um exercício doloroso e árduo, entretanto, o crítico argumenta: “Os homens que não sabem ler. Aplicam a um poema o mesmo processo errado que aplicam a anúncios de jornal ou a notícias de propaganda política: contentam-se com o sentido superficial das palavras, sem explorar a intenção daquele que fala.” (CAPEAUX, 1999, p. 275). É claro que a intenção não deve ser o ponto central para a interpretação, mas é necessário identificar e explorar as possíveis ideologias (as quais constituem o leitor implícito) para depois avaliá-las e até mesmo suplantá-las. Deve-se levar em conta qual perspectiva é expressa e sob quais condições estéticas.

Candido (1967) argumenta sobre a variável importância que a obra exerce em cada período histórico:

Quando, por exemplo, encaramos a Odisseia, o aspecto central que fere a sensibilidade e a inteligência é esta representação de humanidade que ela contém, este contingente de experiência e beleza, que por meio dela se fixou no patrimônio da civilização, desprendendo-se da função social que terá exercido no grupo helênico. (ADORNO, 1997, p. 54).

Veja-se, que o que muda é a função social, porém existem pontos bem definidos para a interpretação do texto. O sentido, segundo Carpeaux (1999) passa por quatro significações distintas: “(...) o sentido propriamente dito, a afirmação; o acento sentimental da afirmação, sempre mais ou menos acompanhada de emoções; o tom, que depende da atitude do que fala em relação ao ouvinte; e a intenção, consciente ou inconsciente, com a qual o escritor quer influenciar o espírito do leitor.” (CAPEAUX, 1999, p. 276).

Tais afirmações somente revelam a interferência das marcas autorais impressas no texto. Todavia, vale ressaltar que a atitude do leitor também sofre alterações substanciais, pois as ideologias que carrega em determinado período são complexas e variáveis. Somente a função *leitor implícito* se estabelece como inalterável, já que ela faz parte da estrutura textual, embora não garanta uma exata interpretação, como acentua Iser: “O leitor nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é justa.” (ISER In LIMA, 1979, p. 87). Contudo, toda obra requer algumas exigências para que ocorram as interpretações.

Candido (1967) indica a exigência emotiva como um importante efeito poético: “Aí está um caso em que determinada atividade se transforma em ocasião de poesia, pelo fato de representar para o grupo algo singularmente prezado, o que garante o seu impacto emocional.” (CANDIDO, 1967, p.36). Todavia, nota-se que a poesia moderna se diferencia da antiga porque visa uma atitude diversa por parte do leitor. Desse modo, Carpeaux (1999) ressalta: “O que mudou, tornando-se mais artificial, não foi propriamente a poesia, mas o mundo: a intenção poética permanece invariável, mas a transformação do mundo impõe ao poeta outra atitude.” (CARPEAUX, 1999, p. 279). Como os valores alteram, o poema pode emocionar ou não, em contextos e épocas diferentes.

O texto “Conclusão” questiona o fazer poético a partir de recusas por temas convencionais presentes em diversos poemas metalinguísticos: “Os impactos de amor não são poesia / (tentaram ser: aspiração noturna). A memória infantil e o outono pobre / vazam no verso de nossa urna diurna.” (ANDRADE, 2010, p. 254). Veja-se que as temáticas parecem ser dispensáveis para que o texto poético exista, pois o sentimentalismo “vaza” no verso

moderno feito de sensatez e claridade. A modernidade nega os mitos e os apelos irracionais em busca de perspectivas que exigem o olhar atento para os acontecimentos mundanos.

Longe de fazer de sua obra um arquétipo arquitetônico; sendo que Bakhtin (1998) salienta como a forma da poesia: “A forma de auto-suficiência, de auto-satisfação, inerente a tudo que é esteticamente acabado (...)” (BAKHTIN, 1998, p. 24); o *gauche* continua a descrever suas imprecisões, indagando e negando, mas chega a uma resposta questionável: “O que é poesia, o belo? Não é poesia, / e o que é poesia não tem fala. / Nem o mistério em si nem velhos nomes / poesia são: coxa, fúria cabala.” (ANDRADE, 2010, p. 254). Percebe-se que ela não é mera comunicação ou expressão de algo subjetivo: é um apelo, precisa ser sentida para que se torne compreendida. É sintética, não oferecendo explicações, mas pedindo novos pensares. O poeta clama por diálogo; precisa da interferência do leitor. Assim, oferece as palavras: “coxa”, “fúria” e “cabala” que, por si só, dizem muito pouco. O leitor implícito não preenche as indagações e somente denota a necessidade de colocar as palavras em um contexto de significação.

Na terceira estrofe, ele discorre sobre a insignificância do ideal do poeta, pois conclui que a busca pela conversa aberta é uma utopia: “Então, desanimamos. Adeus, tudo! / A mala pronta, o corpo desprendido, resta a alegria de estar só, e mudo.” (ANDRADE, 2010, p. 254). A poesia se confirma enquanto busca por vivências e não por frias significações. Todos os conceitos são abandonados – “Adeus tudo!”. Estar só e mudo é a expressão de liberdade e, ao mesmo tempo, o livre arbítrio é oferecido ao leitor. Desse modo, as palavras garantem a força criadora.

A novidade aparece devido à ideologia libertária: “De que se formam nossos poemas? Onde? / Que sonho envenenado lhes responde, / se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens? (ANDRADE, 2010, p. 254). Os poemas se formam na fuga dos conceitos tradicionais de poesia, justamente na conclusão inovadora que proporciona a possibilidade de viver os sentimentos, ao invés de dimensioná-los ou de visualizá-los: “e o mais são nuvens”. Portanto, confirma-se a argumentação de Carpeaux (1999): “‘A poesia moderna é incompreensível’ significa na boca dos leitores: ‘não é como a poesia romântica’, não tem para nós outros função pública.” (CARPEAUX, 1999, p. 279). Diferindo, desse modo, da lírica denunciada por Bakhtin (1998), a qual apresenta um discurso: “(...) que conhece apenas a si mesmo (isto é, ao seu contexto) seu objeto, sua expressão direta (...)”. (BAKHTIN, 1998, p. 85). O poema chama e relaciona vários falares a fim de criar significações motivadas em experiências e validar os elementos do texto.

Carpeaux (1999) esclarece que o Modernismo toma um diferente posicionamento enquanto expressão emotivo-intelectual como forma de: “(...) uma resistência ideológica, existencial e por isso irresistível às intenções ideológicas da nova poesia, à tentativa poética de impor uma ordem humana ao caos das coisas modernamente ordenadas.” (CARPEAUX, 1999, p. 279 - 280).

É a expressão frente à desordem mundana, que deixa o poeta perplexo. Antes era a estagnação frente à construção de um herói grandioso, capaz dos mais impossíveis esplendorosos feitos. Mas para que o leitor consiga compreender tanto a poesia tradicional como a moderna, faz-se necessário superar as ideologias, como argumenta Carpeaux (1999): “São as ideologias estéticas que se opõem à compreensão da poesia. São as ideologias de toda ordem que se opõem à compreensão do mundo. Por força das ideologias estamos impedidos de ‘construir frases’, de ler poesia”. (CARPEAUX, 1999, p. 280). Elas fogem da força centralizadora, contribuem para a afirmação do caos; as vozes se comunicam, entrelaçam-se e as ideias se disseminam, perdendo sua potência: “As ideologias opõem-se à ordem que se opõe à compreensão do mundo. Um caso especial dessa resistência ideológica é a nossa atitude caótica perante a suprema ordem das palavras, a poesia.” (CARPEAUX, 1999, p. 280).

O eu-lírico apela por uma compreensão que não seja fundamentada em raciocínios científicos, mas em sentimentos que garantam a possibilidade da experimentação estética ou criadora. Jauss (1977) acredita que a leitura deve ser acompanhada do *prazer estético*, esse se diferencia dos prazeres meramente sensoriais, pois exige uma tomada de posição do receptor. Tal atitude ocorre por meio do *interesse estético*. O leitor é capaz de gozar tanto o objeto cada vez mais explorado, quanto o seu próprio *eu*, que nesta atividade se sente liberado de sua existência cotidiana. O *prazer estético* se dá na relação dialética no *prazer de si no prazer do outro (Selbstgenuss im Fremdgenuss)* (JAUSS, 1977. p.58 e 59). O poema acima oferece a conclusão transitória do eu-lírico, que desmonta e remonta as concepções sobre o significado da poesia. Desse modo, o prazer está na percepção do posicionamento livre do *eu-lírico* e na possibilidade de ser tão aberto quanto ele.

Carpeaux (1999) reconhece que as convenções sociais dificultam a leitura de poesia, pois elas inibem a expressão pública de sentimentos: “Essa inibição por convenção social é muito responsável pela perda da função pública da poesia: a forte emoção que a poesia sugere fica reservada ao privado, tornando-se por isso objeto da indisciplinada superirritabilidade do sentido ao qual chamamos de sentimentalismo.” (CARPEAUX, 1999, p. 281). Entretanto, ele ressalta um sentimentalismo que é permitido em nossa sociedade atual: “É aquele outro sentimentalismo que aplica a objetos presentes as lembranças nebulosas do passado,

transfigurando e embelezando, por exemplo, ‘os dias felizes da mocidade’ — ‘cualquiera tiempo pasado fue mejor’.” (CARPEAUX, 1999, p. 281).

A nostalgia se faz sensação comum, até mesmo uma forma de justificar a insatisfação com o presente. Porém, esse pensamento está mais associado a um modelo do que a uma expressão da sensibilidade. O autor a classifica, como representante das: “stock reponses”<sup>3</sup>: “Em cada indivíduo, essas *stock reponses* petrificadas induzem a especulações abstratas sem a base das experiências pessoais, tornam-se fontes de preconceitos sentimentais; em público as *stock reponses* perdem o aspecto, tornam-se aparentemente em doutrinas, as ideologias.” (CARPEAUX, 1999, p. 281).

Candido (1967) acentua sobre a possibilidade de agregação e de segregação da poesia: “A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa os meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade.” (CANDIDO, 1967, p.27). As *stock reponses* podem muito bem serem relacionadas à agregação, pois elas soam e acentuam a ideia comum de um saudosismo idealizado, que coloca o tempo perfeito e inalcançável deslocado do presente e do futuro, mas engessado no passado. Já a poesia transgressora, afirma-se, segundo o autor, de maneira contrária, pois ela: “(...) se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número reduzido de receptores que se destacam enquanto tais, na sociedade.” (CANDIDO, 1967, p.35). O *gauche*, devido à perspectiva oblíqua e por isso inovadora, instale-se nesse segundo tipo, explicitando a agudez motivadora para os seus poemas.

Vê-se, portanto, que a poesia está associada à sinceridade, pois essa só pode ser expressa de forma inovadora e organizadora: “A sinceridade da poesia é a garantia da concordância entre a ordem interior, pessoal, e a ordem do mundo.” (CARPEAUX, 1999, p. 282). Com isso, se instala a força centrípeta. Colocar correspondência entre mundo e indivíduo, estabelece o efeito de centralidade. Todavia, em Drummond ela se faz por meio da ironia a qual não permite que a convergência estético-ideológica permaneça por muito tempo. Assim, a força centrífuga, “descentralizadora”, “plurilíngüe” e “dialogizante” (BAKTHIN, 1998, p.83), aparece em seu texto. Dessa forma, o eu-lírico *drummondiano* tenta mostrar-se em sua transparência: “Não cantarei amores que não tenho / e, quando tive, nunca celebrei. /

---

<sup>3</sup> Expressão que corresponde às ideias cristalizadas; respostas prontas não questionadas; lugares comuns de pensamentos indubitáveis.

Não cantarei o riso que não rira, / e que, se risse ofertaria a pobres. / A minha matéria é o nada.” (ANDRADE, 2010, p. 56). Esse trecho de “Nudez” expressa a sinceridade em falar sobre o que ainda não existe; em ousar, recusando tudo o que já é conhecido e tentar trazer o inédito para si mesmo; tocar no âmago do inusitado, com toda força. Enfim, ele mostra que o que sente é singular, mas pode ser dito, caso consiga se livrar das ideologias conhecidas, ou como expressaria Carpeaux (1999), das “stock reponses”.

Entretanto, o autor também argumenta que a própria negação das ideologias convencionais, não deixa de ser uma ideologia. A busca por uma nova identificação, a fuga do caos e a tentativa pela organização interior e exterior garante a compreensão de uma totalidade. Desse modo, a ideologia se instala por abranger o todo:

No dicionário cósmico estão bem ordenados esses elementos da condição humana, que constituem igualmente, as fontes inesgotáveis das ideologias e os temas eternos da poesia: ‘o isolamento do homem no universo, a pavorosa incompreensibilidade do nascimento e morte, a imensidade do espaço e o lugar do homem no tempo, e a nossa infinita ignorância humana que nos impõe a humildade’. (CARPEAUX, 1999, p. 282).

Em “Nudez”, é possível perceber que o poeta não se coloca como um ser dominador de suas convicções porque declara algumas contrariedades: “Jamais ousei cantar algo de vida: / se eu canto sai da boca ensimesmada, / é porque a brisa o trouxe e o leva a brisa, / nem sabe a planta o vento que a visita.” (ANDRADE, 2010, p. 56). Drummond conhece os efeitos das “stock-reponses” que surgem para o poeta que se deixa levar pelas certezas inquestionáveis, repetidas pela boca “ensimesmada”, o costume de afirmar ideias-prontas o atinge como um gesto natural. Bakhtin (1998) identifica esses discursos já conhecidos como “‘meio flexível’ de discursos de outrem” e salienta que: “(...) é particularmente no processo da mútua interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente.” (BAKHTIN, 1998, p. 86).

Vê-se, no poema, a força centrífuga atuando através da declaração de uma voz que não se concebe como centro, já que menciona os outros falares que validam a sua indeterminação. Se o poeta parte da força centralizadora através de afirmações pontuais, como por exemplo: “Não cantarei os amores que não tive” (ANDRADE, 2010, p. 56); logo a força desestabilizadora vem para demarcar a quebra da certeza através da imprecisão de toda afirmação já dita: “e, quando tive, nunca celebrei.” (ANDRADE, 2010, p. 56). Por isso, sua voz ressoa em meio aos falares já pronunciados sobre o cantar poético. Destarte, acentua-se o

diálogo nessa poesia. O leitor, ao responder os apelos do texto, demarcados pelo leitor implícito (o qual aponta para as contradições) constrói seu próprio discurso sobre o tema, tal como argumenta Bakhtin (1998): “Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. (BAKHTIN, 1998, p. 86). Dessa maneira, cabe ao sujeito que lê, responder às ideologias pré-concebidas, cristalizadas e até mesmo gastas e repetidas.

Mesmo o sujeito moderno e revolucionário não está imune ao vício de pronunciar o corriqueiro pensamento que aparece tão fácil, “com a brisa”, que também se desfalece com a mesma facilidade. Esse é o exercício do mentar, que traz às ideologias e as rechaça, ao aderir a outras perspectivas. Se o poeta tradicional enfatiza a visão totalitária; Drummond se pauta na humildade, por isso o eu-lírico é constituído como *gauche*. É torto e inadequado porque não é capaz de controlar com firmeza nem ao menos a sua própria vida discursiva. Compreende o ritmo do mundo dito e ressignificado, mas não tem controle sobre o que diz: “Calo-me, espero, decifro. / As coisas talvez melhorem. / São tão fortes as coisas! / Mas eu não sou as coisas e me revolto. / Tenho palavras em mim buscando canal / são roucas e duras, irritadas enérgicas, comprimidas há tanto tempo, / perderam o sentido, apenas querem explodir.” (ANDRADE, 2010, p. 160). Todavia, não faz com que as palavras explodam, e, portanto usa a força centrípeta, pois organiza o caos: “cala, espera e decifra”, para de novo descentralizar, rendendo-se à desordem por meio das potencialidades da força centrífuga: “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.” (ANDRADE, 2010, 167). Aqui, confirma-se que o seu trabalho com as palavras está a favor da destruição dos conceitos vigentes.

A sua ideologia vai contra a ideia convencional de salvação para se apoiar em outra que acontece com o aniquilamento. Contudo, o exercício é sublime, pois visa à libertação, a partir da negação de tudo o que é inóspito na cosmogonia mundana. Observa-se que por mais que o poeta se declare perdido, seu intento é direto e revolucionário, sua palavra ainda proclama pela ordem do mundo e isso se dá pelo rompimento das ideologias para que novos pensares sejam permitidos.

No poema “Intimação” ocorre o rompimento do conceito comum de ordem e obediência. O texto é feito de questionamentos, desconstruindo a idéia de voz incontestável e superior do poeta. A primeira estrofe se faz a partir de pedidos desautorizados pelas de indagações que os contrapõem: “Abre em nome da lei. / Em nome de que lei? / Acaso lei tem

nome? Em nome de que nome / cujo agora me some / se em sonho o soletrei? / Abre em nome do rei. (ANDRADE, 2010, p.326).

O primeiro verso carrega a rogativa enfática, mas essa voz que intimida não é obedecida, pois o questionamento dos versos seguintes são mais inquisidores que a própria ordem. Causam constrangimento, até que recebem uma resposta brevemente satisfatória: “(...) em nome do rei”, mas esta é contradita na estrofe posterior: “Em nome de que rei / é a porta arrombada / para entrar o aguazil / que na destra um papel / sinistramente branco / traz, e ao ombro o fuzil? (ANDRADE, 2010, p.326). Observa-se que a maior autoridade se encontra na força da imagem da palavra, expressa pela designação de “rei”, ou pelo “papel sinistramente branco”. A sonoridade e o ritmo dos versos denotam a rapidez e a presente entonação argumentativa que se juntam com o som exclamativo “ei” e o agudo e agônico “il”. Eis toda uma estrutura que aponta para a tensão da autoridade específica. Questiona-se a fim de vislumbrar essa potência. Assim, o leitor é chamado a dimensionar a força aparentemente incontestada.

Na estrofe seguinte, o alerta entusiasta toma um novo rumo: “Abre em nome de til / Abre em nome de abrir, / em nome de poderes / cujo vago pseudônimo, / não é de conferir: / cifra oblíqua na bula / ou dobra na cógula / de inexistente frei.” (ANDRADE, 2010, p.326). Agora, parte-se para o misticismo que as palavras podem causar. O termo “til” expressa os efeitos colaterais, descritos em uma bula, cuja linguagem científica e, por isso, extremamente técnica, causa choque e provoca agudez na interpretação. Dessa forma, o exercício de significar, proferido pelo leitor da poesia *drummondiana*, é complexo, porque: “(...) qualquer objeto ‘desacreditado’ e ‘contestado’ é aclarado por um lado e, por outro, obscurecido pelas opiniões sociais multidiscursivas e pelo discurso de outrem dirigido sobre ele.” (BAKHTIN, 1998, p.86). Eis a descentralização da voz poética, apontando para várias dimensões.

O segundo verso dessa estrofe denota a especulação que não tem retorno, pois coloca o sujeito em curiosidade que lhe tira a certeza e lhe aguça a imaginação. Assim, o *eu-lírico* chega até o leitor com provocações de sentido, por isso, conclui: “Abre em nome da lei / Abre em nome e lei. / Abre mesmo sem rei / Abre, sozinho ou grei. / Não, não abras à força de intimidar-te, / repara: eu já te desventrei.” (ANDRADE, 2010, p.326) A ironia se estabelece nesse final, pois sem intimidar, o poeta consegue fazer com que o leitor se coloque para a interpretação. O questionamento constante e o jogo com as palavras suavizam a inibição das frases autoritárias e faz com que muitas ideias, convencionais ou inusitadas, sejam colocadas no mesmo patamar. O autor põe todas as vozes com a mesma força, quando indaga a cada uma delas. Observa-se que, durante todo o texto, o leitor pode se sentir à vontade para

questionar, mas no último verso, vê-se diretamente questionado. Dessa maneira, o sujeito lírico se declare um perspicaz conquistador.

O poema, ao propor a reflexão sobre o processo da ordem e da obediência, mostra a relação indireta que se estabelece entre o autor e o leitor. O leitor é seduzido e só se dá conta após já estar vinculado ao autor. Segundo Iser (1979) para que essa relação possa funcionar, há que se atentar para o que é dito e o que é calado na estrutura da obra: “O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo, que o estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda de sua parte quando se revela o que foi calado.” (ISER, In LIMA, 1979, p. 90). Assim, o poema anuncia o peso de uma intimação através das palavras que se revelam entre discursos e silêncios. As significações das palavras: “rei”, “lei” e “til” ressoam de múltiplas maneiras entre as indagações do “eu-lírico” e a falta de precisão do conceito de autoridade. Nesse sentido, desconstrói-se o sentido convencional da autoridade que cala e inibe respostas, já que até mesmo o silêncio ressoa no jogo polifônico dos sentidos.

No poema: “Os ombros suportam o mundo” há uma reflexão sobre o tempo, entendido como ponto de aproximação entre os sujeitos. No texto, o trânsito temporal é o lugar tanto do leitor como do *eu-lírico*. Nesse ínterim, é permitido, a eles, dialogar mais facilmente: “Chega um tempo que não se diz mais: meu Deus / tempo de absoluta depuração. / Tempo que não se diz mais meu amor. / Porque o amor resultou inútil.” (ANDRADE, 2010, p. 182). O ambiente de inutilidade é ouvido e sentido pelo leitor que vislumbra acontecimentos de sua vida, trazendo à tona a descrença absoluta. O tempo relatado é aquele que simboliza o total mergulho interior, pois não se conta nem com a presença de Deus, nem com a força do amor. É a expressão de estar desamparado e vazio.

A inutilidade se torna imperativa e a estagnação uma ordem. A necessidade de sair do ambiente apavorante é tão urgente quanto a sua permanência. Se lutar contra o vazio é declarado como vão, também a estagnação é desconfortante e melancólica. Ao propor ao leitor a entrada nesse espaço horripilante, oferece a ele um posicionamento estável, pois como não parece haver esperanças de melhoria, portanto, não há nada a se fazer. Desse modo, não é mais com o eu-lírico que se estabelece a conversa. Não é o sujeito que chama a atenção, mas sim a posição que ocupa, a qual passa a ser o ponto de análise: “E os olhos não choram. / e as mãos tecem, apenas o rude trabalho. / E o coração está seco.” (ANDRADE, 2010, p. 182).

Nenhum traço sentimental; o ser se assemelha à máquina; desumanizado, descreve seu trabalho sem nenhuma emoção. E o labor anestésico incomoda. A falta de emoções desperta o sentimento de tristeza e inutilidade. Logo, compreende-se a argumentação de Candido (1967): “A obra vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se

estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável.” (CANDIDO, 1967, p. 44).

O teórico problematiza a relação entre o que faz a literatura, o texto produzido e o leitor; salientando, por sua vez, que o processo da interrelação é cambiante: “Assim, à série autor-público-obra se junta outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público.” (CANDIDO, 1967, p. 44). A partir, da figura do leitor implícito, prova-se a última relação, porque ele evidencia as marcas do texto que se referem à ação autoral e aos efeitos revelados pelo público.

No decorrer do poema, o eu-lírico conversa consigo mesmo, vê-se deslocado e prevê todas as não-ações futuras de *seu deslocado*: “Em vão bater à porta, não abrirás. / Ficaste sozinho, a luz apagou-se, mas na sombra teus olhos resplandecem enormes. (ANDRADE, 2010, p. 182). O sujeito permanecerá estagnado, imóvel e solitário. Porém, imerso no sofrimento “os olhos resplandecem enormes”. Nesse momento, o ser petrificado volta a se aproximar da subjetividade do *eu-lírico*, pois a necessidade de vida se revela no olhar que brilha intensamente no momento da dor. Assim, o leitor compreende melhor a posição de sofrimento e a perspectiva negativa da estagnação.

Toda a negatividade em relação à vontade de viver não apaga a necessidade íntima de busca pela felicidade que se revela nesses olhos engrandecidos. Mas que volta à aparência determinada, pois ele ainda está no espaço de solidão desesperadora: “És todo certeza, / já não sabe sofrer. / E nada espera de teus amigos.” (ANDRADE, 2010, p. 182). Com a declaração: “És todo certeza”, que tem a conotação explicitamente negativa, acentua a inutilidade do olhar inequívoco do poeta tradicional, já que as crenças não aliviam os sofrimentos, mas cegam e corrompem os que não as questionam. Portanto, o eu-lírico por meio do jogo de contradições e falta de precisão se afasta da poesia convencional, na qual: “A ideia de uma linguagem da poesia, única e especial é um filosofema utópico característico do discurso poético: na base desse filosofema repousam as condições e as exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente, intencional, a partir de cujo ponto de vista.” (BAKHTIN, 1998, p. 95). Assim, o leitor implícito ri da objetividade e o leitor real é chamado para o questionamento.

Por conseguinte, esse tempo mostrado de forma crua, só é perceptível na ausência de movimento, pois merece uma atenção aguda e profunda; mostra-se permanente ao se estender à passagem da vida: “Pouco importa que venha a velhice, que é a velhice?” (ANDRADE, 2010, p. 182). O estado de solidão não tem fim. Nem mesmo a madureza, com toda a sua

carga de experiências, livra o sujeito do sentimento doloroso de impotência perante o trânsito arrebatador do mundo. Ele é apresentado ao leitor como um monstro desolado, e por isso se torna o novo ponto de inconformismo e questionamento: “Teus ombros suportam o mundo / e ele não pesa mais que a mão de uma criança.” (ANDRADE, 2010, p. 182). O mundo é esse espaço incalculável, imensamente grandioso. O sujeito está imerso nele, como também o carrega dentro de si, ao afirmar a sua compreensão. Transporta discursos que esses não pesam em matéria, mas esmagam a sensibilidade do sujeito.

O leitor e o *eu-lírico*, juntos, lamentam o complexo frio e imperativo dos acontecimentos: “As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios / provam apenas que a vida prossegue / e nem todos se libertaram ainda.” (ANDRADE, 2010, p. 182). Nesse momento, junta-se uma massa de leitores, todos aqueles que já olharam a vida sob essa perspectiva e reagiram de alguma forma. Os interlocutores ocupam a posição de silenciadores das emoções, entretanto outros sujeitos divergem sobremaneira: “Alguns achando bárbaro o espetáculo, preferiram (os delicados) morrer.” (ANDRADE, 2010, p. 182). As ações alheias são o novo ponto de diálogo e o poeta mostra o desafio: “Chegou um tempo em que não adianta morrer. / Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas sem mistificação.” (ANDRADE, 2010, p. 182). Por fim, é a vida em si o ponto de reflexão e análise. O autor convida o leitor à transgressão, chamando-o para o abandono das ilusões. Esse é um pedido audacioso, pois soa mais alto que os sofrimentos e, ao mesmo tempo em que parece cruel e insensível, promete o impedimento de futuras frustrações.

Veja-se como o leitor é chamado várias vezes a tomar partido em relação aos variados temas e às expostas perspectivas oblíquas. Desse modo, as possíveis relações entre o autor, o leitor e a obra são problematizadas e postas em movimento, denotando a interação da literatura e a sociedade, onde o sujeito avalia-se perante o mundo.

### 1.3. LITERATURA E SOCIEDADE

Se a Literatura estabelece um diálogo com a sociedade, portanto, tanto a prosa como a poesia vão se pautar na conversação com o mundo. Zilberman (2004) argumenta que obra literária é julgada e comparada com outras formas de expressões de arte diante da experiência cotidiana da vida. (ZILBERMAN, 2004, p.39). Essa comparação é tão importante e necessária, que por muito tempo a crítica procurou avaliar a literatura a partir de sua ligação com a comunidade em que está inserida. Na busca pela intenção do autor, pelas características de seu tempo e de sua vida, lia-se sem muitas vezes desvendar os recursos formais e as mais

profundas significações do texto. Mas a partir da crítica formalista, dá-se a verificação da configuração literária.

Se por um lado, coloca-a muitas vezes como um perfeito cálculo geométrico, deixando de lado o contexto social; por outro, ela traz alguns benefícios, como o caráter de ciência para o estudo da literatura. Contudo, Adorno (1967) argumenta: “(...) verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” (CANDIDO, 1967, p. 8). A tentativa de tudo explicar significa restringir o campo das interpretações, pois se considerar apenas a época e a ideologia de um tempo específico; esvai-se um turbilhão de discursos e restringem-se muitas maneiras de se relacionar com a obra.

Bakhtin (1998) declara que a poesia estaria destituída do complexo recurso polifônico porque ela constitui um gênero *monoestilístico* e, assim, somente uma voz e uma língua estão presentes no texto (BAKHTIN, 1998, p.78). Porém, não é a quantidade de vozes que garante a força dialógica da obra, mas sim o posicionamento do leitor perante ela. Candido (1967) explicita alguns passos a serem percorridos no momento da leitura: “O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*. (CANDIDO, 1967, p. 14). Dessa forma, o leitor precisa estar ciente que toda obra é um construto, que possui toda uma organização estrutural e ideológica e por mais que procure retratar a realidade, essa tarefa estará fadada a recursos ficcionais. Portanto, toda organização expressa a centralização estético-ideológica, o que irá conduzir o leitor para a apreciação da obra. Bakhtin (1998) traz vários exemplos de textos em que o leitor não é apenas conduzido, mas induzido e até mesmo forçado a ocupar determinados posicionamentos:

A poética de Aristóteles, a poética de Agostinho, a poética eclesiástica medieval da “única língua da verdade”, a poética cartesiana do neoclassicismo, o universalismo gramatical abstrato de Leibniz (a ideia da “gramática universal”, o ideologismo concreto de Humboldt, com todas as diferenças e nuances expressam as mesmas forças centrípetas de centralização da vida social, lingüística e ideológica. (BAKHTIN, 1998, p.81)

Esses exemplos mostram que muitas ciências ignoram outros falares e concentram em si penas uma maneira de dizer sobre o tema. Assim, estaria a força centrípeta, organizadora em seu mais alto grau. O autor argumenta que a prosa trabalha com o caos mundano,

contemplando os mais diversos falares e que a poesia, pautada na alegoria, afirma-se na alienação (Bakhtin, 2998, p. 83). Todavia, Candido (1967) aponta que a toda literatura está facultada à liberdade ficcional: “Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta tradição metódica.” (CANDIDO, 1967, p.14). Vê-se que a poesia não está necessariamente descompromissada com o caos mundano e que também a prosa se constitui através de recursos deformadores da realidade. Mas é claro, que Bakhtin se refere à poesia lírica e até mesmo se permite vislumbrar outras possíveis formas poéticas quando afirma: “O discurso romanesco é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual do discurso poético”. (BAKHTIN, 1998, p. 80).

Tofalini (2011), analisando o romance “Húmus” argumenta sobre a necessidade da poesia dentro da prosa para melhor expressar a verdade de um personagem:

Em *Húmus*, romance do escritor português Raul Brandão, as personagens, especialmente a personagem-narrador, na impossibilidade de expressar toda a angústia existencial, por meio de palavras comuns, utilizam-se de uma linguagem plurissignificativa e altamente sugestiva na tentativa de externar o seu desespero, ou seja, de dizer o indizível. É exatamente nesse ponto que a prosa se sente incapaz de dar conta da profundidade desse sofrimento. A poesia apressa-se, então, para estabelecer com ela um conluio. Entrelaça-se a ela de tal forma que as categorias narrativas deixam-se tingir pelas cores da poesia, formando um todo. Trata-se aqui da hibridez do gênero romanesco. (TOFALINI, 2011, p. 268).

É necessário compreender que a obra não é somente importante pela relação que constrói com realidade exterior, mas também pela capacidade de dar vazão às configurações imagéticas presentes em sua composição. Segundo Candido (1967): “Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação causal.” (CANDIDO, 1967, p. 14). A poesia, ao propor perspectivas figuradas e transgressoras, não somente sobrepõe o caos (fazendo uso da força centrípeta), mas também é capaz de convidar o leitor para melhor compreendê-lo (colocando em potência a força centrífuga).

Entre um apelo e outro, tanto a poesia, quanto o romance se fazem complexos e proporcionam maior interação com o sujeito leitor. Se por vezes ele é colocado sob uma forma intensa e indubitável, adquire a capacidade de compreensão de um ponto de vista em específico; por outro lado, se lhe é apresentado um turbilhão arrebatador de falares a ele cabe

o papel de análise e construção de sua própria perspectiva. Dessa forma, somente a obra que utiliza tanto força unificadora quanto a desestabilizadora, é capaz de proporcionar a emancipação do sujeito. Ela não nega o diálogo com as diversas camadas sociais, por isso se aproxima de vários olhares e permite a existência de tantos outros na alternância entre a dinâmica do jogo coletivo e a ênfase da expressão individual. Cândido (1967) enfatiza: “Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais (...) no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária (...)” (CANDIDO, 1967, p.14). Portanto, pode-se pensar que para a leitura da obra de arte em geral, consiste levar em consideração a sua relação com o meio social.

O autor evidencia duas maneiras de visualizar o diálogo entre a arte e a sociedade: “A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais.” (CANDIDO, 1967, p.23). A poesia de Carlos Drummond de Andrade está relacionada a ambos os aspectos. Dentro de toda a sua obra, um dos livros que mais acentua tais questões é “A Rosa do Povo”, escrito em 1945, período crítico, em que o mundo sofria os impactos da Segunda Guerra Mundial. Perante o ameaçador acontecimento, o poeta utiliza seus versos para proclamar o mal-estar silencioso. Sergio Milliet (1946) escreve uma das primeiras críticas sobre a obra, na qual declara:

Havia um perigo de tocaia à espera de Carlos Drummond de Andrade: o da poesia política. E confesso que andei temeroso, muito tempo, de vê-lo cair na armadilha da moda. Entendam-me bem, não me oponho à participação do poeta, mas sim à sua participação oportunista à demagogia. Creio somente que essa poesia precisa nascer de um impulso profundo, precisa ser vivida, necessária, urgente, e deve refletir não um desejo de bem fazer, de ajuda, de contribuição, mas um estado de espírito sincero. Não pode ser circunstância, mas deve surgir com um caráter essencial. De outra maneira, ela não será apenas gratuita como tantas que desprezamos, mas ainda maliciosa e “carreirista”. Carlos Drummond soube evitar o perigo. Sua poesia social (e política) é tão natural e pura quanto à outra. Sua sobriedade, seu pudor, sua tristeza serena, sua esperança tímida e sua fé não se perderam na nova fase. (MILLIET In GUIMARÃES, 2012, p. 979-980).

A respeito da relação entre a obra literária e a sociedade, recorre-se também às seguintes argumentações de Cândido (1967) com relação às funções da Literatura: “A função total deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata inscrevendo-se no patrimônio do grupo.”

(CANDIDO, 1967, p. 54). “A Rosa do Povo” traz como marcações individuais os elementos: “família”, “infância” e “terra natal”, muito bem apontadas na crítica de Waltecir Dutra (1952): “(...) esses três elementos se confundem em muitos poemas, formando uma coisa única, interpenetrando-se a ponto de não ser possível determinar qual deles constitui o centro do motivo.” (DUTRA In GUIMARÃES, 2012, p. 989). Por isso, a obra transgride os acontecimentos demarcados pela guerra para se concentrar em elemento de valor coletivo através da expressão do mal-estar no mundo.

Dentro da função total, encontra-se a social que: “(...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou na mudança de uma certa ordem na sociedade.” (CANDIDO, 1967, p. 55). Nos poemas seguintes, aparece de forma clara, o apelo para que haja mudanças que só podem acontecer a partir do diálogo aberto, pois: “O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade.” (CANDIDO, 1967, p. 55). Mas a conversa acontece através de um jogo de ideias, as quais podem convergir ou afastarem-se, chocarem-se e até mesmo corresponderem-se. Ao refletir a dinâmica relação das ideologias, Candido (1967) estabelece a terceira função literária:

Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e freqüentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica, — tomando o termo no sentido amplo de um designo consciente, que pode ser formulado como ideia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu. Ela se refere em geral a um sistema definido de ideias. (CANDIDO, 1967, p. 55 - 56).

Dessa maneira, as ideias adentram a configuração da literatura. O autor salienta: “Só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária, (...)” (CANDIDO, 1967, p. 56). Quanto à organização da obra e a sua relação com a sociedade, Bakhtin (1998) acentua que o diálogo se apresenta a partir da *imagem dialogizante interna*, a qual ocorre quando: “o locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói a sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo aperceptivo do seu ouvinte.” Assim, estabelece-se o estilo que determina a política exterior, sendo que o discurso: “(...) vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem.” (BAKHTIN, 1998, p. 91-92).

Um elemento importante que faz toda articulação entre as funções de “A Rosa do Povo” e a sua força social é a aparição do tempo futuro. No livro, o *eu-lírico* potencializa a urgência por um tempo mais seguro e harmonioso. Segundo Sant’Anna (1972): “O

surgimento do futuro na obra de Drummond se dá inicialmente através de uma expectativa trágica. Há uma apreensão em torno do destino individual e coletivo dos homens. O tom dos versos nesta fase é apocalíptico.” (SANT’ANNA, 1972, p. 101). O próprio título provoca alguns questionamentos: “por que a rosa é coletiva?”; “por que e como ela floriu?”; “o que ela representa?”. A flor, de modo geral é uma metáfora para o que há de mais delicado e bonito. A rosa, em específico, traz em si, a fragilidade das pétalas e o perigo dos espinhos. O autor utiliza as características para representar os sentimentos, como a tristeza melancólica e o medo, os quais refletem a fraqueza e a dor humanas. Portanto, a metáfora do título, a qual chama o leitor a refletir sobre os valores sociais, e a utilização da linguagem, no campo de referências do discurso alheio, através da configuração do tempo futuro, fazem a ponte entre a literatura e a sociedade.

“A flor e a náusea” é um poema emblemático que concentra as exasperações humanas. O título, a partir da contradição existente no florescimento esperançoso, causa mal-estar e repugnância: “Preso à minha classe e a algumas roupas, / vou de branco pela rua cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me. / Devo seguir até o enjôo? / Posso, sem armas, revoltar-me?” (ANDRADE, 2010, p. 36). A “rua cinzenta” representa o caminho frio e sem alegria. A cor fria denota a perda de ânimo, pois o sentimento melancólico é colocado ao lado dos objetos — “mercadorias”. Ironicamente, esses elementos são os únicos que o vigiam. Sem companhia alguma, ele caminha desolado. Na estrofe seguinte, o eu-lírico se concentra, especificamente, na conotação do tempo sombrio: “Olhos sujos no relógio da torre: / Não, o tempo não chegou de completa injustiça. / O tempo ainda é de fezes, maus poemas, alucinações e espera. / O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse.” (ANDRADE, 2010, p. 36).

Veja-se como o eu-lírico se coloca como um produto social. Ele é pobre e inóspito, assim como o seu contexto, que só gera coisas miseráveis e sujas. Os olhos sórdidos apenas enxergam a poluição do mundo. E esse, também se torna um construto social, desenvolvido pelo indivíduo imerso na situação exaustiva. Através dessas imagens, o poema apresenta as duas formas de diálogo com a sociedade e que, segundo o autor, ambas as tendências mostram que a arte é social nos seguintes sentidos: “(...) depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, reforçando neles o sentimento dos valores sociais.” (CANDIDO, 1967, p.24). Com tal perspectiva, o poeta constrói seu discurso a partir das concepções convencionais que atingem todo e qualquer indivíduo perante a sociedade para em seguida suplantá-las. Perceba-se que as mercadorias parecem ter vida própria,

exigindo a atenção dos indivíduos imersos no mundo capitalista; assim como o tempo altivo “no relógio da torre” exige a velocidade, a ânsia de movimento, os sentimentos de solidão e descontentamento, gerando a necessidade de uma nova era.

O poema exprime a revolta diante a guerra e o nacionalismo destrutivo, entretanto reforça a necessidade de valorização da vida e da compaixão entre as pessoas. A maneira que o sujeito lírico encontra para realizar tal ensejo é mostrando a sua desilusão e desesperança que desolam, não só o indivíduo, mas toda e qualquer coletividade dentro do contexto de aniquilamento: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos. / Sob a pele das palavras há cifras e códigos. / O sol consola os doentes e não os renova. / As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.” (ANDRADE, 2010, p. 36).

A falta de ênfase revela o absurdo, a ausência de sentido dos acontecimentos, a impossibilidade de conformação, pois até mesmo o grandioso e inatingível “Sol” não é capaz de trazer a “renovação”. Esse pessimismo exacerbado e ao mesmo tempo sincero evidencia a intimidade do eu-lírico e a confiança no leitor que escuta seus lamentos. Portanto, enfatiza-se a obra de arte como expressão da realidade e um produto social. Mas Candido (1967) salienta: “Este caráter não deve obscurecer o fato de a arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos.” (CANDIDO, 1967, p. 26).

A voz unificadora da poesia *drummondiana* (que concentra imagens não oferecendo dúvidas quanto à expressão de angústia e descontentamento) não traz o efeito de uma verdade inquestionável, transmissora de teorias e conceitos, já que trabalha com a força humanizadora que aceita o diálogo com outros conceitos. Ao afirmar: “Em vão tento me explicar, os muros são surdos” ele revela a impossibilidade e a necessidade de comunicação diante de um mundo complexo. Entretanto descreve, posteriormente: “Sob a pele das palavras há cifras e códigos” (ANDRADE, 2012, p. 36). O eu-lírico revela ao leitor a polivalência das palavras devido às inúmeras possibilidades de interpretação. Sua linguagem: “(...) penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso, e na sua expressão, transformando a sua semântica e sua estrutura sintática.” (BAKHTIN, 1998, p.92). A forma como é dita a angústia vai depender do leitor implícito, o qual aponta para o descortinar (jamais suficiente) dos conceitos estabelecidos. Por isso, descrever “as coisas” como “tristes”, dando vida ao inanimado, ou tirando ânimo do que é sensível; é um gesto de desvelamento, pois afirmar gera a insegurança por causa da desconfiança frente os pensamentos cristalizados. Ele pede ao leitor ajuda para dividir o peso de sua luta contra a ausência de sentido do mundo que experimenta.

Na estrofe seguinte, dá-se o compartilhamento da exaustividade proporcionada pela visão do caos: “Vomitam esse tédio sobre a cidade. / Quarenta anos e nenhum problema / resolvido, sequer colocado. / Nenhuma carta escrita nem recebida. / Todos os homens voltam para casa. / Estão menos livres mas levam jornais / e soletram o mundo, sabendo que o perdem.” (ANDRADE, 2010, p. 36). Nesse trecho, concentra-se a discursividade dos fatos através da configuração das palavras que não são escritas na intimidade das cartas, mas que estão soltas na frialdade dos jornais. Os homens “soletram”, dizem o mundo de forma compassada, esparsa e minuciosa. Entretanto o perdem, não o compreendem, não o dominam. Os problemas nem sequer são refletidos, por isso, insolúveis. O eu-lírico vislumbra a dor, enquanto que os outros apenas sofrem, desordenadamente. Dessa forma, ele convida o leitor a perceber uma nova e peculiar perspectiva, para quem sabe encontrar um olhar emancipatório sobre as dores do mundo.

O poeta não aponta nenhuma solução, mas sugere a busca para a superação, descrevendo, com ironia, a inutilidade dos crimes: “Crimes da terra, como perdoá-los? / Tomei parte em muitos, outros escondi. / Alguns achei belos, foram publicados. / Crimes suaves, que ajudam a viver. / Ração diária de erro, distribuída em casa. / Os ferozes padeiros do mal. / Os ferozes leiteiros do mal.” (ANDRADE, 2010, p. 36-37). Ele não se coloca como superior, em nenhum momento, pois confessa também fazer parte da maldade que alimenta a muitos, todos os dias. Ela é a vilã consumida diariamente, servindo de alimento para a sobrevivência. A pessoa boa, em estado puro, parece não existir neste mundo. Não há herói homérico, todos são criminosos. O “crime” se faz como condição de sobrevivência.

Bakhtin (1998) afirma que: “O mundo da poesia que o poeta descobre, porquanto mundo de contradições e de conflitos desesperados, sempre é interpretado por um discurso indubitável. (BAKHTIN, 1998, p. 94). Porém, se é impossível duvidar do caos, o leitor também é chamado a expor toda a sua capacidade de compreensão e análise do mundo em que vive. Quando procura recursos que saciem a vontade de entendimento, passa da força centrípeta (ao experimentar a incisiva perspectiva do poeta), para a centrífuga (ao autorizar discursos que respondam aos impasses do eu-lírico).

Holanda (1996) comenta sobre a maneira de o *gauche* ver o universo em que está inserido: “A desumanização dos homens, prisioneiros, cada vez mais, dos gestos públicos e mecânicos em que se submerge a personalidade, será apenas em suas formas mais acerbas um mal dos nossos tempos: a verdade, porém, é que só destina a patentear melhor o segredo que todos sabem: ‘que esta vida não presta.’” (HOLANDA, 1996, p. 412). A denúncia contra o mal é feita de maneira perspicaz, o olhar peculiar visualiza a suavidade do malefício

destilado, o qual muitas vezes é imperceptível. É um grande alerta para o leitor que visualiza a humanidade em dicotomias estanques: os maus e os bons, já que em todos há um pouco de ambos. Apesar de o autor falar a partir de determinada posição, marcada por uma data específica, como ocorre na próxima estrofe, seu texto transcende essa situação devido à profundidade de expressão: “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim. Ao menino de 1918 chamavam anarquista. / Porém meu ódio é o melhor de mim. / Com ele me salvo / e dou a poucos uma esperança mínima.” (ANDRADE, 2010, p. 37). Em 1918 ocorre a sua primeira publicação, o poema — “A onda”. É, inclusive, o período em que junto com outros adolescentes, incendeia um bonde em protesto à elevação do preço do cinema para os estudantes.

Em entrevista a Geneton Moraes Neto, declara sobre o incidente: “Havia uma coisa em Belo Horizonte que era considerada ruim: o serviço de bondes de uma empresa particular. O bonde não chegava na hora, atrasava, faltava muito. Havia uma certa raiva contra o bonde. Então, eu ajudei, naquele momento de raiva, a queimar um bonde.” (NETO, 2007, p. 77). Outro fato que também pode ser remetido à expressão “Menino de 1918” é o de sua expulsão do Colégio de Anchieta, em Nova Friburgo, ocorrida um ano depois. Segundo Neto (2007) a acontecimento se fez de maneira considerada pelo poeta como: “‘(...) muito arbitrária, sem direito de defesa’ (...) Depois de ficar confinado em um quarto, teve de deixar o colégio de madrugada, sem se despedir de ninguém (...) diz que era considerado ‘elemento nocivo’ porque tentava no colégio, manifestar ‘independência de espírito.’” (NETO, 2007, p. 67). Tais evidências acusam específicos comportamentos rebeldes contra fatores de injustiças sociais. Por mais que pareçam ingênuos, são descritos no poema como um meio de doar uma pequena esperança e a salvar-se.

O leitor, provavelmente pode associar essa tentativa rebelde, a tantas outras cometidas ou a tantas ouvidas ou presenciadas, denotando que aquele que comete uma infração, pode pensar que faz um bem maior para si ou para outrem. O ato de botar fogo significa consumir a tudo para que após venha uma vida nova. Vê-se que imerso no terrorismo, ainda brilha uma esperança, ingênuo, mas sincera: “Uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes ônibus, rio de aço do tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia rompe o asfalto. / Façam completo silêncio, paralisem os negócios, garanto que uma flor nasceu.” (ANDRADE, 2010, p. 37).

Se na estrofe anterior o incendiário enaltecia a revolta, agora pede para que o mundo pare e veja a esperança denominada “flor”. A vontade de paz e delicadeza rompe as dificuldades; ela nasce no impossível, no chão de asfalto. De cor “amarelo-desbotado”,

“tímida”, “mas uma flor”, sede de ternura. Essa estrofe denota toda a emoção ao encontrar um ponto positivo dentro da negatividade, pois: “Uma flor nasceu na rua!”. (ANDRADE, 2010, p. 37).

Ainda que se trate de uma situação particular, ao descrever a figura que floresce, resistindo a todos os impedimentos, não mais o poema se concentra nos fatos, mas sim na maneira de senti-los e nas mais profundas e coletivas necessidades humanas. E, dessa forma, prossegue: “Sua cor não se percebe. / Suas pétalas não se abrem. / Seu nome não está nos livros. / É feia. Mas é realmente uma flor.” (ANDRADE, 2010, p. 37). Com tais características, o leitor vai percebendo que a flor representa os sentimentos de qualquer sujeito. Esses, por serem impalpáveis, fazem-se como a rosa de cor sutil; são oclusos, escondidos como as pétalas que “quase não se abrem”, sem explicação científica plausível; não denomináveis, pois “seu nome não está nos livros”.

Ela representa os feios sentimentos que aspiram à beleza. Faz-se imprescindível ressaltar que são nas flores que se encontram os órgãos reprodutores da planta. Ela representa força e promessa de vida. Também, é costume utilizar expressões, como: *a flor da sociedade*, para expressar a elite ou um grupo privilegiado de pessoas. Dessa maneira, a palavra traz a carga semântica de: *parte mais valorizada de um todo*. Entretanto, como o olhar do poeta é oblíquo e sinuoso, todas essas representações se destinam aos atos malévolos e negativos.

Holanda (1996) argumenta: “Seu pessimismo radical não se detém ao menos nas experiências pessoais ou nas formas contingentes, talvez remediáveis.” (HOLANDA, 1996, p. 560). É um pessimismo que não se concentra, desloca-se de um dado específico para gerir um complexo implacável e deturpador, o qual destrói e sobrepõe as estruturas já determinadas para que uma nova ordem seja possível. Dessa maneira, o *eu-lírico* expressa um otimismo dentro do pessimismo, pois, segundo as descrições da metáfora flor, na execução do mal, existe ainda a esperança do bem. Logo, o poeta afirma a perspectiva de Candido (1967) sobre a arte: “Mas, justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista.” (CANDIDO, 1967, p.26). Muito mais que contar as suas experiências de revolta e insatisfação devido aos fatos que viveu; ele revela as contradições humanas a partir de acontecimentos históricos ou da marcação temporal específica.

Todos os recursos utilizados, como a bela imagem simbólica do nascimento da flor, como o cinismo da afirmação “é feia, mas é uma flor” não deixa que suas argumentações e estratégias de unificação da linguagem calem as vozes dos simples pensares do cotidiano. Drummond contrapõe: “(...) a ideia de uma linguagem da poesia, única e especial (...)”

(BAKHTIN, 1998, p.95). No poema, ocorre a concentração de variados discursos sobre a esperança na imagem da flor que resiste em meio aos impedimentos. No entanto, essa afirmação não é utópica porque não se faz através de uma perspectiva clara e aclamativa, mas sim das formas prosaicas, dos falares do cotidiano, com toda a sua potencialidade para romper com os artificialismos e conviver com as contradições mundanas. A esperança é um absurdo imperioso. Ela ajuda a sobreviver, mas pede o exercício constante contra uma série de negativas. Cabe ao leitor compreender as rogativas do poeta e decidir como encarar a esperança e dar motivo à flor feia e amarela do eu-lírico.

O poeta encerra seu relato se aproximando do motivo simbólico: “Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde / e lentamente passo a mão nessa forma insegura. / Do lado das montanhas, nuvens maciças volumam-se. / Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico. / É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (ANDRADE, 2010, p. 37). A forma insegura tem razão se ser, pois todo o cenário inspira instabilidade: as nuvens que prometem tempestade, os pontos brancos que estão instáveis dentro do mar em movimento e as galinhas que sofrem pânico. Todavia os versos finais acentuam ainda mais a esperança, pois, revela-se a força de a tudo resistir: “o tédio”, “o nojo” e até mesmo “o ódio”. O título do texto é justificado nesse momento final. A flor nasce com a náusea; a necessidade se faz urgente perante todo o mal. O mal-estar que inebria o raciocínio, que turva a visão das coisas, que espalha desencanto, traz de forma inconsciente a espera pela salvação e a transgressão. O leitor experimenta a esperança, não como um ato voluntário, mas como uma força irresistível.

O poema que caminha em versos lentos e tristes acaba em exaltação dolorida, mas vigorosa. Sant’Anna (1972) declara: “Oprimido diante da realidade, esforçando-se por ver uma saída dentro da ‘noite geral’ do presente, o poeta supera o pessimismo e o pânico prevendo um tempo que, sendo diferente do atual, seja também a realização de sonhos passados.” (SANT’ANNA, 1972, p. 102). O tempo remoto sustenta o futuro. Se o presente não permite sonhar, o passado traz os sonhos já desejados e o vindouro lhes dá oportunidade de existir. A guerra destrói tudo, entretanto, depois de toda ruína, ainda há o recomeço e um novo período se instaura. Por isso, o futuro é um elemento presente. Sant’Anna (1972) observa: “O futuro a que se refere Drummond é a projeção não apenas de um anseio individual, mas coletivo (...) vislumbrando um tempo e um lugar onde o homem integre a realidade no sonho e a essência na aparência.” (SANT’ANNA, 1972, p. 103). O tempo que virá retoma o conceito de sociedade consolidada em justiça e harmonia. Por isso, o eu-lírico ao expor a sua subjetividade, clama a atenção dos leitores, porque os chama para a mudança

de posicionamento perante o presente a fim de que o futuro utópico seja atingido. Ele faz isso sem ignorar as fragilidades e falhas humanas.

Como foi apontado no poema, a maldade é reinterpretada, pois ela estimula a mudança coletiva. Entretanto, nega-se toda ação que menospreza os sentimentos, os quais são vistos como instauradores de um mal perene e inquestionável. Por isso declara: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos.” (ANDRADE, 2010, p. 36). Assim, o tempo é uma elaboração refletida: “Transforma-se a consciência do futuro, portanto, um dado fundamental para a interpretação do indivíduo, uma vez que as imagens futuras nada mais são que variantes das imagens passadas.” (SANT’ANNA, 1972, p. 103-104).

Não é à toa que o “eu-lírico” volta-se para o passado para relembrar atitudes heróicas cometidas pelo “Menino de 1918”, pois no presente não encontra espaço para ser herói, a não ser a partir da construção de novos pensamentos para que exista um ambiente melhor. Então recorre ao ódio: “Com ele me salvo / e dou a poucos uma esperança mínima.” (ANDRADE, 1972, p. 37). Com isso, a rosa floresce. Sant’Anna (1972) argumenta que o futuro: “É uma tentativa de recriar pela imaginação ou tentar pela própria ação, recompor uma atmosfera de integração perfeita, onde não há o desgaste, pois o Ser se encontra em estado de eternidade.” (SANT’ANNA, 1972, p. 103). Sendo assim, ele é o ápice da esperança, e por mais que pareça ingênua, ela existe periclitante. O ideal se faz, até mesmo para o pessimista *gauche*. O futuro guarda as características positivas que só são possíveis devido às experiências insatisfatórias do passado. Sant’Anna (1972) declara: “Em Drummond a visão do futuro encerra os elementos antigos da infância confluindo num perfeito teorema da temporalidade. Duas imagens, principalmente, encontram-se projetadas no futuro, que são pura irradiação do mundo infantil: *luz e cidade*”. (SANT’ANNA, 1972, p. 104).

Outros dois poemas, também presentes em “A Rosa do Povo” retratam os elementos trazidos do mundo infantil. Quando o poeta se refere à cidade, certamente vai buscar a imagem mais acentuada, que é a sua Itabira. Holanda (1996) argumenta sobre tal referência: “Não é, entretanto, a presença física ou simplesmente decorativa da paisagem mineira o que importa em Carlos Drummond de Andrade, mas alguma coisa de mais fundamental que, esquivando-se, embora a qualquer tentativa de descrição e definição, pôde impor-se já aos seus primeiros leitores.” (HOLANDA, 1996, p. 558). A cidadezinha desencadeia o teor emotivo de um forte pertencimento a um lugar específico, gerando: “(...) a presença de um passado continuamente vivo e atuante.” (HOLANDA, 1996, p. 558).

“Retrato de família” é uma forma de representar a eternidade, e mostrar que as marcas dos antepassados permanecem e permanecerão eternamente consigo. No futuro, só há espaço

para as coisas verdadeiras e valiosas. No texto, o eu-lírico revela: “a estranha ideia de família”. A cidadezinha, mais especificamente, a casa é mostrada como o local de convivência e agrupamento de um ambiente íntimo, de compartilhamento de vivências. Assim, o retrato concentra o espaço familiar despido de qualquer característica insignificante: “Este retrato de família está um tanto empoeirado. / Já não se vê o rosto do pai / quanto dinheiro ele ganhou. (ANDRADE, 2010, p. 83). A poeira do tempo é capaz de acabar com todas as materialidades, desde a carne até o dinheiro. Mas também oculta os desejos e as lembranças: “Nas mãos dos tios não se percebem / as viagens que ambos fizeram. / A avó ficou lisa, amarelada, / sem memórias da monarquia.” (ANDRADE, 2010, p. 83). Nem mesmo estão as impaciências e atitudes infantis: “Os meninos, como estão mudados. / O rosto de Pedro é tranqüilo, usou os melhores sonhos. / E João não é mais mentiroso.” (ANDRADE, 2010, p. 83). Nessa estrofe, têm-se à volta ao passado glorioso que permitia às crianças a felicidade e a inocência.

O cenário é mostrado como uma fantasia não mais bonita, porém com alguns benefícios: “O jardim tornou-se fantástico. / As flores são placas cinzentas. / e a areia sob os pés extintos, é um oceano de névoa.” (ANDRADE, 2010, p. 83). As “placas cinzentas” conotam a ideia de modernidade, pois cinza é a cor do aço e do alumínio, substituindo a primitiva natureza. A “névoa e os pés extintos” simbolizam o fácil movimento, não mais pautado na lentidão e na firmeza dos passos, mas na liberdade e fluidez das nuvens.

Na estrofe seguinte, o movimento leve e brincalhão garante o faceiro trânsito: “No semicírculo das cadeiras / nota-se certo movimento. / As crianças trocam de lugar, / mas sem barulho: é um retrato.” (ANDRADE, 2010, p. 83). O passar do tempo se faz operário e transformador: “Vinte anos é um grande tempo. / Modela qualquer imagem. / Se uma figura vai murchando, / outra sorrindo, se propõe.” (ANDRADE, 2010, p. 83 - 84). Nota-se como é acalentadora e positiva a transitoriedade temporal que muda contínua e lentamente as coisas e as pessoas a ponto de causar admiração e riso: “Esses estranhos assentados, / meus parentes? Não acredito. / São visitas se divertindo / numa sala que abre pouco.” (ANDRADE, 2010, p. 84). Há leveza e contentamento nesses seres pouco vistos, mas notáveis. Representam uma quimera de bem estar e alegria.

Em seguida, apresenta-se o que preenche a matéria — a vitalidade: “Ficaram traços da família / perdidos nos jeitos dos corpos. / Bastante para sugerir / que um corpo é cheio de surpresas.” (ANDRADE, 2010, p. 84). Dá-se o embate entre o transitório e o estável; a vida é simbolizada nos surpreendentes traços. O poeta vê passar o que não lhe é marcante, e por outro lado a marca traz à tona a movimentação da vida: “A moldura deste retrato / em vão

prende suas personagens. / Estão ali voluntariamente / saberiam — se preciso — voar.” (ANDRADE, 2010, p. 84). As lembranças são tão fortes que até mesmo ganham vontade própria. Por mais que pertençam a um cenário imerso na cidadezinha, as personagens tem a liberdade de não se fixarem naquele local, no entanto, escolhem permanecer nesse ambiente: “Poderiam sutilizar-se / no claro-escuro do salão, / ir morar no fundo dos móveis / ou no bolso de velhos coletes.” (ANDRADE, 2010, p. 84). A opção em conservar o tempo passado revela o drama que o eu lírico enfrenta, cuja explicação é dada por Holanda (1996):

O drama principia onde, sobre esse fundo ancestral e íntimo, se projetam os imperativos de uma existência aparentemente conversável, mas onde as palavras, os gestos, as práticas perderam o calor primitivo e tendem, cada vez mais, mecanizar-se, burocratizar-se, num automatismo quase inumano. (HOLANDA, 1996, p. 559).

O passado simboliza a bagagem sentimental que o poeta carrega. O sujeito não é uma simples construção de elementos modernos, mas sim de fatores passados que dialogam com os atuais. A paisagem contemporânea parece ser fria e mecânica porque não há uma entrega do eu-lírico aos acontecimentos atuais. Ele não se revela inocente, as suas experiências lhe deram uma forte perspectiva sobre mundo que não lhe permite desenganos. Somente encontra desprendimento no passado imperfeito e o futuro lhe garante uma liberdade que não tinha na cidade de outrora.

Depois de saber sobre o funcionamento da vida, recorre ao tempo anterior para solucionar comportamentos pendentes num futuro esmerado. Por isso, as imagens fogem do escuro, e nem mesmo aceitam a meia luz do salão. Preferem entregar-se à claridade intensa e ficarem à mostra, para quem quiser sair da atualidade a fim de observá-las no tempo anterior e posterior: “A casa tem muitas gavetas / e papéis, escadas compridas. / Quem sabe a malícia das coisas, quando a matéria se aborrece?” (ANDRADE, 2010, p. 84). A estrofe coloca em contraponto, a sagacidade do movimento e a rigidez da matéria. O poeta brinca de dar vida às coisas. Os lugares são esconderijos possíveis para toda a representação de uma atividade contida no retrato, sendo que essa é capaz de percorrê-los, caso desejar, já que a matéria pode aborrecer. Desse modo, resta a malícia, capaz de suscitar sensações e sentimentos.

As ideias rompem a estagnação. Portanto, vale ressaltar que o futuro é o rompimento, pois não se concentra na ordem já configurada do presente, mas altera o curso dos acontecimentos, projetando vida: “O retrato não me responde, / ele me fita e se contempla / nos meus olhos empoeirados. / E no cristal se multiplicam.” (ANDRADE, 2010, p. 84). O

retrato só não é mais nítido devido às precariedades do olhar do eu-lírico, que “empoeirado” deixa a paisagem turva.

A luz se faz presente, no cristal capaz de multiplicar as imagens. O futuro olha para o sujeito com clareza e nitidez, enquanto esse apenas consegue vislumbrar os limitados traços de toda grandiosidade vindoura. Novamente, ocorre a presença do passado nessa constituição através de elementos muito próprios da cidade natal, os parentes: “os parentes mortos e vivos. / Já não digo os que foram / dos que restaram. Percebo apenas / a estranha ideia de família.” (ANDRADE, 2010, p. 84). Todas as suas lembranças, feitas de alegrias e frustrações, sustentam o futuro ainda não compreendido, mas esperado. Um mundo de convivências felizes, as quais ele ainda não conhece, mas tem a “estranha ideia”. A família é um elemento desejado e perdido, por isso se instala no plano próximo: “viajando através da carne” (ANDRADE, 2010, p. 84). Observa-se, nos poemas, a projeção de um mundo futuro que contribui para suportar o presente.

Candido (1967) relata sobre o fazer poético: “Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada.” (CANDIDO, 1967, p. 65). O mundo idealizado pede a destruição do presente. Somente a desconfiguração de um condicionamento atualmente inóspito, possibilita pensar em uma nova realidade tão delicada e forte como a imagem de uma “flor que nasce no asfalto” ou tão envolvente como a estranha “ideia de família”. O autor argumenta: “Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma em algo dialeticamente empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo.” (CANDIDO, 1967, p. 65-66). A ilusão corresponde aos fatores de ordem emotiva que se organizam e representam o mundo de forma complexa e inteligível. Por isso, o “eu-lírico” se vale das imagens: *cidade e luz*, para traçar uma nova visão sobre o todo. Assim como utiliza elementos negativos, como náusea, cor fúnebre entre outros para mostrar o mundo presente.

Cabe ao leitor, acompanhar esse olhar peculiar e relacioná-lo à sua própria perspectiva simbólica. O choque entre as leituras de mundo é o que gera a emancipação do sujeito. Devido a essa relação, é possível reconstruir a maneira de interagir com o caos. Bakhtin (1998) denuncia o discurso poético como “naturalmente social”, todavia alega que: “(...) as formas poéticas refletem processos sociais mais duráveis, ‘tendências seculares’ por assim dizer, da vida social.” (BAKHTIN, 1998, p. 106). Os processos seculares trabalham com as concepções estanques e cristalizadas, as quais afirmam ideologias e conserva a visão elitizada.

Porém, ainda que Drummond faça uso de perspectivas ilusórias, elas não se desvinculam dos fatores sociais e sua perspectiva leva o leitor à desestabilização das estruturas vigentes.

A interação com o complexo mundano é um exercício de transgressão muito bem expresso em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. O poema desenvolve a pluralidade dialógica que convida para uma nova posição do sujeito perante a sua realidade

#### 1.4. O CONVITE A UMA NOVA POSIÇÃO

Dentre a proposta de configuração social de “A Rosa do Povo”, o poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” traça uma maneira eficaz de sobreviver às adversidades do mundo presente, no qual se menospreza os sofreres e os pesares humanos. O texto é dividido em seis partes que descrevem a personalidade do personagem vencedor.

A primeira se concentra na apresentação tanto do sujeito como do mundo em que está inserido: “Era preciso que um poeta brasileiro / não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa, / girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver / como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,” (ANDRADE, 2010, p. 140). Vê-se que esse mundo é imaginado, por isso é preciso o humor e a predestinação à galhofa, pois saber brincar é valoroso. Mas, também é preciso discernimento a fim de projetar somente os “sonhos lúcidos”. Ele deve ter a percepção das mazelas sociais para conseguir criar, com segurança, um agir acertado, ou seja, necessita conhecer os problemas para não mais repeti-los. E na estrofe seguinte, está a cidadezinha interiorana a qual lhe dá os primeiros ensinamentos sobre a vida. O poeta, vindo desse local que lhe fez “polido”, aprendeu a detestar a opressão, mas sem ser ingênuo, pois acha “graça no heroísmo”. (ANDRADE, 2010, p. 140).

O *eu-lírico* conta com os recursos da juventude, pois é impetuoso; e os da maturidade, já que é experiente e coloca toda vivacidade sábia para dizer: “(...) algumas coisas, sobcolor de poema.” (ANDRADE, 2010, p. 140). E o que seria dito a esse interlocutor?: “como os brasileiros te amam, / e que nisso, como tudo mais, nossa gente se parece / com qualquer gente do mundo (...)”. (ANDRADE, 2010, p. 140). Afirma-se a identidade camaleônica brasileira que tem o Chaplin como ídolo, pois ele representa: “vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem / nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,” (ANDRADE, 2010, p. 141).

São os marginalizados, sem representações positivistas e que, com astúcia: “vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor.” (ANDRADE, 2010, p. 141). Vale destacar que o meio utilizado que encontram para ludibriarem o mal que o cercam, é delicado e eficaz:

“como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.” (ANDRADE, 2010, p. 141). Dessa maneira, é descrito o discurso que se destina ao herói peculiar. O poeta não conta com ideologias envaidecidas capitalistas, pois só as palavras: “(...) mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram”. (ANDRADE, 2010, p. 141). Nem mesmo devoto e partidário é esse falar, já que devoção e partidos “não existem”: “mas o de homens comuns, numa cidade comum,” (ANDRADE, 2010, p. 141). De antemão, é traçada a linguagem da voz do oprimido, sendo que o *eu-lírico* moderno, diferentemente do clássico, compromete-se com: “(...) os momentos, intenções e acentos alheios da linguagem (...)” (BAKHTIN, 1998, P. 104).

O que é dito não se faz com artifícios distantes como a ornamentada matéria, que ilustra sem nada comunicar, mas o discurso é composto com humanidade: “Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,” (ANDRADE, 2010, p. 141). Todavia, esses sofredores, ainda sonham e o bem-estar se apresenta como uma ordem: “(...) entram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida, / são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música, / visitemos no escuro as imagens — e te descobriram e salvaram-se.” (ANDRADE, 2010, p. 141). São todos os seres obscuros sedentos de amor, e amados por Chaplin; aqueles que, de tanto sofrer tem muito que contar, sabem o peso da vida e ainda vislumbram um fio de claridade. O poeta propõe ao leitor a recuperar todas as imagens e experiências de dor e angústia e o ajuda a sentir a necessidade de salvação. A cena descrita, juntamente com a posição de uma voz compreensiva, a qual possui e concentra uma centralidade, valoriza a posição alheia. Por mais que seja uma voz concentrada, é representativa de uma classe, de um turbilhão de vozes, unidas na mesma perspectiva que retrata a ideia de “povo”.

Na segunda parte, o foco está no personagem que serve de exemplo e consolo porque traz a esperança da superação. Assim como na primeira estrofe, o sujeito é descrito a partir de todas as suas características físicas que denunciam que esse ser é também *gauche*, pois é rejeitado e posto à margem. Em seu traje negro se esconde um peitinho de baile: “(...) impossível baile sem orquídeas”. (ANDRADE, 2010, p. 142). A escuridão toma conta dele por completo, as calças, os sapatos e a cartola são pontos de estável negror: “Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado, / o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde, a um mundo velho.” (ANDRADE, 2010, p. 142). É com os elementos de desajuste que ocorre a identificação entre: *eu-lírico*, leitor e personagem. O *eu-lírico* é *gauche* por excelência e o personagem é o representante maior de todos os marginalizados e o leitor faz parte do povo brasileiro, que no cenário mundial está afastado do prestígio sociocultural.

A compreensão se estabelece e o apelo à irmandade e tomada de posição conjunta ocorre nesse instante. O personagem é o fator de libertação ao refletir na face de “branco, de morte caiado”, de bigode “negro e espesso” que cresce “como um aviso”, de olhos “profundos”: “(...) e a boca vem de longe, / sozinha, experiente, calada vem a boca / sorrir, aurora para todos.” (ANDRADE, 2010, p. 142 - 143). Esse elemento é o ponto de ascensão capaz de imprimir a sensação acalentadora de acolhimento e transgressão: “E já não sentimos mais a noite, / e a morte nos evita, e diminuímos / como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos ao país secreto onde dorme os meninos.” (ANDRADE, 2010, p. 143).

Dessa forma, o cenário se transforma e tudo se torna possível, pois com a astúcia e ousadia de menino, prestam-se à destruição da “rua abolida” e das “lojas repletas”: “e vamos contigo arrebentar vidraças, / e vamos jogar o guarda no chão, / e na pessoa humana vamos redescobrir / aquele lugar — cuidado! — que atrai os pontapés: sentenças de uma justiça não oficial.” (ANDRADE, 2010, p. 143). Eles se tornam corajosos a ponto de se tornarem descobridores do coração das pessoas, os sentimentos que sofrem os arroubos e pancadas fazendo, assim, uma nova ordem.

Se até então predominava a força centrípeta através da figura do personagem que concentra em si a massa dos desajustados, a partir da possibilidade de destruição e mudanças sociais. Invertem-se os discursos do opressor e do oprimido, colocando o leitor em um complexo jogo de desconfiguração e reconfiguração. São chamados para o discurso inequívoco, as possibilidades desconcertantes do abandono dos elementos neutros, duros e das verdades criadas. Assim, ao contrário do que Bakhtin (1998) afirma sobre os efeitos da voz poética, as palavras do poeta não apresentam: “a concepção ptolomaica de um mundo lingüístico estilizado.” (BAKHTIN, 1998, p. 96). O estilo *drummondiano* traz a visão centralizada, mas que caminha para os falares diversos e chama o leitor para a desconstrução e reconstrução conjunta.

A terceira parte surpreende ao refletir sobre a saciedade da fome de imaginação para alimentar toda a inocência e ingenuidade através da piada e da ironia: “(...) Há ossos, há pudins / de gelatina e cereja e chocolate e nuvens / nas dobras de teu casaco. Estão guardados para uma criança ou um cão.” (ANDRADE, 2010, p. 143). E com a delicadeza, consegue contornar a falta e as necessidades nesse mundo feito de muitas fomes: “(...) Então te transformas / tu mesmo no grande frango assado que flutua / sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro / e chama, comida geral / para o dia geral, que tarda.” (ANDRADE, 2010, p. 144). Veja-se que o *eu-lírico* espera um tempo vindouro e próspero que referencia o futuro totalmente satisfatório. Geral, sem desigualdades serão: a fome e a comida. Aqui haverá um

ponto em comum, o mesmo desejo e a mesma satisfação. A força social é composta por correspondências. Chaplin representa o sonho, pois permite a imagem de contentamento, ainda que no presente, seja ilusório. A força centrípeta está novamente em vigor, mas por ela ser construída perante a falta, coloca-se em jogo a imagem centralizadora. O texto se torna pulsante por fazer afirmativas dentro do contexto negativo. E aí cabe ao leitor associar os discursos sobre a falta e a plenitude. A complexa indeterminação entre uma e outra é aprofundada na sequência.

A quarta parte representa a impaciência da espera por dias melhores: “O próprio ano novo tarda. E com ele as amadas.” (ANDRADE, 2010, p. 144). Desse modo, instala-se a fome de amor. A vontade de amar floresce com a falta dele. Porém, o sujeito sabe amar: “com fervor de diamante e delicadeza de alva”. O mundo lhe é trágico e impossível, pois: “(...) fechado, que aprisiona as amadas / e todo desejo na noite, de comunicação.” (ANDRADE, 2010, p. 145). A impossibilidade é instalada na precariedade do espaço que o cerca: “ninguém te quis, todos possuem, / tudo buscaste dar, não te tomaram. (ANDRADE, 2010, p. 144). Entretanto, o personagem destoa do *gauche* e do leitor comum quando se revela: “Mas não tens gula de festa, nem orgulho, / nem ferida, nem raiva, nem malícia. / És o próprio ano bom, que te deténs. (...)” (ANDRADE, 2010, p. 145).

Ele só guarda boas atitudes, está instalado nos bons tempos sonhados. Mas no momento ninguém o percebe: “(...) as amadas / te procuram na noite ... e não te vêem, / tu pequeno, / tu simples, tu qualquer. (ANDRADE, 2010, p. 145). O “eu-lírico” simboliza o sentimento coletivo, na dor e no desejo que suporta: “Ser tão sozinho em meio a tantos ombros. / (...) há uma cidade em ti que não sabemos.” (ANDRADE, 2010, p. 145). O que carrega em si é o encanto que contradiz o seu aspecto exterior: patético, pobre e frágil.

A quinta parte descreve a dicotomia entre o ser e o parecer: “Uma cega te ama. Os olhos abrem-se. Não, não te ama. Um rico, em álcool é teu amigo e lúcido repele / tua riqueza.” (ANDRADE, 2010, p. 146). A riqueza da alma é contraposta à da materialidade. A interioridade encanta, mas a sua posição social o impede de ser amado. Somente em condições de desolamento é possível amá-lo. Eis a maneira proposta para entender o personagem. O leitor precisa ser humilde, o bastante, para aceitá-lo e compreendê-lo. E assim, o *eu-lírico* age: “Colo os teus pedaços. Unidade / estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.” (ANDRADE, 2010, p. 146).

É acalentando o sujeito sem lugar, que se compreende a desordem do mundo. A união se instala na urgência de melhoria: “E nós, que a cada passo nos cobrimos / e nos despimos e nos mascaramos.” (ANDRADE, 2010, p. 146). Humildemente, o sujeito lírico se reconhece

parte dessa sociedade que se mascara em fortaleza, em bem-estar, mas, sem toda a indumentária, todos são como o personagem: “(...) que não está de acordo e é meigo, / incapaz de propriedade, o pé errante, a estrada / fugindo, o amigo / que desejaríamos reter / na chuva, no espelho, na memória / e todavia perdemos.” (ANDRADE, 2010, p. 147).

É o sujeito visto como errante em uma sociedade errada. Devido a sua pureza e bons sentimentos, encanta a todos. Tais características, geralmente, acabam sendo deixadas de lado frente aos valores da sociedade. Chaplin representa o ideal de comportamento do indivíduo, porém sofre a consequência da exclusão. Todavia, não se corrompe, nem abandona os seus princípios. Por isso, não é possível tê-lo por perto por muito tempo; já que ele é só bondade, enquanto o *eu-lírico* e o leitor falham ao aderirem à vaidade, ao orgulho e ao poder. Os discursos entre o que se deseja e o que se consegue ter são díspares e o leitor é chamado, através da posição inquietante do personagem, a lidar com as contrariedades humanas.

A sexta e última parte pede para o interlocutor visualizar e até mesmo desejar um mundo em que o comportamento do sujeito socialmente marginalizado, mas subjetivamente enaltecido impere: “Já não penso mais em ti. Penso no ofício / a que te entregas.” (ANDRADE, 2010, p. 147). Só mesmo um mundo ideal seria capaz de impedir os sofrimentos de um ser tão puro quanto esse: “(...) Não importa / que o desejo de partir te roa; e a esquina / faça de ti outro homem; e a lógica / te afaste de seus frios privilégios.” (ANDRADE, 2010, p. 147). É o trabalho que move esse sujeito, sem atos mecânicos: “O ofício, é o ofício / que assim te põe no meio de nós todos, / (...) neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido / onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.” (ANDRADE, 2010, p. 147). O personagem mudo é reinterpretado pela voz de seus leitores: “Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo. / Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos.” (ANDRADE, 2010, p. 147-148). Ele desloca a sua voz do privilégio de dizer uma única verdade, pois esclarece que a palavra serve para construir as inúmeras imagens.

Por fim, reafirma o *gauchismo*, o qual necessita da figura consoladora que afirma a razão de ser do seu esquerdismo: “Dignidade da boca, em ira justa e amor profundo, / crispação do ser humano, árvore irritada contra a miséria e a fúria dos ditadores,” (ANDRADE, 2010, p. 149). O personagem que é puro, não pode falar, pois a ira não toca seus princípios, ele é feliz, ainda sofrendo: “Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança.” (ANDRADE, 2010, p. 148). O poema representa o ápice do diálogo ao explicar a sua razão de ser e uma motivação para os sujeitos esquerdos e ao mesmo tempo dar a eles, através da descrição do personagem, a justiça e a esperança. Vê-

se que o poema se afirma como produto social, pois nasce a partir de uma condição sociológica; e também se apresenta como função social: a de apelar para uma nova ordem mais sensível e igualitária. Ele se faz idealista, mas também realista ao apontar as misérias e fraquezas morais da humanidade. Alternando a força centrípeta e a centrífuga, a voz *drummondiana* realiza a seguinte argumentação de Bakhtin (1998): “O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto (...)” (BAKHTIN, 1998, p. 99).

Em todos os textos analisados há a presença da configuração centralizadora que se desfaz nas dicotomias e contradições que apuram o olhar antagônico e dão vazão à percepção múltipla e revolucionária. Dessa forma, Carlos Drummond de Andrade afirma o diálogo em potencial, influenciando outros autores a compor textos mais dialógicos, abertos aos múltiplos e inovadores pensares.

## CAPÍTULO II

### A UNICIDADE *DIALÓGICA* DE “CLARO ENIGMA”

Refletir sobre os efeitos que a poesia provoca no indivíduo, no poeta e na sociedade gera inúmeras inquietações: seria a poesia um gênero menor? um expressar de emoções e sentimentos? tradução do inexplicável? um contato com o divino? Ler a obra de Carlos Drummond de Andrade nos impele para uma experiência inquietante em relação aos temas e aos objetos representados, pois ele nos apresenta toda a sua subjetividade através do personagem *gauche*.

*Gauche* é o ser torto/deslocado em face dos acontecimentos. Para expressar o *gauchismo* é preciso criar uma maneira correspondente a esse indivíduo. Dessa forma, a sua linguagem, também é torta / deslocada, mas ela conta com um peculiar requinte sugestionado pela sonoridade da palavra de origem francesa. A relação torta e ao mesmo tempo profunda e sofisticada que esse personagem estabelece com o mundo ocorre por meio da poesia subversiva, a qual inverte os sentidos dos símbolos. A poética consiste na transgressão de valores, o *eu-lírico* parece perder o lirismo ao declarar sua voz inadequada para a poesia convencional, portanto, ele problematiza o gênero que nos impele à visualização oblíqua de tudo e de todos.

Devido a esse fator, o olhar do sujeito *drummondiano* diferencia-se muito da visão ereta e aclamativa dos poetas líricos. O clamor do *gauche* quebra a linha vertical e paira no entremeio das imagens concretas e do impalpável absurdo de existir. Este capítulo tem por objetivo discutir de que maneira os poemas de Carlos Drummond de Andrade se relacionam com a poesia clássica que apresenta a força centrípeta por excelência e une os dizeres em uma univocidade em potencial. Como argumenta Tofalini (2011), o homem exige a presença da poesia em tudo: “(...) inclusive e principalmente na arte, para poder reconhecer-se a si próprio, porque, afinal, só a poesia pode agir como força centrípeta.” (TOFALINI, 2011, p.279).

Bakhtin, em “O discurso do romance” (1998), expressa muito bem esse conceito de força centrípeta da poesia tradicional e também aponta diversas outras formas mais interessantes de expressão poética:

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida vero-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituem-se historicamente nas correntes das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas socioideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do

mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos e desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível. (BAKHTIN, 1998, p.83).

De acordo com a perspectiva do autor, existem formas literárias, muito mais democráticas do que a poesia clássica, sendo que essa apresenta uma verdade inquestionável. Entretanto, até que ponto faz-se pertinente tal argumentação? E se as afirmações do teórico são relevantes, cabe aprofundar a análise sobre o modo que *gauche* exerce tanto a força centrípeta como a centrífuga, já esboçadas nas análises do capítulo anterior. O presente capítulo visa refletir sobre tais questionamentos através da análise de “Claro Enigma”.

Segundo Villaça (2004), nessa obra: “Drummond dará uma nova consistência, chamando símbolos e mitos antigos (Orfeu, a máquina do mundo, os presságios, os enigmas, as pedras, as relíquias) para servirem como puderem ao artista de costas (aparentemente) para ‘o moderno’ e ao mesmo tempo irônico para o ‘eterno’”. (VILLAÇA, 2004, p.80). No ensejo de articular a perenidade e o passageiro, cria-se o paradoxo da problemática desse *eu-lírico*. O poeta define o enigma que se apresenta como claro e ao mesmo tempo sustenta o misterioso e o nebuloso. Sendo assim, justifica-se a argumentação crítica de Dutra (1952): “As alterações formais devem ser, assim, antes um acréscimo do que uma modificação”.

No capítulo presente, serão apresentados todos os poemas de “Claro Enigma”, a fim de expor como os paradoxos são construídos em cada texto. Por isso não há a necessidade de introduzir comentários de críticos especializados em Drummond durante a apresentação, pois o intuito não é fazer análises dos poemas, mas demonstrar a potencialidade polifônica e plurilíngue através da descrição dos elementos que desencadeiam o diálogo. Contudo, a abordagem crítica estará presente em todo capítulo. Através da leitura do enigma, coube aqui introduzir os conceitos *bakhtinianos*: *dialogismo*, *polifonia* e *plurilinguismo*. Sendo assim, somente: “A máquina do mundo” e o “Relógio do Rosário” são discutidos com maior profundidade, por meio da leitura analítica das imagens discursivas. Esses textos foram escolhidos para o enfoque investigativo porque ambos proporcionam o ápice da força poética e dialógica da obra.

## 2.1. OS CONCEITOS BAKHTINIANOS E A POESIA

Bakhtin (2003) declara a sua predileção pelo romance, ao mesmo tempo em que o diferencia da poesia. Ele utiliza seus conceitos como pontos de análise e comparação entre esses gêneros. O primeiro decorre da noção de *enunciado*. Esse se realiza no emprego da língua e é constituído através de três componentes básicos: “conteúdo temático, estilo e construção composicional”. (BAKHTIN, 2003, p.261). Por isso ele é definido como “unidade real” que possui uma inteireza de significado, um acabamento marcado pela “transmissão da palavra ao outro” (BAKHTIN, 2003, p.275). Ao se construir um enunciado, outros tantos vão sendo criados a partir dele, que serão as suas respostas. Assim, como ele existe a partir de outros, respondendo-lhes.

O teórico pontua três elementos, responsáveis pela qualidade enunciativa: 1) “exauberância do objeto e do sentido” – a ideia que o autor tem sobre o tema; 2) “projeto do discurso ou vontade do discurso do falante” – aquilo que o autor quer dizer; 3) “formas típicas composicionais e de gênero do acabamento” – a maneira que o autor encontra para dizer. (BAKHTIN, 2003, p.261). Todo enunciado coloca-se para o diálogo; cada argumentação, em uma determinada forma típica, gera a possibilidade de respostas diversas e variadas. O *dialogismo* se constitui devido à *atividade responsiva* constante. A resposta sempre será constituída por meio desses três elementos.

Como cada gênero tem as suas particularidades, o filósofo argumenta que uma das características do gênero romanesco é a de se prestar melhor ao diálogo, por ser formado pelas *vozes multidiscursivas* dentre as quais deve ressoar a do prosador. As vozes criam: “o fundo de matizes de prosa artística” (BAKHTIN, 1998, p.88). No entanto, a poesia estaria destituída do complexo recurso polifônico porque ela se configura como um gênero *monoestilístico* e, por isso, somente uma voz e uma língua estão presentes no texto (BAKHTIN, 1998, p.78). Todavia, o fato de ser portadora de um estilo único não restringe, necessariamente, a possibilidade de que haja um diálogo interno. Desse modo, ela pode estar ou não aberta para a conversa com o leitor e com outros textos.

Adorno (2008) argumenta com eficácia que o teor de um bom poema lírico: “(...) não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, essas só se tornam artísticas quando, justamente, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam a sua participação no universal.” (ADORNO, 2008, p. 66). Sendo assim, a referência ao social não é exterior ao texto, mas está em sua força interna. A composição organizada de um poema, ao invés de prejudicar o diálogo, pode contribuir para ele. Porém, o

texto poético é sempre visto como restrito por Bakhtin, também em relação aos conceitos: *polifonia* e *plurilinguismo*. O autor declara que o romance sim, abarca várias vozes, várias linguagens, pois nele também se instalam desde os gêneros do cotidiano, por exemplo: uma conversa informal, até os mais elaborados: o discurso científico ou mesmo a poesia, entre outros. (BAKHTIN, 1998, p.99). E com essas argumentações, descreve as qualidades — *plurilíngüe e polifônico*:

(...) todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetivas, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder mutuamente. (BAKHTIN, 1998, p.98-99).

Polifônico, para Bakhtin, é somente o discurso romanesco que apresenta uma diversidade de vozes, sem que uma única seja enaltecida e privilegiada, proporcionando o máximo da democracia linguística, pois os pontos de vista podem ser debatidos, contrapostos, viver em uma “arena de luta”, entretanto nunca haverá ganhadores e perdedores, porque ocorre uma extraordinária liberdade discursiva.

Na poesia, segundo Adorno (2008): “O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como um oposto ao coletivo; à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação.” (ADORNO, 2008, p. 70). Entretanto a subjetividade é que garante o caráter humano e abrange outras vozes. A partir das peculiaridades de uma perspectiva unificadora, o leitor chega muito próximo do “eu lírico”, que expressa as peculiaridades de sua personalidade. O autor ainda aponta: “a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação.” (ADORNO, 2008, p.67). Dutra (1952) acentua que a poesia unívoca ocorre quando:

O leitor não se pode sentir personagem do poema, não pode transferi-lo para a sua própria experiência. E isso porque o poema, partindo exclusivamente do intelecto, sem nenhuma emoção, se torna uma mensagem seca, demasiado limitada ao caso individual do poeta, a um determinado momento de sua experiência; admiramos a habilidade técnica, o domínio da forma, mas não participamos. Aí parece-nos estar um dos maiores limites do verso. (DUTRA In GUIMARÃES, 2012, p. 993).

Em, Drummond, o *eu-lírico* se vê incapaz de atingir o universal, que requer o estabelecimento e a constante conformação sob um modelo estabelecido. A sua subjetividade assegura o profundo contato com o múltiplo variante. Dessa forma, só entende a solidão do *gauche*, quem sente de perto os oblíquos enfoques das significações sobre o estar só. Todo texto poético imprime as marcas de subjetividade através dos recursos da composição.

A apresentação aparentemente harmônica, ao invés de representar o equilíbrio frio e prepotente de uma visão auto-suficiente testemunha apenas o sofrimento com relação à existência do próprio sujeito: “(...) aliás sua harmonia não é propriamente nada a mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor.” (ADORNO, 2008, p.71). Todavia, toda individualização corre o risco de perder o potencial social e pode se colocar como uma voz e isolada. Adorno (2008) afirma que isso ocorre quando o sujeito lírico não mais se reconhece fazendo parte de um todo.

Ao descrever esse fenômeno, o teórico chega a declarar: “O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu.” (ADORNO, 2008, p. 70). Em tentativa de propor uma solução para essa poesia que se apresenta como restrita e isolada ele declara: “Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza.” (ADORNO, 2008, p. 70). Sendo assim, apenas pelo poema apresentar os traços de subjetividade unívoca, não determina que a poesia seja anti-democrática. Todavia, a voz una não se coloca para o profundo complexo dialógico, porque como explica Bakhtin (1998):

A língua única não é dada, mas em essência, estabelecida em cada momento da sua vida, ela se opõe ao discurso diversificado. Porém, simultaneamente ela é real enquanto força que supera este plurilinguismo, opondo-lhe certas barreiras, assegurando um certo *maximum* de compreensão mútua e centralizando-se na unidade real, embora relativa, da linguagem falada (habitual) e da linguagem ‘correta’. (BAKHTIN, 1998, p.81)

Vê-se que segundo essa definição, a voz una restringe a força humanizadora da linguagem ao silenciar e impor uma verdade absoluta. Para Adorno (2008) a boa poesia traz a relação entre sujeito poético, o qual representa o coletivo, com a realidade social, que lhe é antitética. (ADORNO, 2008, p. 78). Desse modo, o mundo não é dominado pelo poeta; a sua voz não se pretende mais elevada do que a do prosador. É isso o que ocorre com a poesia de Drummond.

A peculiaridade de “Claro Enigma” está no fato de o poeta moderno abandonar o verso livre e branco para de novo retornar à perfeição da forma clássica. Sendo assim, a maneira que encontra a fim de garantir o teor moderno ao seu texto, dá-se através da individualização para se chegar ao caráter universal. Portanto, ao tentar atingir tamanha individualidade e liberdade, ele se depara com o vazio e a falta de sentido de um olhar peculiar e por isso se reconfigura dentro do coletivo. A técnica é tão bem conjugada que o social, sem o indivíduo, também se tornaria infértil e vazio.

Na dimensão entre os pólos: tudo e nada, o *gauche* vai amarrando o entremeio dos seres e das coisas marcadas no plano do existir. Mas tudo isso ocorre através de um palmilhar quieto e mineiro, que explode com a tamanha grandeza, maior do que a épica dos heróis tradicionais. O livro é construído por passos miúdos e tímidos que vão se tornando esparsos até chegar à força comparada com um salto que intensifica todos os dilemas e paradoxos, chegando à esplêndida esfera humanizadora. Assim, a obra está dividida seis partes.

## 2.2. DISSOLUÇÃO

Dissolução é um tema recorrente na obra de Carlos Drummond de Andrade, fazendo-se bastante representativo para a potencialidade da poesia e da literatura de maneira geral. A ação de dissolver as definições é um exercício que potencializa o diálogo e até desconfigura a linguagem una e a força centrípeta. Veja-se como em cada parte o conceito se desenvolve. A primeira é denominada “Entre o cão e o lobo”. Como o próprio título sugere, ela tem como tema central a desconfiança. Eis uma característica mineira que estabelece o conceito contraditório de “fiel indiferença”. Assim, o termo *indiferença* cujo sentido comum é a falta de interesse, é posto em contradição ao ganhar a característica de fidelidade. Portanto, descobre-se um diálogo entre significados pertencentes ao senso comum e os que partem do pensar oblíquo e obtuso do sujeito *gauche*. Através dessa expressão os conceitos interagem entre si, sem que uma significação se sobreponha à outra, pois aí teríamos o discurso totalizante, o qual não é possível, já que não existem polos entre um discurso e outro, mas sim o entremear dos recursos polifônicos e plurilíngues. O efeito que acontece na poesia *drummondiana* é como na prosa, sendo que: “A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso.” (BAKHTIN, 1998, p. 105-106).

O poema que abre esse bloco temático traz desde o título o termo “Dissolução”, o qual relata a certeza da recomposição constante dos significados. Colocando o fim como recorrência, esse se torna fiel ao indivíduo e ao mesmo tempo indiferente em relação às ideias estáticas. A morte é descrita com uma leveza fúnebre, misturando-se entre os significados de tristeza e bem-estar: “No mundo, perene trânsito, / calamo-nos. / E sem alma, corpo, és suave.” (ANDRADE, 2012, p. 16).

De tal modo, instala-se o enigma do eterno recomeço, pois o ser tem como ponto de partida vida e morte que caminham juntas, sendo que o recomeço só vem a partir de um fim. Nota-se, como se multiplicam os significados para as palavras “eternidade” e “finitude”, juntas elas soam contextos e falares já definidos e clama por novas perspectivas e percepções. Eis o diálogo em trânsito de indagações e respostas. Essas tornam-se novas indagações para que outras surjam em cadeias múltiplas e discursivas. Como esse texto, todos os outros caminham na tensão entre os limites de ser e não-ser; estar sem existir ou existir sem estar. Por isso, o poeta faz questão de repensar as questões entre a forma e o conteúdo. Qual é a maneira de dizer? O que pode ou não ser dito? E o que dizer? Ainda que as questões surjam da intenção centralizadora (pois há a procura pela forma e pelo conteúdo totalizante), sua voz ressoa no turbilhão de expressões e configurações sobre o tema.

“Remissão” é o texto que abre a crise entre forma e conteúdo. O poema é um soneto que pode ser visto como anti-soneto. Ao contrário dos parnasianos que querem produzir a forma perfeita, o *gauche* sabe que essa tarefa é vã, assim, ele declara: “e, nada resta, mesmo do que escreves” (ANDRADE, 2012, p. 17). Tira-se, portanto, a autoridade da expressão “correta”. Ele afirma que as palavras voam e por isso renunciam a arquitetura sublime, já que se dissolvem e não se prendem a ela.

“Sonetinho a Fernando Pessoa” é um belo exemplo da dissolução dos conceitos. O poema faz referência à maneira contraditória de lidar com a linguagem para se chegar mais perto das significações e mais longe das verdades absolutas: “Sem mim como sem ti/ posso durar. Desisto / de tudo quanto é misto/ e que odiei ou senti” (ANDRADE, 2012, p. 24). Não é a imposta verdade singular de si, nem a do outro; mas sim, a busca por elas. O poeta desiste das concepções já asseguradas, mistas, compreendidas em diversos contextos. Vê-se que as apreciações são transitórias, mas não há como viver sem elas, por isso a eterna procura, a necessidade de desistir de antigos valores para outros nascerem. O sujeito lírico se faz humilde e audacioso, abre mão da força centrípeta que sobrepõe o caos, na própria voz unificadora, a qual se abre para a força centrífuga, pois o *gauche* ao afirmar desafirma.

“Oficina irritada” é um soneto, cuja forma é exata, mas o conteúdo é anti-parnasiano ao extremo: “Ninguém o lembrará: tiro no muro, / cão mijando no caos, enquanto Arcturo, / claro enigma, se deixa surpreender.” (ANDRADE, 2012, p. 38). O poema não pretende elevar, mas sim rebaixar e através do contraste: forma x conteúdo, proporciona o êxtase. Desse modo, a forma trai o conteúdo e vice-versa, mas o resultado dessa incoerência gera fidelidade entre ambos.

A pluralidade discursiva se acentua por meio das contradições. Essas não totalizam os pensares, mas sugerem que não há resposta capaz de cessar o diálogo. “Opaco” coloca em jogo o ofício do olhar, cuja função é vislumbrar, porém, no texto, ela ganha a conotação de escurecimento: “(...) A vista se barra / a si mesma.” (ANDRADE, 2012, p. 38). Qualquer perspectiva é limitada, por conseguinte, o eu-lírico sempre se engana. Como cada visão possibilita um panorama diferente, ele busca os olhares diversos e se aproxima do campo de ótica dos animais, a fim de tentar compreender melhor a vida, desse modo, dá vigor ao pensamento estilístico plurilíngüe, contraponto o discurso do pensamento tradicional, o qual: “(...) conhece apenas a si mesmo (isto é, ao seu contexto), seu objeto, sua expressão direta (...)” (BAKHTIN, 1998, p. 85).

Os poetas clássicos apontam a importância da natureza como fonte de inspiração e ideal a ser alcançado. Também o *gauche* faz uso desse recurso, mas ao utilizar as figuras dos animais no contexto moderno, as imagens soam como inusitadas e ganham a graça irônica. “Perguntas em forma de cavalo marinho” é o primeiro diálogo entre os animais e o homem. Esse texto traz o eterno questionar sobre os significados e o nunca chegar à resposta definitiva, assim como o nome “cavalo marinho” não possui uma explicação motivada, a qual apresente a causa do termo dado ao ser (a menos que seja uma motivação singular e subjetiva). Conclui-se que os conceitos também são assim construídos, chegando a se tornarem arbitrários. As estrofes são feitas em quartetos perfeitos, cujos acentos ocorrem de maneira conjugada, fechando-se em um ritmo tônico, assim como o exercício do questionar: “A que aspiramos? / Que possuímos? / Que relembramos? / Onde jazemos?” (ANDRADE, 2012, p. 21).

A interrogação é perene, por isso fiel; mas também é traiçoeira, porque não leva a uma ideia definitiva / segura. Vê-se o diálogo que se constrói a partir da resposta inconclusa e do movimento entre discursos. Instala-se, portanto, a *reciprocidade*. Segundo Bakhtin (1998): “A reciprocidade da orientação dialógica torna-se aqui um fato do próprio discurso que anima e dramatiza o discurso por dentro, em todos os seus aspectos.” (BAKHTIN, 1998, p. 92).

Em “Os animais do presépio” a relação ser humano - ser animal é mais profunda. O texto provoca pensares variados sobre a racionalidade. Por mais que os animais não possuam um raciocínio lógico, o poeta lhes dá significações até que consegue ver em sua própria imagem características nobres que partem dos animais. O sujeito utiliza as seguintes expressões: “sou boi”, “sou burro” e “sou anjo”. E essas imagens que concentram significações, não permitem o discurso totalitário, mas chama para a especulação dos sentidos e dos significados.

O *eu-lírico* coloca no mesmo plano o sublime e o animalesco. Em nossa cultura, igualar-se a um animal é visto como um atestado de inferioridade, mas o poeta descobre que até um burro pode ser sábio em sua vivência. “Um boi vê os homens”, ressalta a semelhança entre os humanos e os animais, pois o homem se inspira na espontaneidade dos bois que agem de acordo com as suas vontades sem passarem por algum tipo de vergonha: “(...) sons que se despedaçam e tombam no campo / como pedras aflitas e queimam a erva e a água, / e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.” (ANDRADE, 2012, p. 25). Destarte, o mentar, exercício humano por excelência, passa a ser negativo, quando impede a naturalidade descompromissada vinda dos animais. Outra característica peculiar dos seres humanos é a capacidade de lembrar, selecionar impressões a serem guardadas, de acordo com as afetividades do sujeito que as sente. O poema seguinte trata justamente desse processo.

“Memória” coloca a negativa como fator permanente na vida do indivíduo. Observa-se que negar é não contentar-se com as respostas oferecidas, incitando novas argumentações e afirmando o diálogo. O ato de recordar traz à tona amores que permanecem no plano das ideias e dos sentimentos, mas que não são mais tangíveis, sem deixar espaço para o que está presente: “Mas as coisas findas, / muito mais que lindas / essas ficarão.” (ANDRADE, 2012, p. 25). A beleza impalpável trai por não existir em matéria, mas é fiel por ser eterna. Assim, na fiel indiferença, afirma-se a presença-ausência dos conceitos. Pois eles estão sempre entre as indagações que provocam as dissoluções. “A tela contemplada” dá continuidade à temática da beleza, colocada entre o plano material e o sensorial.

O poeta percebe que se o belo que não toca os sentimentos torna-se um artifício desperdiçado porque não ficará na memória por muito tempo: “porque a plástica é vã, se não comove, (...)” (ANDRADE, 2012, p. 27). Assim, caem as barreiras entre o essencial e o superficial. Cabe ao leitor, procurar respostas para as indagações que problematizam tais conceitos. Logo após, vem “A ingaia ciência”, esse poema mostra que o corpo trai a sabedoria porque ela é acompanhada da velhice que também compromete a memória e, sem o viço do corpo e da mente, torna-se difícil agir: “A madureza sabe o preço exato / dos amores, dos

ócios, dos quebrantos, / e nada pode contra a sua ciência”. (ANDRADE, 2012, p. 18). A consciência em relação ao fim e ao recomeço se faz inconteste e o tema da dissolução se torna cada vez mais agudo, bem como o diálogo profícuo e desestabilizador.

Em “Legado” o poeta se aproxima do seu fim, pois reconhece a morte como fator determinante do sujeito: “De tudo quanto foi meu pasto caprichoso / na vida, restará, pois o resto se esfuma, / uma pedra que havia em meio do caminho. (ANDRADE, 2012, p. 19). Ele faz referência ao seu famoso poema “No meio do Caminho” o qual se configurou como um enigma e fez surgir inúmeras e variadíssimas interpretações, as quais são as provas do diálogo aberto que o poeta tece com os leitores. Muitas inquietações, muitas tentativas de respostas surgem a partir da leitura desse texto.

Na obra de Geneton Moraes Neto está impressa a simples intenção do poeta ao escrever esse polêmico texto: “Minha intenção (...) era apenas fazer um poema monótono, repetitivo, chato mesmo”. (NETO, 2007, p. 136). Tal afirmação autoriza o pensamento de Bakhtin (1998) com relação à intenção do prosador e que também vale para o poeta Drummond: “Por conseguinte, as intenções do prosador refratam-se e o fazer sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo” (BAKHTIN, 1998, p. 105). O autor não tem domínio sobre os efeitos de seu texto. A pedra é o nada, uma dificuldade, que se faz tudo. Ela é traiçoeira, porque dificulta o percurso e, por ser marcante permanece na memória, por isso se torna companheira.

“Confissão” traz a triste declaração sobre a preferência ao que é ilusório: “Não amei o bastante sequer a mim mesmo, / contudo, próximo. Não amei ninguém. / Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido – / que se esfacelou na asa do avião.” (ANDRADE, 2012, p. 20). Se o real não inspira confiança, o fantástico também o decepciona. Todavia, ele ganhou a fidelidade do *eu-lírico*, pois esse não consegue viver sem cometer enganos. Assim, o engano se torna uma positividade questionadora e o acerto uma incógnita a ser explorada. “Ser” dá continuidade à relação que o *gauche* estabelece com os seus deslumbramentos. Esse poema é um diálogo entre aquele que imagina e o que é imaginado. Os dois se igualam, porque ambos questionam e respondem. O imaterial trai; a sua essência muda, porque aqui ele é capaz de muitos discursos: “Lá onde eu jazia, / responde-me o hálito, / não me percebeste, / contudo chamava-te.” (ANDRADE, 2012, p. 28).

“Sonho de um sonho” trata, em contrapartida, do medo de sonhar, pois todo o texto contradiz a necessidade de acreditar no sonho desejado: “na ausência de todo amor / eu via, ai de mim, sentia / que o sonho era sonho, e falso.” (ANDRADE, 2012, p. 34). Já em “Cantiga

de enganar” o sonho se faz uma ordem. O momento do acordar que deixa o *gauche* desiludido, além de ser “a hora da verdade” é também o período mais problemático, já que pode não passar de mais uma ilusão: “Meu bem, assim acordados, / assim lúcidos, severos / (...) sejamos como se fôramos / num mundo que fosse: o Mundo.” (ANDRADE, 2012, p. 37). O sonho passa a ser uma imagem dialogizante ao explorar os sentidos de ilusão e realidade, trazendo para o jogo todos os discursos possíveis. É evidente, que a atitude conversacional também vai depender dos conhecimentos do leitor e da sua abertura para a disposição dialógica.

Por fim, o tema da dissolução está condensado no poema “Aspiração”, que guarda em si toda a explicação desse bloco temático: “Aspiro antes à fiel indiferença / mas pausada bastante para sustentar a vida / e, na sua indiscriminação de crueldade e diamante, / capaz de sugerir o fim sem a injustiça dos prêmios.” (ANDRADE, 2012, p. 40). O desejo pela indiferença provém da necessidade de não mais sofrer. Mas, ser indiferente e vítima da indiferença conotam uma profunda desigualdade. Tal afirmação fica mais clara no poema “Contemplação no banco”. O texto é dividido em três momentos.

O primeiro é a apresentação do olhar que não apenas observa, mas contempla. O eu lírico é um indivíduo que não participa dos acontecimentos, pois parado não desenvolve nenhuma ação prática, é indiferente, entretanto fiel a tudo o que ocorre, pois reconhece o todo e argumenta sobre o nada que se faz tudo: “O coração pulverizado range / sob o peso nervoso ou retardado ou tímido / que não deixa marca na alameda, mas deixa / essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim, espiralante.” (ANDRADE, 2010, p. 185). O coração que se deteriora, “pulverizado” não produz um som de batida limpa e perfeita, mas range, é comprimido pelo peso dos acontecimentos mundanos, muitas vezes, não percebidos. Esses deixam de ser aparentes para produzirem os mais quietos e vivos sentimentos que brincam sutis em espirais.

Ser indiferente é uma característica positiva para o sujeito que sofre e sente, pois só assim é possível, suportar o peso das injustiças mundanas, mas esse mesmo indivíduo que sofre e não é percebido, chora sozinho devido à indiferença alheia. O eu-lírico descobre que o desinteresse que se apresenta como solução, mostra-se também como problema. É uma negatividade obtusa que se instala através de tal conceito questionador e problematizante, pois rompe com a ordem e pede atenção para a bivocalidade interna das palavras. O *gauche* ganha força e se multiplica ao confessar sua atitude egoísta e a sua dor. Por meio do singular ocorre a presença do coletivo, chamando o interlocutor para a identificação, pois o egoísmo é uma característica conhecida por todos os seres humanos. Logo, cabe ao leitor buscar novas

maneiras de conceber tal conceito ao compreender que esse também pode ser visto como uma espécie de fidelidade.

Em seguida, o *gauche* repara o chão (elemento inanimado e por isso apático às ações humanas) que tantos pisam e imagina que, um dia, até mesmo o solo se humanize e produza uma flor. No entanto, essa possível flor não seria tão delicada, mas “calcárea” e “sanguínea”. Ela representa os sentimentos humanos que se transformam em aparente dureza e, ao mesmo tempo, gera a dor que faz sofrer e querer.

Para conseguir compreender o processo humano, todavia, é preciso parar a fim de se entregar à observação: “Ah! Não viver para contemplá-la!”. Ele sente que o analisar é incompleto, pois não dura o suficiente: “Contudo não é longo mentar uma flor”, o presente aparece como imperativo e impede o “arco-íris” do tempo infinito. E assim, o poeta elabora uma “escultura de ar” a qual representa uma quimera, o homem que ele deseja ser e que ao mesmo tempo não passa de uma esperança inatingível. Eis o sujeito descentrado, incompleto e pós-moderno. Percebe-se que todas essas considerações passam pelo crivo da discursividade, a qual impera no complexo tortuoso e caótico da conjugação entre perguntas e respostas inesgotáveis e transitoriamente satisfatórias.

O *gauche* magoado, que se reconhece como torto, afirma que se fazer feliz é um sonho distante demais. Entretanto, ainda assim, reconhece esse ser atemporal, o qual existe infinitamente em seu pensamento e argumenta: “Ele talvez compreenda com todo corpo / para além da região minúscula do espírito/ a razão de ser ímpeto, confusa / distribuição em mim / de seda e péssimo.” (ANDRADE, 2010, p. 186). Esse é um trecho existencialista de um ser que não se compreende, mas que se contempla, observa seus sentimentos e, a partir de então, deixa de sentir, para criar-se a si mesmo.

Ele separa o plano dos conceitos do plano das vivências; valoriza e deseja a possibilidade de se saber e se sentir. Vê-se que a busca pela explicação plausível sobre a vida, o indivíduo e a inquietação do estar no mundo são os fatores centrais para que se desencadeie tanto o diálogo interno entre o autor e a obra, como o diálogo externo, entre a obra e o público. No segundo momento, a pluridiscursividade se aprofunda, o eu-lírico enfatiza a existência desse seu ideal: “Nalgum lugar faz-se esse homem ... / Contra a vontade dos pais ele nasce, / contra a astúcia da medicina ele cresce,/ e ama contra a amargura da política.” (ANDRADE, 2010, p. 186). O homem, discurso futuro, e por isso inacabado, tece contradições contra todos os conceitos já estabelecidos: a opinião dos pais, a conotação científica e a palavra política.

O ser é inacessível e desejado continuamente pelo sujeito que não o toca, mas o sabe: “Meu retrato futuro, como te amo, / e mineralmente te pressinto, e sinto / quando estás longe de nosso vão desenho / e de nossas roucas onomatopéias.” (ANDRADE, 2010, p. 186-187). Veja-se que a individualidade do sujeito lírico se torna coletiva, pois o “nós”, descrito pelo eu coloca o pressentimento intimista no plano conversacional dialógico. Pelo fato de ser uma conjectura, “mineralmente”, consegue vislumbrar o impalpável. Dessa forma, congrega uma multiplicidade de configurações discursivas sobre a ação de sentir. Vêm à tona todas, as experiências de sentimento para que, a partir delas, um bem-estar pleno seja visualizado e pré-atingido. Percebe-se que a configuração somente é possível dentro do diálogo e da abertura aos falares plurilíngües que atingem as mais variadas camadas e planos do dizer.

Finalmente, o poeta abre mão da centralidade da palavra unívoca ao lamentar sua linguagem escassa, já que ela não é capaz de atingir uma existência tão ilusória quanto necessária: “Triste é não ter um verso maior que os literários, / é não compor um verso novo, desorbitado, / para envolver tua efígie lunar, ó quimera / que sobes do chão batido e da relva pobre.” (ANDRADE, 2010, p. 187). As expressões “chão batido” e “relva pobre” trazem o material do discurso do poeta, esse que se declara fracassado, pois constata que o desejo pela última palavra, a verdade inquestionável (alvo, talvez, de todo poeta) são absurdos diante do emaranhar de vozes e ideias que ressoam em cada vocábulo que o *gauche* pronuncia ao colocá-los como enigmas por meio da relativização da consciência linguística. Conforme descreve Bakhtin (1998):

A relativização da consciência linguística, sua participação essencial na multiplicidade e na diversidade sociais das linguagens em transformação, a oscilação das intenções semânticas expressivas, dos desígnios dessa consciência entre as linguagens (igualmente interpretadas e objetivas), a inelutabilidade para ela de um falar indireto, restritivo, refrato, tudo isso constitui os postulados indispensáveis da autêntica bivocalidade do discurso em prosa literária. (BAKHTIN, 1998, p. 129).

É importante salientar que a “quimera” nasce da falta e a possibilidade de sua existência denuncia a incompletude dos dizeres. O fato de o poeta admitir ser *gauche* e ainda e assim apresentar uma linguagem incapaz; coloca toda grandeza e superioridade do que é imaginado. Dessa forma, a voz do poeta iguala-se a do leitor que se deixa dissolver nas possibilidades que possui para tentar apreender o inapreensível objeto discursivo. Os poemas apresentados mostram que a bivocalidade que não se fecha num jogo de contradições pontuais, como ocorre na lírica tradicional, servindo a uma língua monológica. Caberia para

cada conceito apenas dois polos distantes e ambíguos, entretanto, como na prosa, ela perde a ambiguidade individual para: “mergulhar com suas raízes na diversidade essencialmente sociolingüística dos discursos e das línguas” (BAKHTIN, 1998, p. 128). Por isso ocorre a pluralidade ao invés da dualidade dicotômica.

### 2.3. O AMOR E OS HOMENS

A segunda parte do livro chama-se “Notícias amorosas” a qual declara com sinceridade os anseios desse incansável amante. Através deles, dá-se o diálogo a respeito das significações sobre o amor, traçando no campo dialógico o apagamento das dicotomias. Os sentidos dão força ao emaranhado dos enunciados, fazendo das diferenças ideológicas um entremear de discursos.

O desejo de amor se faz tão necessário quanto o sujeito imaginado de “Ser”. É oportuno lembrar que o amor carrega um modo de agir e de sentir transformador, portanto, os amantes se transformam em sujeitos ideais um para o outro. Sobre esse tema Octavio Paz (2004) argumenta: “(...) o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens” (PAZ, 2004, p. 15). Na ânsia de amar e ser amado, o eu-lírico expõe suas insatisfações sentimentais, conversando intimamente com o leitor. O outro que é desejado é também impalpável; quem está perto é cheio de imperfeições. Portanto, trata-se do amor impossível, mas o *gauche* problematiza esse tema também presente no Romantismo.

Para os românticos, a amada se configura como um ideal, pois só possui características positivas e elevadas: são belas, doces, meigas, tão sublimes como um anjo ou uma santa. E é uma pena terrível para eles não poderem se aproximar delas porque as forças dos acontecimentos são terrivelmente responsáveis pelo afastamento entre ambos. Já para o eu-lírico *drummondiano*, não somente o ritmo do mundo é culpado pela impossibilidade amorosa, mas também, os próprios indivíduos. Se o amor contentável é impossível, a humanidade satisfatória não existe. O homem é capaz de controlar a razão, mas suas paixões aparecem como elementos que entorpecem o raciocínio lógico. Os sentimentos mexem com as ideias.

O amor aparece descrito como incerto e duvidoso nos poemas desse segmento. O pensamento é incerto e caótico por excelência. Devido a isso, utiliza-se o rigor da forma clássica a fim de conseguir enxergar com maior clareza o desconforto sentimental. Drummond se afirma como moderno ao se afastar da linguagem rebuscada do poeta barroco. O movimento Barroco teve como objetivo informar sobre o caos do mundo e do homem. Mas

sob uma perspectiva que acentua o monológico, pois as contrariedades fazem um jogo estilístico, menosprezando o diálogo o qual demonstra que um discurso só é possível devido à existência de tantos outros, imersos na cadeia conversacional. O Modernismo busca a redescoberta da linguagem do brasileiro, a qual o *gauche* aprofunda com a busca do sujeito em si mesmo.

Dentre os poemas, destaca-se “Amar” o primeiro do bloco temático. Nesse texto, é evidente que o desejo de satisfação vem mesmo da falta de amor. Então, ele se torna um imperativo, pois o vazio sempre se faz presente. O sujeito prevê todas as consequências das inocentes e frustradas tentativas amorosas: “amar e esquecer / amar e malamar / amar, desamar, amar?” (ANDRADE, 2010, p. 230).

Nessa disposição das palavras denota-se que a palavra amor vem acompanhada de outras aparentemente contraditórias, mas que ao invés de se afastarem, aproximam-se. Desse modo, a pluralidade discursiva vai sendo permitida. Esse eu-lírico sabe-se imperfeito e, da mesma forma, reconhece o outro: “amar o que o mar traz à praia, / e o que sepulta, e o que, na brisa marinha, / é sal ou precisão de amor ou simples ânsia?” (ANDRADE, 2010, p. 230). Porém, mesmo ciente de todas as impossibilidades dos relacionamentos eternamente felizes, ele não consegue parar de desejá-lo: “Este é o nosso destino amor sem conta”. (ANDRADE, 2010, p. 230). O amor enaltecido surge em um ritmo aclamativo e duvidoso. Só não há dúvidas quanto à vontade de amar. Apesar de todo o insucesso, o amor ideal existe para o sujeito solitário no plano da imaginação.

Como o sujeito imaterial, descrito em “Ser”, é forte pulsante e imperativo; a necessidade de amor se apresenta da mesma maneira: “Amar a nossa falta mesma de amor e na secura nossa / amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.” (ANDRADE, 2010, p. 186-187). A busca pelo amor, apesar dos desencantos é dito a partir de uma voz centralizada que faz soar uma pluralidade discursiva, descentralizando-se. São várias as figuras criadas dentro dessa perspectiva. Pode-se trazer à tona, além das demonstradas, outras, tais como: “Amar o inóspito, o áspero / um vaso sem flor / um chão de ferro, / e o peito inerte / e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina”. (ANDRADE, 2010, p. 230). Dessa maneira, é mostrada a decepção amorosa, que coloca o conceito de amar em situação absurda. A forma é clara e sóbria, o que denota a sinceridade e a capacidade de análise do poeta, mas a inconclusão do seu discurso é o que o torna dialógico

O texto “Entre o ser e as coisas” dá sequência ao sentimento incompreendido: “E nem os elementos encantados / sabem do amor que os punge e que é, pungido, / uma fogueira a arder no dia findo.” (ANDRADE, 2012, p. 44). Com essa imagem, a falta de entendimento

sobre o amor é potencializada. Definir a ação não é apenas um paradoxo, mas uma descoberta parcial no discurso e pelo discurso.

“Tarde de maio” é o texto que trata do sentimento guardado e carregado como se fosse um fardo, uma pesada bagagem: “Como esses primitivos que carregam por toda parte no maxilar inferior os seus mortos, / assim te levo comigo, tarde de maio,” (ANDRADE, 2012, p. 45). O amor aparece dentro de um espaço específico. Portanto, só é possível vivê-lo, se esse for revisitado. Em “Fraga e sombra” está demonstrada a reificação do bem amado: “E calcamos em nós, sob o profundo / instinto de existir, outra mais pura / vontade de anular a criatura.” (ANDRADE, 2012, p. 47). O significado de amar no sentido convencional, o qual faz dos amantes seres sublimes é desconstruído por esses versos.

O amor em um tempo restrito, a vontade de anular o outro são características limitadas e mesquinhas, todavia elas fazem parte da idealização amorosa no sentido convencional. Fazer do outro um ideal é restringi-lo a um modelo, bem como o tempo dos amantes ser único e específico diante dos fatos da vida, significa criar uma temporalidade medíocre diante da grandiosidade do transito temporal que cerca cada indivíduo. Assim, as significações vão tecendo seu diálogo através da bivocalidade, sem que se torne apenas um jogo de afirmativas e negativas como se dá na poesia monológica.

“Canção para álbum de moça” retrata o sonho do amor ideal que persiste em existir frente ao vazio do eu-lírico “E de madrugada vou / pintando a cor de meu dia, que a moça possa encontrá-lo / azul e rosa: bom dia.” (ANDRADE, 2012, p. 16). A bela imagem da moça faz o poeta recordar a ilusão que brota nele desde a sua mocidade. Sonho nunca realizado em plenitude, mas permanente. Dando continuidade ao tema, apresenta-se “Rapto” que aprofunda o querer amar, depois das desilusões amorosas: “da natureza ambígua e reticente: / ela tece, dobrando-lhe o amargor, outra forma de amar no acerbo amor.” (ANDRADE, 2012, p. 50). O amor se apresenta como transitório. Mas, se a vontade de amar é eterna, então o sentimento ganha um outro nível de temporalidade. Ele existe e persiste eterno a partir do desejo do eu-lírico. Se a vontade de amar nunca morre, ainda que haja desencantos, portanto, o amor continua por existir, mas de maneira também reificada. Ele é um ideal, pois existe a partir de imagens totalizantes, como: “o dia pintado de rosa e azul”; porém como o poeta não desconhece a sua “natureza ambígua e reticente” sabe que tal sentimento não é atingido em sua totalidade, mas essa totalidade é vivida em fragmentos.

Finalmente, “Campo de Flores” retrata o amor no tempo de madureza à semelhança da sabedoria que vem com a velhice presente em “A ingaia ciência”, esse amor já não conta com a liberdade da juventude, nem com o desprendimento, a inocência e ainda exige a sobriedade

de quem conhece o caminhar mundano. O sentimento que eleva, também machuca, ao colocar em evidência as limitações do sujeito: “Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia / e cansado de mim julgava que era o mundo / um vácuo atormentado, um sistema de erros. / Amanhecem de novo as mais antigas manhãs / que não vivi jamais, pois jamais me sorriram. (ANDRADE, 2012, p. 51). Veja-se que o amor é sempre apresentado como um interdito que assola as capacidades do eu-lírico de ser plenamente satisfeito. Contudo, o anseio ainda é visto como positivo, pois o motiva a buscar maior satisfação.

O conceito de amor jamais é esgotado, pois não há uma negação ou uma afirmação que lhe garanta apenas uma abordagem específica. Ele é *conversado*, jamais convertido. Existe entre imagens discursivas e não se concentra em uma apenas, nem passa de uma abordagem enunciativa à outra; mas está entre elas. Em Drummond, assim como na prosa: “As contradições dos indivíduos são aqui apenas cristas das ondas de um oceano de plurilinguismo social, oceano que se agita e torna as ondas poderosamente contraditórias, satura as suas consciências e os seus discursos com o seu plurilinguismo fundamental.” (BAKHTIN, 1998, p. 129).

Na terceira parte do livro aqui analisado: “O menino e os homens” estão as lembranças autobiográficas. Os acontecimentos íntimos ocorridos com o *eu-lírico* se misturam com os fatos mundanos. O autor dialoga entre tempos, fazendo com que o leitor se sinta à vontade para reconfigurar e relacionar episódios vividos. O poema “O Chamado” é bastante representativo, pois retrata a ‘missão’ do poeta. O texto faz alusão a Manuel Bandeira que tem o seu local idealizado de refúgio – a louvável “Pasárgada”. O *gauche* que se identifica com Bandeira, vai compartilhar com ele o mesmo destino: “E foi-se para onde a intuição, / o amor, o risco desejado / o chamavam, sem que ninguém / pressentisse, em torno, o Chamado”. (ANDRADE, 2012, p. 58). A possibilidade de criar um lugar ideal para si, a partir da releitura de uma cidade inventada por Bandeira é a grande contribuição do texto. Faz-se o diálogo vivo entre mundo real e possíveis realidades.

Em seguida, apresenta-se “Quintana’s bar”, o qual homenageia toda delicadeza e magia de Mário Quintana. Em uma conversa de bar, os amigos viajam em aventuras e confidências: “Falando em voz baixa nos entendemos, eu de olhos cúmplices, ele com o seu talismã. Agora voamos sobre tetos, à garupa da bruxa estranha.” (ANDRADE, 2012, p. 59). O texto é o relato, feito em prosa, de um maravilhoso passeio silencioso e delicado, de imaginação, dores e amores. É a relação entre a presença do eu-lírico e ausência física de seu interlocutor, sendo que não é imposta nenhuma interpretação determinante que cerceie a posição do leitor.

O poema seguinte “Aniversário” é feito para saldar o amigo Mário de Andrade que já havia falecido. O *gauche* eterniza o companheiro, que apesar de morto vive através de sua obra representativa: “Se do nosso nada possuímos / salvo o apaixonado transporte / — vida é paixão —, contigo rimos, / expectantes, em frente à Porta!” (ANDRADE, 2012, p. 61). Esses textos demonstram a maneira como um poeta se relaciona com os acontecimentos vividos e imaginados.

A partir da perspectiva do eu-lírico, o *gauche* saúda o neto Pedro que nasce e lhe apresenta um mundo onde o amor é tão complexo e problematicamente indefinido em “A um varão, que acaba de nascer”. O primeiro verso já aponta uma rogativa acompanhada do tom de despedida: “Chegas, e um mundo vai-se”, pois o mundo caminha em um ritmo impossível de ser acompanhado: “e, a vida, se persiste, / passa descompassada / e o nosso andar é lento, (...)” (ANDRADE, 2012, p. 55); o sujeito é sempre incapaz de saber do universo, sendo impossível controlá-lo. Essa é uma apresentação contrária, a qual alerta simplesmente, que o mundo só pode ser dimensionado através da síntese que é uma ilusão.

O avô conta suas dúvidas ao neto: “Quem amou e viveu? / Quem sofreu de verdade? / Como saber que foi / nossa ventura, e não outra que nos legaram?”. (ANDRADE, 2012, p. 55). Ele coloca os fatos em combate com os conceitos; saber o que foi vivido depende da percepção ou da maneira que se interpreta. Relata que todas as significações partem de contrariedades que se aproximam, enigmas a serem decifrados, de acordo com o olhar subjetivo. Esse sujeito inconsolável vai também combinar pares opostos: “riso e sombra”, “corpo e água”, “metal e madeira”, etc. E dentre as oposições descreve um sábio conselho: “(...) Nada / é rude tão bastante / que nunca se apiede / e se furte a viver / em nossa companhia.” (ANDRADE, 2012, p. 56). Veja-se a solidão acompanha e se movimenta dentro do sujeito, fazendo com que ilusões se instalem e permaneçam. Através delas ele conceitua o mal, dizendo que esse “Nada” é tão superior que comanda e fere: “Nosso amor se mutila / a cada instante. A cada / instante agonizamos / ou agoniza alguém / sob o carinho nosso.” (ANDRADE, 2012, p. 56).

Quando o poeta retrata o amor e seus percalços, é porque enxerga uma legião de pessoas e um espaço grandioso. Mais uma vez a situação individual é ponto de partida para conceitos que interligam os sujeitos. Enquanto dois se unem, um sente ciúmes, outro é magoado, e o amor se faz desse ir e vir entre a satisfação e a frustração, entre esse, esta e aquele. Mas é interessante a percepção que toma desse trânsito caótico, do qual ninguém pode fugir: “Ah, liberta-se, lá / onde as almas se espelhem / na mesma frigidez / de seu retrato, plenas! É sonho, sonho.” (ANDRADE, 2012, p. 57).

Talvez só os mortos possam fugir dessa prisão amorosa. Talvez, somente se ela representar uma nova ordem ou um novo lugar em que os seres sejam outros, agindo de outra maneira: “(...) E a morte e evasão / e vigília / e negação do ser / com dissolver-se em outro / transmutam-se em moeda / e resgate do eterno.” (ANDRADE, 2012, p. 57). O “dissolver-se em um outro” representa um novo estado de ser e propõe uma crença futura, já que ela fora perdida e, com essa morte, abre-se a possibilidade de ser “resgatada”. Além disso, acentua o próprio efeito dialógico de transformar os conceitos de tal modo que os significados venham a ser outros e cada vez mais flexíveis, em meio de tantos.

Conclui com o motivo da existência e saúda o neto: “Para amar sem motivo / e motivar o amor / na sua desrazão, / Pedro, vieste ao mundo. / Chamo-te meu irmão”. (ANDRADE, 2012, p. 57). E, desse modo, o poeta fala se si e de todos, a partir da sua subjetividade, sem apagar as diversidades mundanas, nem restringir os olhares sobre a vida. Ele engloba todo o mundo e todos os que nele vivem, formando uma família incondicional, parentes nas experiências e nas jornadas que tocam a todos os seres, das múltiplas formas possíveis. Desse modo, afirmam-se as possibilidades de diálogo, sem que a força centrípeta, trazida pela voz do eu-lírico permaneça centralizada. Essa voz se dilui em tantas outras mencionadas e analisadas através de concordâncias e discordâncias. O amor é apresentado não como um símbolo.

Sobre os efeitos simbólicos Bakhtin (1998) sustenta a seguinte proposição: “A polissemia do símbolo poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso” (BAKHTIN, 1998, p. 130). Depois de todas essas leituras não é possível afirmar que o discurso de Drummond sobre o amor esteja isolado, fora de outros discursos, contextualizado apenas em si mesmo. No segmento seguinte, a relação entre a própria voz e a dos outros permanece; o poeta concentra vários universos em um espaço bem particular — “Minas Gerais”, para em seguida dissolver-se nos mais diversos ambientes, através do diálogo plurissignificativo.

#### 2.4. *MINAS* “GERAIS”

Na quarta parte intitulada “O selo de Minas” o poeta percorre cenários antigos, muito específicos que geram uma dimensão tão grandiosa. Esse espaço se torna muito facilmente próprio de qualquer pessoa, porque nele se destaca o sentimento de compaixão e cordialidade

desenvolvido pelo eu-lírico. Algumas sensações humanas são tidas como *gauches*, tais como: a de sofrimento e de injustiça que estão pontualmente expressas nos poemas deste bloco.

Aqui o sujeito imprime todo o seu desejo de se recolocar na região onde vivera há tempos. Em entrevista, a Geneton Moraes Neto, aos 85 anos o poeta responde que sente uma profunda saudade de sua cidadezinha: “(...) no fundo, continuo morando em Itabira, através de minhas raízes e, sobretudo, através de meus pais e dos meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos.” (NETO, 2007, p.62). Mas é claro, que o lugar de origem que ele se reporta é aquele que ainda guarda na memória: “Não vou lá há anos (...) porque a Itabira que conheci, na qual nasci, passei a infância e um pouco da minha mocidade é uma coisa completamente diferente da atual” (NETO, 2007, p. 63).

Através de seus poemas, ele reporta as mais representativas imagens dos lugares profundos, guardados em sua memória, os quais unem os indivíduos distanciados. Hall (2006) argumenta sobre a força da representação do local de origem, apresentada pelo “olho de nossa mente”, ou seja, através de nossas lembranças. Segundo o autor, a comunidade imaginada: “(...) dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte”. (HALL, 2006, p. 52). Dessa forma, ele consegue representar a pluralidade dentro do singular; todavia o próprio singular que concentra se dissipa em sua descentralização.

O poema que abre a temática, com destaque é: “Evocação à Mariana”. Nesse texto, ocorre o retorno temporal através das imagens construídas pelos detalhes singelos e antigos da igreja: “(...) era grande e pobre. Os altares humildes / Havia poucas flores eram flores de horta./ Sob a luz fraca, na sombra esculpida/ (quais as imagens e quais os fiéis?) / ficávamos”. (Andrade, 2010, p. 65). Veja-se que o ponto mais enfeitado de uma igreja — o altar — é pobre, e singelo, sem maiores ornamentos. As flores não são exuberantes, porém frescas, vindas “da horta” e assim ocorre a beleza natural e simples, juntamente com a marca de pertencimento e de proximidade entre os habitantes.

O sujeito lírico não apenas fala de si, e quando se encontra em tal ambiente, hoje imaginado; ele se aproxima dos seus conterrâneos. Não é fiel à religião, mas pertence a esse lugar sagrado. Em seguida, os versos deixam de dar ênfase às imagens para se concentrarem nos aspectos sensoriais: o “Murmúrio da reza”, “o púlpito seco” dos sons da madeira e o cheiro do incenso forte o qual se perdia “Em onda minúscula”. As duas primeiras estrofes trabalham com um ritmo decrescente, como o barulho de ondas que se quebram e caem baixando em um som apagado. Isso ocorre para demonstrar a emoção que depois da exaltação, desce o tom e até faz calar.

Após toda a apresentação dos sentidos vem o segundo momento do texto, que se desloca para uma percepção mais aguda e filosófica: “Não, não se perdia ... / Desatava-se do coro a música deliciosa/ (que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas campinas do ar (...))” (ANDRADE, 2010, 65). Se a princípio o lugar é mostrado através de sua singeleza e por isso esbarrava em cenas sentimentais e melancólicas; agora, o cenário aparece com extrema grandeza. Assim, toda paixão e encantamento ficam marcados pelos versos seguintes que levam à musicalidade de planos infinitos: “e dessa música surgiam meninas — a alvura mesma — cantando.” (ANDRADE, 2010, 65).

A imagem de Minas e do sonho do menino mineiro são exaltados. Veja-se que esses retratos não se restringem a símbolos, pois neles está a marca da bivocalidade, internamente dialogizada, feita a partir de contradições que se dissolvem no ir e vir dos conceitos. Todos os elementos *gauches* transitam para a leveza da adoração singela: “As flores simples, mas frescas”, “o altar pobre, mas grande” , “o padre cansado” e todo um cenário rústico, mas que guarda uma música acalentadora e inebriante, capaz de fazer o eu-lírico sonhar.

Toda força identitária se fecha na transcendência desse personagem que sai do presente, chega até o passado, o qual promete vida para o futuro: “De seu plano terrestre a nave libertada,/ como do tempo atroz imunes nossas almas, flutuávamos / no canto matinal, sobre a treva do vale”. (ANDRADE, 2010, p. 67). Novamente o eu-lírico representa mais do que a si mesmo. Ele identifica todo um grupo de pessoas que passou pela mesma experiência emocionante de se encontrar em um ambiente angelical para sublimar e ascender acima dos problemas.

A partir de sua imaginação peculiar, consegue enxergar o canto das meninas que o faziam se transportar para um sentimento elevado. O poeta simboliza todas as imagens criadas pelas pessoas que iam até a igreja e produziam cenários que as transportavam do plano terrestre e temporal. É a experiência com a eternidade que é destacada nesse forte e delicado poema mineiro. Todavia, a eternidade não se dá, ironicamente, com elementos sublimes simplesmente, mas é no entre-lugar, que ela se expressa. Entre o positivo e o negativo, faz-se o espaço discursivo do poeta, porém esse espaço é tão intenso e tão frágil que desordena os pólos, as dicotomias e a autoridade da pronúncia do sim ou do não. Só havendo o entremear de indagações e respostas ininterruptas.

O texto: “Estampas de Vila Rica” descreve lugares peculiares da região, apontando os cinco principais: “Carmo”, “São Francisco de Assis”, “Mercês de Cima”, “Hotel Toffolo” e “Museu da Inconfidência”. Em cada ponto há uma característica profunda do *gauche* que se mostra através das marcadas expressões: “prendas dos mortos do Carmo”, que retrata as

ressonâncias dos ante-passados na presença dos vivos; “Perdão, Senhor, por não amar-vos”, representa a conversa com a divindade na qual o poeta não crê; mas ele implora por perdão; todavia se Deus não existe por que ele resolve se desculpar por contrariá-lo?; “Tudo se come, tudo se comunica, / tudo, no coração, é ceia.” aborda a capacidade de guardar fatos passados para comunicá-los com os presentes e com outros tantos futuros ou imaginados, traçando a montagem e a remontagem das significações por meio do diálogo; e “Toda história é remorso” (ANDRADE, 2012, p. 68), remonta as alegrias remotas, que por estarem ausentes se fazem presentes e desejáveis. Observa-se que em cada expressão encontra-se novamente a bivocalidade que desmancha as contradições para dar voz ao *emaranhamento* de vozes e falares.

“Morte das casas de Ouro Preto” relata as enchentes que destroem as moradias. O texto se encerra da seguinte forma: “(já não é mais chuva forte) / me conta por que mistério / o amor se banha na morte.” (ANDRADE, 2012, p. 71). Dessa maneira, um fato local — a inundação das casas de Ouro Preto, mais uma vez se engrandece, transformando-se em uma questão dialógica — o amor que está entre a morte. A partir da mesma estratégia, o poema “Canto negro” atrela o *gauche* aos escravos que tanto sofreram. O sofrimento é o fator que os une. Assim, todas as significações negativas, referentes à palavra: “preto”, são problematizadas e postas em evidência, trazendo à cena a representação do impossível para demonstrar o desencanto: “à beira do negro poço / debruço-me, nada alcanço. / Decerto perdi os olhos / que tinha quando criança.” (ANDRADE, 2012, p. 72).

Encerrando esse bloco, “Os bens e o sangue” aprofunda a relação e a identificação do poeta com os sofredores. Ele enfatiza que o padecimento é um bem que herdou, e por isso vê seus irmãos representados na dor da humanidade: “Os parentes que eu amo expiraram solteiros. / Os parentes que não tenho não circulam em mim. / Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos / minha carne dos palhaços, minha alma, das nuvens, / e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.” (ANDRADE, 2012, p. 80).

Como se vê, é toda uma classe de marginalizados, injustiçados que atrelados uns aos outros, ganham força. O eu-lírico demonstra orgulho de trazer esse legado, pois somente quem sofre compreende a profundidade das dores e dos amores. E o que é torto e esquerdo também pode representar o que é positivo e valoroso. Ele transforma as facetas absolutistas em relatividades significativas, tal como o prosador realiza no ato dialógico: “A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas da palavra viva (...).” (BAKHTIN, 1998, p. 133).

Na quinta parte: “Lábios cerrados”, ocorre o ápice do mergulho interior, a partir do enfoque nas emoções que fazem o poeta existir, sem para que isso haja uma coerente explicação. Portanto, é no intuito de retratar o absurdo de viver que ele descreve suas interioridades. Abrindo esse bloco temático, está o poema “Convívio”, o qual versa sobre a imagem que o sujeito cria das pessoas que vivem em suas lembranças: “Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós / e por isso vivem tão pouco; intervalado; tão débil.” (ANDRADE, 2012, p.85). A debilidade e fugacidade ocorrem devido ao afastamento da presença física dessas pessoas: “Mas como estão longe, ao mesmo tempo que nossos atuais habitantes / e nossos hóspedes, nossos tecidos e a circulação nossa!” (ANDRADE, 2012, p. 85).

É instigante observar a colocação da última palavra do verso anterior. “Nossa!” ao ser acompanhada do ponto de exclamação tem a função de concentrar em si duas cargas semânticas: tanto a de pronome possessivo, como a de expressar admiração. O poeta afirma suas argumentações, de maneira próxima do leitor. É um autor que lê suas próprias palavras, pois ao mesmo tempo em que diz se surpreende com o que pronuncia. Ele age diferentemente do poeta clássico que afirma de forma segura e inquestionável. Todavia o eu lírico admite que não vale o sacrifício de querer entender suas impressões e suas bagagens sentimentais: “Há que renunciar toda procura. / Não nos encontraríamos ao encontrá-los.” (ANDRADE, 2012, p. 85). O que resta é relatar esse convívio, já que não se pode compreendê-lo. Importante ressaltar que é em vão a procura pela definição suficiente que faz calar toda procura.

Em contrapartida, o texto “Permanência” relata sobre o esquecimento. Lembrar pode ser desconcertante, mas se “a história é um remorso”, o olvidar não apaga totalmente o desconforto do sujeito lírico nem impede o desejo de recordar, eis a necessidade do diálogo: “E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono / selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia.” (ANDRADE, 2012, p. 86). Esquecer significa calar discursos passados, mas se ele “ainda é memória”, as tentativas de lembrar revelam discursos, possíveis, indagações. O *gauche* traça possibilidades de desvelamento e por isso o diálogo persiste.

“Perguntas” acentua o eterno questionar, porém, quem dialoga como *eu-lírico* é um fantasma que o compreende muito bem: “Numa hora fria/ perguntei a um fantasma/ que força nos prendia,” (ANDRADE, 2012, p. 87). E, por fim, seu interlocutor revela uma resposta para as inquietudes: “Amar, depois de perder” (ANDRADE, 2012, p. 89). O que lhe faz conviver com o espectro é o ressentimento do amor. E a memória discursiva pertence a esse plano amoroso. Se o bem amado é perdido, resta apenas a relação com as palavras do outro, o burburinho do que foi dito, do que poderia ser dito, do que foi representado ou poderia ter

sido representado. Essa conversa com as palavras, acentos significativos do outro e as suas próprias palavras, bem como as concepções sobre si, fazem parte do complexo diálogo sobre o amor.

“Carta” comenta sobre dificuldade de falar de si mesmo. O poema é longo e de estrofe única, feito apenas da descrição do desejo de compor uma missiva: “Bem quisera escrevê-la / com palavras sabidas, / as mesmas, triviais, / embora estremecessem / a um toque de paixão.” (ANDRADE, 2012, p. 90). Nesse relato de não saber como dizer ele completa o seu intento: “Contudo, esta é uma carta” (ANDRADE, 2012, p. 91). E, novamente, o nada se faz muito, soando como um admirável absurdo. Isso denota a percepção do plurilinguismo e da plurivocalidade. As palavras trazem as linguagens alheias, revelando a grandiosidade do trânsito dialógico vivo. Por mais que sua voz pareça pouca, outras vozes ressoam na sua, revelando contextos e o emaranhar significativo das múltiplas linguagens.

“Encontro” é um texto que prepara o poema seguinte, pois o poeta se vê diante do pai morto, é uma conversa entre o filho e toda a significação paterna: “Está morto / que importa? Inda madruga / e seu rosto, nem triste, nem risonho, / é o rosto antigo, o mesmo. E não enxuga / suor algum, na calma de meu sonho.” (ANDRADE, 2012, p. 92). O pai sobrevive e ainda conversa com o filho, a partir da verdadeira herança que deixou: a convivência e os ensinamentos, suas palavras estão em potência. Essas lembranças autobiográficas desencadeiam no poema “A mesa” que é um retrato de um curioso reencontro familiar. Faz-se imprescindível enfatizar que cada membro da família ocupa um lugar específico, de acordo com o seu papel no grupo.

A figura central é o pai, que agora se faz ausente, mas para o qual se endereça todo o discurso do eu-lírico: “Ó velho, que festa grande / hoje te faria a gente. (...) Ai, velho, ouvirias coisas / de arrepiar teus noventa”. (ANDRADE, 2010, p.104). Dessa forma, ele aproxima passado e futuro. Os conceitos aprendidos e postulados pelo genitor são conjugados aos ensinamentos conquistados pelo contato com o mundo, os quais suplantam os do pai. Ambos são colocados em choque em uma estrofe única longa e extensa como uma canção elegíaca, pois é lenta e triste.

Dá-se a caracterização dos olhos do genitor, que foram guia e juiz: “entrava-nos alma adentro / e via essa lama podre / e com pesar nos fitava / e com ira amaldiçoava / e com doçura perdoava”. (ANDRADE, 2010, p.105). Veja-se que a busca da significação para a descrição do pai traz à tona todo um discurso a partir de representações sobre o passado. Assim, os filhos, que agora são homens de meia idade, ainda guardam as características ingênuas dos meninos governados pela figura paterna: “(...) essa alvura de garoto, / essa fuga

para o mato, / essa gula defendida / e o desejo muito simples de pedir à mãe que cosa / mais do que nossa camisa / nossa alma frouxa, rasgada ...” (ANDRADE, 2010, p.106).

Fala-se do momento solene de comer e beber, da significação comum e subjetiva do que era ontem e do que hoje é. Eis o plano conversacional, cambiante entre as diversas concepções. Tudo passa a ser revisto e: o irmão glutão que hoje se queixa quando bebe, a irmã com nome de flor que faleceu, enfeitando a data presente; o outro que não servia para padre e que agora se assemelha tanto ao pai; outro que é doutor e bacharel; outro herdou a dura vontade do pai, mas não seguiu o seu caminho porque se mostra uma pessoa bondosa: “Dir-se-ia que ele tem raiva, / mas que mel transcende a raiva, e que lábios ardilosos / recursos de se enganar / quanto a si mesmo: exercita / uma força que não sabe / chamar-se, apenas bondade.” (ANDRADE, 2010, p.109). A mãe calou-se. A expressão “dir-se-ia” denota o transitar do plano discursivo; o discurso autoritário, monológico do pai é capaz de silenciar as respostas e calar a mãe. O filho, eu-lírico, destaca a voz uma do genitor, e afina a sua própria para responder a todo um contexto opressivo a fim de revelar as acepções do seu silêncio de outrora.

Todavia, o sujeito previne que não é necessário discutir sobre isso para não matar a festa, porém salienta: “matando-te — não se morre / uma só vez, nem de vez. / Restam sempre muitas vidas/ para serem consumidas/ (...) ficam sempre muitas mortes / para serem longamente reencarnadas noutra morto.” (ANDRADE, 2010, p.109-110). Com esse trecho evidencia-se o material do poeta, as lembranças dentro do presente e que se prometem para o futuro, a conversação de sentidos em movimento oscilante. Além disso, como o poema é destinado ao pai o pronome “te” revela que mesmo com a morte desse, ainda há muitas vidas, variadas representações discursivas, para lembrá-lo, pois o diálogo é reticente e operante.

Em seguida, o *gauche* se apresenta e apela: “(...) Repara: tenho todos os defeitos / que não farejei em ti, / e nem os tenho que tinhas, / quanto mais as qualidades. / Não importa: sou teu filho / como ser uma negativa / maneira de te afirmar” (ANDRADE, 2010, p.110-111). Ele sabe que não é capaz de contentar o genitor, e nem era satisfeito com ele, mas isso não é suficiente para apagar a ligação entre ambos. A contínua busca de configuração dessa tensa relação que se faz através das palavras, coloca a figura paterna em rico esquema dialógico, feito de contrariedades dissolvidas em afirmações. O filho que se sentia inútil, hoje declara não ser um sujeito ruim. Mas alguém que se chateia: “Se me chateio? Demais. / Esse é meu mal. Não herdei de ti essa balda. (...)”. (ANDRADE, 2010, p.111).

Dessa forma, dá-se sequência aos outros componentes da mesa. A individualidade se multiplica a tal ponto que não se sabe ao certo quantos ali estão presentes: “Conta: quatorze

na mesa. / Ou trinta? Serão cinquenta, / que sei? Se chegam mais outros, / uma carne cada dia / multiplicada, cruzada / a outras carnes de amor.” (ANDRADE, 2010, p.112). A família é ampliada e eternizada pelo ritmo natural e memorialístico dos possíveis discursos que descrevem a vida em família. A filha de Drummond é apresentada ao avô, descrita com um profundo amor através dos impactantes paradoxos: “e dize, depois de tudo,/ se não é, entre meus erros, / uma imprevista verdade. / Esta é a minha explicação, meu verso melhor ou único, / meu tudo enchendo meu nada.” (ANDRADE, 2010, p.113). A descrição sobre a filha traz o leitor para o texto, cabe a ele preencher os espaços vazios, os não-ditos, dar explicações sobre a representação dessas metáforas plurissignificativas.

Assim, decorre o jantar, “a mesa repleta” torna-se “maior do que a casa”: “Falamos de boca cheia, / xingamo-nos mutuamente, / rimos, ai, de arrebrantar, / esquecemos o respeito / terrível, inibidor.” (ANDRADE, 2010, p.113). Aí se mostra a democracia dos falares, todos dizem e escutam, contradizem o genitor em ritmo exaustivo. O pai, colocado nesse meio em que não manda mais, é convidado a participar do encontro avesso aos seus costumes, mas feito a partir dele e para ele: “Oh que ceia celeste / e que gozo mais do chão.” (ANDRADE, 2010, p.113-114). Os filhos afirmam suas respostas à palavra surda do pai. Essa que é autoritária, todavia preme de diálogo. Eis as conversas possíveis, caladas anteriormente, em um tempo impossível — o agora.

Por fim, aparece a delicada e muda presença da mãe: “Quem preparou? que inconteste / vocação de sacrifício / pôs a mesa, teve os filhos?” (ANDRADE, 2010, p.112). Toda a significação da genitora silenciosa que trabalha e sofre é caracterizada pela cor branca: “Decerto não pressentias / como o branco pode ser / uma tinta mais diversa / da mesma brancura ... Alvura / elaborada na ausência / de ti, mas ficou perfeita, concreta, fria, lunar.” (ANDRADE, 2010, p.114). Tal significação é capaz de condensar a doçura e a pluralidade de vozes da mãe que se faz dentro do silêncio. Ela é variada e suas variações são sutis, tímidas e dificilmente percebidas. Mas, é parte integrante do elo formado pelos pais, tão necessária e produtiva, porque o seu silêncio desencadeia discursos. Para o casal de pronunciações díspares é feito o convite: “Estais acima de nós, acima deste jantar/ para o qual vos convocamos / por muito — enfim — vos queremos / e, amando, nos iludirmos/ junto da mesa/ vazia.” (ANDRADE, 2010, p.115). Desse modo, termina o poema, com a ilusão de quem quer preencher o vazio, mas que simplesmente convive com ele através do diálogo.

A partir dessa apresentação, é oportuno trazer alguns argumentos traçados por Affonso Romano de Sant’Anna. (1972). Segundo o autor a poesia de Drummond se estende em três fases. “Claro Enigma” se enquadra na relação em que o poeta estabelece com o mundo,

denominada pelo crítico: “Eu igual ao mundo”. Conforme foi demonstrado, nessa fase o personagem se vê por inteiro ao relembrar fragmentos de sua vida. A soma desses fragmentos é o que constitui o sujeito presente. Hall (2005) define o indivíduo moderno como “fragmentado”, composto não de uma, porém de várias identidades, algumas vezes contraditórias, mas não resolvidas. (HALL, 2005, p.12). Pode-se se aproximar esse ser fragmentado ao *gauche*, pois através de memórias ele trabalha com as imagens segmentadas de si, dos outros e do mundo, dialogando conceitos e representações.

Bauman (2005) identifica a construção do eu como um trabalho constante e inacabado: “As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de *alcançar o impossível*: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizadas no *tempo real*, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude (...)” (BAUMAN, 2005, p.16 -17). A relação com o passado é o recurso utilizado para compreender o momento atual. Segundo Sant’Anna (1972): “A essa altura, sua poesia converteu-se numa sistematização da memória, numa maneira de se reunir através do tempo” (SANT’ANNA, 1972, p.18). Se o passado representa a soma de fragmentos; o presente também revela apenas uma parte do ser. Cada fragmento é, para o *gauche*, diferente dos outros; e ele está consciente de que sua identidade é um eterno devir. Por isso dá-se o diálogo em sua poesia, pois através da complexa busca por definições ele se vê no exercício de conviver entre conceitos, amarrar significações e desamarrar outras.

O indivíduo é *gauche* por nunca se perceber pleno, sempre inacabado e inconstante, e, dessa forma, a insegurança se instala, todavia ele insiste no eterno exercício de ser, indagando e respondendo a sua própria linguagem e também as alheias. A cada momento, sente-se interpelado a ocupar uma determinada posição; mas reage de modo inadequado e essa inadequação é sempre nova. Nunca chega a uma afirmação incontestada, pois questionar faz parte do jogo dialógico representativo. O *gauche* visualiza a sociedade a partir de suas experiências. Ela representa, em seus textos, a humanidade e suas linguagens. Ao se reportar aos fatos passados, procura revivê-los, aproveitá-los novamente para poder reinterpretá-los no diálogo com o presente.

Os paradoxos são variados intensos e profundos. No poema “Entre o cão e lobo” a indiferença é apresentada; o poeta fala da permanência instável dos indivíduos no mundo. Desloca-se do plano da subjetividade para falar em plano coletivo, entretanto isso acontece a partir de sua interioridade. Assim como em “Notícias amorosas”, o *gauche* descreve o amor em geral, vivido por todas as pessoas e inclui nesse seu olhar a totalidade do sentimento, os prazeres, os desprazeres e, como imperativo, a necessidade de amar. Sempre a partir de ideias

contrárias, ele vai amarrando seus argumentos, intensificando e diluindo os limites de cada tema.

Quando apresenta a terceira parte “O menino e os homens” põe no plano dos conceitos, as relações entre os seres humanos e a dinâmica da vida, ao se reportar sobre o neto e seus amigos próximos. O poeta observa e elogia o modo desses homens —“Mário de Andrade”, “Manuel Bandeira” e “Mário Quintana” — de enfrentar o mundo com suas palavras em potência discursiva, na tentativa de transformá-lo e, a partir disso, aconselha o próprio neto que terá de saber sobre o funcionamento e a dinâmica do convívio com as pessoas e suas linguagens.

“O selo de Minas” abrange o conflito do ser que está presente entre o espaço subjetivo que se faz público e vice-versa. E finalmente, “Lábios cerrados” descreve as relações entre a presença e a ausência, a vida e os mortos que dialogam entre si. Em cada fragmento está o acento tênue da bivocalidade a qual é pré-descoberta por esse poeta: “(...) na diversidade viva de línguas e linguagens que a envolve e que alimenta a sua consciência, e não é criada sob uma polêmica superficial, individual e retórica com os indivíduos.” (BAKHTIN, 1998, p. 129). Dessa maneira, o leitor é preparado para entrar na “Máquina do mundo” o ponto culminante da obra.

## 2.5. “A MÁQUINA DO MUNDO” E O DIÁLOGO ABERTO

O último capítulo de “Claro Enigma” estabelece o diálogo aberto com os discursos sobre o conhecimento, o mundo e o próprio sujeito. Desse modo, o leitor é colocado na arena de lutas entre falares ideológicos de maneira incisiva. Segundo Villaça (2004) o capítulo: “‘A máquina do mundo’ pode ser visto como a grande síntese das vivências de Drummond e de suas convicções estético-filosóficas.” (VILLAÇA, 2004, p. 83).

A partir do ritmo e da métrica clássica ele apresenta o pensamento moderno e, com isso, coloca em questionamento toda a função da ordem das palavras e dos pensamentos: “(...) erige uma reflexão essencial sobre a condição da ordem clássica na consciência moderna.” (VILLAÇA, 2004, p. 83). O *gauche* se estabelece entre a forma tradicional e o pensamento revolucionário e, ao desempenhar essa junção, coloca a univocidade dos poemas em tensão que proporciona dinamismo ao fazer poético. Quando dialoga com o gênero épico traz para o centro do texto a discussão entre ideologias. O *gauche* enquanto personagem prosaico difere substancialmente do herói da epopeia. Bakhtin (1998) esclarece bem a distinção entre um e outro:

A diferença deste do herói épico consiste em que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem uma significação geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significativa para todos. Por isso, essa ação sempre necessita de uma palavra ideológica, ela tem uma posição ideológica definida, que é a única possível e que, por isso é contestável. (BAKHTIN, 1998, p. 136).

O *fazer poético* está relacionado a uma impressão singular do autor em relação a um símbolo, pois conforme argumenta Fonseca (2001), é a partir disso que inicia a tentativa de dimensionar em palavras a totalidade do poema que não está dada ainda. Logo, as partes da expressão têm de ir se acomodando conforme a totalidade determinada pela impressão do mundo e a *noese* provinda do evento “produção / vivência da produção”. (FONSECA, 2001, p. 281). Como “Claro Enigma” caminha entre o clássico e o moderno, o símbolo e a alegoria serão observados e postos à prova. Os mitos aparecem neste capítulo para serem questionados e até mesmo ironizados.

Adorno (2008) apresenta algumas contrariedades que existem dentro da ordem épica: “A maré amorfa do mito é uma mesmice, o *telos* da narrativa é, porém o diferente e a identidade impiedosa rígida que fixa o objeto épico servem, justamente, para alcançar a sua própria diferenciação, sua não-identidade com o meramente idêntico, com a monotonia não-articulada.” (ADORNO, 2008, p. 48). A explicação mítica parte do pressuposto que algo diferenciado estará sendo narrado, mas a sua unidade é tão densa e inquestionável que esse fato incomum acaba se instalando e permanecendo invariável no decorrer do tempo. Desse modo, ele se torna fixo e imutável.

Por se fazer estática, a força da narrativa épica encontra na estética da linguagem que pode romper com a maneira convencional do dizer e se concentrar nos artifícios da composição lírica. Forma e conteúdo se contrapõem, pois *o que é dito* se torna ingênuo, mas *o como se diz* é profundamente articulado. Dessa forma, Bakhtin (1998) ressalta o discurso autoritário apresenta a necessidade de encontrar uma forma especial de dizer: “A palavra autoritária pode organizar em torno de si massas e outras palavras (...) mas ela não se confunde com elas (...) poder-se-ia dizer que ela exige não apenas aspas, mas um destaque mais monumental, por exemplo, uma escrita especial.” (BAKHTIN, 1998, p. 143).

Veja-se no fragmento do Canto X da clássica obra camoniana “Os Lusíadas”, a qual relata sobre a cantiga da ninfa que faz profecias sobre as glórias dos portugueses ao chegarem à Índia: “Cantava a bela ninfa, e co’os acentos, / Que pelos altos paços vão soando, / Em consonância igual, os instrumentos / Suaves vêm a um tempo conformando. / Um súbito silêncio enfreia os ventos / e faz ir docemente murmurando / As águas, e nas casas naturais /

Adormecer os brutos animais.” (CAMÕES, 1980, p. 263). A canção determina uma harmonia no mundo, pois ela é cantada com os barulhos da natureza e adormece os irracionais. Esses seres que, a princípio, não controlam os seus instintos; aqui, eles não emitem nenhum som que possa destoar da música divina e elevada. A figura é tão ingênua, pois explica, através de imagens perfeitas, a supremacia dos portugueses. Uma única linguagem se instala; uma rígida perspectiva se fixa.

Conforme Bakhtin (1998) argumenta: “A epopéia tem uma perspectiva única e exclusiva.” (BAKHTIN, 1998, p. 136). Em Camões, O ato de exploração é descrito como um direito sublime de conquista. Mas tudo isso é visto com uma beleza em potencial devido à configuração das imagens e o equilíbrio encantador do ritmo. O equívoco se faz nessa ordem do absurdo através da mitificação de um discurso questionável. Como se através da forma não fosse possível duvidar daquilo que está sendo dito.

Em contrapartida, Drummond elabora justamente o inverso ao fazer o próprio *eu-lírico* questionar tudo o que está sendo narrado; o que diz nunca aparece como absoluto e invariável. Assim como no romance, a poesia em “Claro Enigma” traz pontos de vistas plurais. Mesmo dentro da forma clássica que é fechada, perfeita e enaltecida, o poeta consegue representar o caos mundano. As alegorias criadas nos poemas estão à favor da diferença e da variabilidade, ao contrário de Camões que as coloca sempre em prol de uma estável ideologia.

Nesse capítulo, que encerra o livro, as duas figuras alegóricas são: “O relógio do Rosário” e a “Máquina do mundo”. O primeiro trata com maestria o ritmo fúnebre do soar do relógio na praça do Rosário, o qual atinge a todos da cidadezinha e evidencia o trânsito, por eles percorrido. Esse soar é descrito como marteladas que alcançam o coração das pessoas, pois nele está implícita a dor de existir: “a provar a nós mesmos que, vivendo / estamos para doer, estamos doendo.” (ANDRADE, 2012, p.110). O relógio que toca para a multidão marca o movimento entre espaços e condensa a dinâmica da vida.

A partir da soma dos acontecimentos, a existência percorre em um tempo cíclico, fechado, contado, tal como os segundos, os minutos, as horas, os dias e os anos. Mas cada um o sente passar de maneira singular. Entretanto, conjuntamente, caminham como a prece que anda em contas de ave-marias, suplicando a ajuda divina, para poder suportar as amarguras. Portanto, o relógio simboliza o ritmo pausado e dolorido da experiência mundana, marcada passo a passo. A figura concentra a representação do existir, fazendo da bivocalidade “sujeito e dor”, o entre-lugar discursivo.

“A máquina do mundo”, por sua vez, também denuncia a dinâmica da vida: “toda uma realidade que transcende, / a própria imagem sua debuxada / no rosto dos mistérios e dos

abismos.” (ANDRADE, 2012, p. 105). Ela representa a ciência inquestionável que explica a natureza de todas as coisas, sendo assim, muito superior ao indivíduo e bastante desumana. Por esse motivo é rechaçada pelo poeta, pois se ele a valorizasse, também estaria se comprometendo com essa potência que ignora os sofreres e menospreza o *plurilinguismo*.

O poema, feito em tercinas e decassílabos, dialoga com “A Divina Comédia” de Dante e a alegoria da “máquina” faz referência a “Os Lusíadas”. Segundo Adorno (2008): “As epopeias desejam relatar algo digno de ser louvado, que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome.” (ADORNO, 2008, p. 48). Dessa maneira, a obra *camoniana* apresenta como narrativa central a descoberta do caminho marítimo para a Índia, glorificando o povo português. O texto é composto por dez cantos, sendo que no último — “A máquina do mundo” que oferece todas as explicações mundanas, é mostrada ao bravo herói Vasco da Gama.

Com esse fato, ele se torna um sujeito elevado, por deter o conhecimento superior, o discurso privilegiado: “\_\_\_ Faz-te mercê, barão, a sapiência / Suprema de, co’os olhos corporais, / Veres o que não pode a vã ciência / Dos errados e míseros mortais.” (CAMÕES, 1980, p. 281). O objeto é um instrumento que espelha toda a perfeição do mundo e de tudo que nele habita: “Vês aqui a grande máquina do mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assim foi do saber, alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada. (CAMÕES, 1980, p. 282). Devido a ela existir sem princípio e fim, faz com que seja única e ao mesmo tempo variável, digna de ser relatada. Todavia, como narrar o que está acima da lógica racional?

Presume-se que todo esclarecimento, feito de maneira conclusa, só deve ser destinado a alguém que possa compreendê-lo. A explicação sobre a civilização surpreende devido ao tom contundente das descrições que matam a especulação filosófica e não permitem o diálogo aberto: “Vês Europa cristã, mais alta e clara / que as outras em polícia e fortaleza. / Vês África, dos bens do mundo avara, Inculta e toda cheia de bruteza; (...)” (CAMÕES, 1980, p. 285). Dessa forma, têm-se o tom monológico em mais alto nível da força centrípeta, que sustenta todas as metáforas e cenas figuradas. Em busca de uma verdade definitiva, a alegoria é construída: “(...) esse elemento objetivo aparece como um elemento de estupidez, uma incompreensão ou ignorância que empaca no particular, mesmo quando este já está dissolvido no universal.” (ADORNO, 2008, p. 48-49).

Conforme ocorre nas aventuras de Vasco da Gama, há a apresentação do privilégio de toda uma nação, explicando fatos de importância internacional por meio de metáforas. Quando o personagem se depara com a ‘máquina do mundo’ já havia vivido grandes aventuras o que fazia dele glorioso. O sujeito é importante por suas ações e não pelo seu

discurso. Entretanto, o *gauche*, antes de se deparar com o objeto, caminhava insignificante em um espaço muito particular. Ao invés de carregar vitórias e o ímpeto de sucesso, leva consigo as perdas e o cansaço desesperançoso: “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas pedregosa, / e no fecho da tarde um sino rouco / se misturasse ao som de meus sapatos / que era pausado e seco; e aves pairassem / no céu de chumbo, e suas formas pretas (...)” (ANDRADE, 2012, p. 105).

O clima de nebulosidade, e os sons agressivos, rouco e seco, embalam a lentidão dos passos na estrada pedregosa. Essas figuras revelam não apenas os aspectos exteriores; o cenário físico está a serviço da paisagem interior, ou seja, dos sentimentos desse sujeito: “lentamente se fossem diluindo / na escuridão maior, vinda dos montes / e de meu próprio ser desenganado,” (ANDRADE, 2012, p. 105). Eis o sujeito do discurso. O personagem traça inúmeras significações para retratar seu estado de “desengano”, conhecedor de outras vozes que ressoam em sua própria voz e vice-versa. Bem como o sujeito do romance: “O discurso do sujeito falante (...) não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente e, à diferença do drama, representado pelo próprio discurso.” (BAKHTIN, 1998, p. 135).

Em “O relógio do Rosário” o cenário é radiante, mas o soar das badaladas o escurece, pois esse ritmo desperta os sentimentos melancólicos do *gauche*: “Era tão claro o dia, mas a treva / do som baixando, em seu baixar me leva” (ANDRADE, 2012, p. 109). Avesso ao herói tradicional, ele prende sua visão no plano terreno que o envolve e o faz enxergar a profundidade do mundo, representada nos falares alheios e no seu próprio discurso: “pelo âmago de tudo, e no mais fundo / decifro o choro pânico do mundo”. (ANDRADE, 2012, p. 109). A visão para baixo não cega esse sujeito desenganado, mas permite-lhe visualizar a metafísica dos seres e das coisas. Todavia isso não ocorre a partir da perspectiva soberba, mas por meio do olhar difuso o qual permite a aproximação com as múltiplas vozes: “que se entrelaça no meu próprio choro, / e compomos os dois um vasto coro”. (ANDRADE, 2012, p. 109). Dessa forma, o diálogo é representado pelo coro, feito de falares inúmeros e diferentes que formam o complexo plano plurilíngue.

A lírica clássica tenta chegar até o coletivo, não por meio das diferenças e relações, mas a partir de uma única explicação plausível. Entretanto, insuficiente e mítica: “Nessa fixação rígida do relato épico em seu objeto, destinada a romper o poder de intimidação daquilo que a palavra identificadora ousou olhar nos olhos, o narrador passa a controlar, ao mesmo tempo, o gesto de medo.” (ADORNO, 2008, p. 48). Quando Camões apresenta a ‘máquina do mundo’, ele coloca dentro dela todas as explicações possíveis para o universo,

entretanto, a linguagem que descreve chega ao extremo apelo dos sentidos: “Quer logo aqui a pintura que varia / Agora deleitando, ora ensinando, / Dar-lhe nomes que a antiga poesia / A seus deuses já dera fabulando.” (CAMÕES, 1980, p. 283). São os recursos poéticos utilizados para explicar o mundo, entretanto a poesia não se presta às explicações, pois faz uso de apelos emocionais.

Ela contrapõe a lógica comum, por isso Adorno (2008) assinala que: “No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada.” (ADORNO, 2008, p. 75). Mas Drummond não se utiliza dessa negação ao questionar e ironizar a figura soberana do poeta. Ele deixa de lado a palavra autoritária, a qual: “(...) não se representa — ela é apenas transmitida” (BAKHTIN, 1998, p. 144), para entrar no caráter ideológico, defendendo uma conjugação de enunciados em movimento de significação.

A “máquina” se apresenta ao *gauche* não por meio da fala divina, mas pela ausência de qualquer discurso: “a máquina do mundo se entreabriu / para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia / Abriu-se majestosa e circumspecta, / sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável. (ANDRADE, 2012, p. 105). O poeta sabe os limites da sua linguagem e descreve algo tão grandioso que não emite algum som terreno, pois se vê incapaz de determinar o sublime. Mas esse silêncio é uma resposta no âmago das interrogações, feitas pelos leitores e pelo próprio eu-lírico. Ela abre-se para o ser que não é dotado de nenhuma altivez, por isso não brilha mais que o necessário para as: “(...) pupilas gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto, / e pela mente exausta de mentar”. (ANDRADE, 2012, p. 105). O eu-lírico conjector, repleto de discursos, sente-se extenuado com as ideias fixas, isoladas e autoritárias.

Se o poeta e a sua linguagem são incompetentes para adentrar no plano divino, só lhe resta aderir, por justa causa, às imagens e alegorias: “(...) toda uma realidade que transcende / a própria imagem sua debuxada / no rosto do mistério, nos abismos. / Abriu-se em calma pura, e convidando / quantos sentidos e intuições restavam a quem de os ter usado já os perdera.” (ANDRADE, 2012, p. 105). Dessa maneira, ele abandona a lírica pretensiosa que, segundo Adorno: “Por ser um empreendimento antimitológico, ela se destaca no esforço iluminista e positivista de aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito como aconteceu, quebrando o feitiço exercido pelo acontecido, o mito em seu sentido próprio.” (ADORNO, 2008, p. 49).

Quando o eu-lírico *drummondiano* decide subir o olhar para a superioridade, não tem a intenção de enxergar nela a verdade única, mas visa encontrar a própria plurissignificação que

constrói as ideias, feitas de contradições e paradoxos. Assim ele enxerga: “O que procuraste em ti ou fora / de teu ser restrito e nunca se mostrou / mesmo afetando a dar-se ou se rendendo, e a cada instante mais se retraindo.” (ANDRADE, 2012, p. 106). Vê-se que a oferta é de tudo que já fora muito buscado e nunca alcançado: o absoluto, a palavra que cala. Os efeitos da expressão totalizante são descritos por Bakhtin (1998): “(...) em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados e em múltiplas ressonâncias, em volta dela morrem os contextos, as palavras secam.” (BAKHTIN, 1998, p. 145).

O eu-lírico conhecedor dos discursos e provocador de diálogos vai dando nomes à oferta absoluta: “essa riqueza sobrando a toda pérola”, “essa ciência sublime e formidável, mas hermética”, “essa total explicação da vida”, “esse nexos primeiro e singular”, “as mais divinas pontes e edifícios”, “distância superior ao pensamento”, “os recursos da terra dominados”, “as paixões, os impulsos e os tormentos” e “tudo o que define o ser terrestre”. (ANDRADE, 2012, p. 106 e 107). Trata-se da ideia suprema que concentra os conceitos fixos sobre os recursos naturais, a ciência e a filosofia.

O que é grande na vida e controlado pelo pensamento superior é apresentado, inclui-se também: “o absurdo original e seus enigmas” e o “solene sentimento da morte, que floresce no caule da experiência mais gloriosa”. (ANDRADE, 2012, p. 106 e 107). Nessa apresentação dos elementos universais e englobantes, estão os mitos que guardam em si uma riqueza que de tão grande é inapreensível, dessa maneira, eles não podem ser descritos de forma convencional. A exposição: “(...) é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, negativo de sua intencionalidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória.” (ADORNO, 2008, p. 51).

O sujeito lírico, porém, sabe que todas as explicações não passam de metáforas, ele reconhece a mítica das imagens e ainda que se sinta tentado por essa oferta maravilhosa, não se deixa iludir, não acredita que possa deter o imenso conhecimento: “Mas como eu relutasse em responder / a tal apelo assim maravilhoso, pois a fé se abrandara e mesmo o anseio / (...) 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 ao meu engenho.” (ANDRADE, 2012, p. 107 – 108). A oferta de uma verdade absoluta lhe é “gratuita” desnecessária e também tardia. Ele diz não, pois está a favor do diálogo vivo que nega a autoridade da palavra que silencia. O poeta provoca outros discursos e, por esse motivo, sua resposta se torna persuasiva.

O *gauche* difere de Vasco da Gama, pois se encontra cansado de mentar e de procurar verdades extremas; Vasco, ingênuo e pretensioso, está disposto a receber as explicações totalitárias e, a partir disso, controlar toda a dinâmica da vida. Assim, o clássico personagem da epopeia se ilude através da alegoria. Sobre essa ilusão, Adorno (2008) argumenta: “A conversão objetiva da pura exposição, alheia ao significado, em alegoria objetiva é o que manifesta tanto na desintegração lógica da linguagem épica quanto no deslocamento da metáfora em meio ao curso da ação literal.” (ADORNO, 2008, p. 54). Todavia, o personagem *drummondiano* deixa explícito ao leitor que todo símbolo presente no poema: “(...) não é mais do que a representação possível, pelas palavras humanas, de uma revelação verdadeiramente inefável.” (VILLAÇA, 2004, p. 94). A palavra do poeta, por assim dizer, deixa de ser reificada para manter o diálogo com as palavras alheias.

Vale destacar que a “máquina” elabora alguns imperativos: “olha, repara, ausculta (...) vê, contempla, / abre teu peito para agasalhá-lo.” (ANDRADE, 2012, p. 106). Com esses pedidos, revela-se a fragilidade, pois todo o conhecimento só ganhará força, se o sujeito o aceitar. Portanto, toda a supremacia fica enfraquecida frente à negativa do indivíduo. E, dessa forma, o enigma se instala, pois ao ignorar tais rogativas ele ganha o poder de contradizer a ordem suprema: “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.” (ANDRADE, 2012, p.108).

O indivíduo perde, mas fica com as mãos pesadas, desse modo, simboliza a gravidade das suas vivências que o fazem desistir e resistir os apelos ilusórios e aos discursos contundentes das vozes supremas. Assim, descreve a caminhada, que se desenvolve no decorrer de um tempo específico. Ele cala as verdades atemporais, traçando para o leitor a discussão na atualidade através de sua palavra persuasiva. Essa, segundo Bakhtin (1998),: “(...) é uma palavra contemporânea, nascida numa zona de contato para o presente inacabado.”(BAKHTIN, 1998, p. 146). A palavra ancestral trazida pela máquina, se aceita, colocaria fim a toda significação que se remetesse ao presente inacabado onde mora a especulação e a criação de perspectivas por meio do diálogo.

O ritmo é um fator muito importante para realizar a interpretação do texto, sendo um elemento preponderante para a construção do gênero poético. Ele está para o mecanismo da imagem como bem descreve Fonseca (2001): “a produção de um campo se ilusão, uma imagem sustentada na apresentação de objetividades em unidades de significação, constituindo um contexto pela articulação de feixes de qualidades esquematizadas”.

(FONSECA, 2001, p. 294). Bakhtin (1998), porém, argumenta que o ritmo do poema não favorece qualquer estratificação substancial da linguagem:

O ritmo, ao criar a participação direta de cada momento do sistema acentual (através das unidades rítmicas mais próximas) destrói em estado ainda embrionário aqueles mundos e pessoas virtualmente contidos no discurso: em todo caso, o ritmo coloca-lhes determinadas barreiras, não lhes permitindo se desenvolver e se materializar; ele fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo. (BAKHTIN, 1998, p.104).

Entretanto, a sonoridade proposta pelo poeta moderno, não se fecha em um círculo preciso. Muitas vezes há um descompasso para formação da imagem tortuosa. Portanto, ele não existe sem a imagem e vice-versa. É justamente essa relação que vai destacar a arte poética da comunicação prática. Fonseca afirma que: “essa potência musical da palavra poética favorece a adesão do leitor à imagem evocada; enquanto na arte musical o som é “sentido puro”, no poema é sentido e significação juntos” (FONSECA, 2001, p. 291).

Por mais que a poesia tenha todas essas potencialidades, Bakhtin (1998) aponta: “Para aclarar o mundo de outrem ele jamais se vale da linguagem de outrem como sendo a mais adequada para esse mundo” (BAKHTIN, 1998, p.95). Se o poeta constitui uma linguagem *una*, então a *dialogicidade* é comprometida. Segundo o autor, ela não entra no objeto estético da obra (BAKHTIN, 1998, p. 92-93). É assim que se faz da poesia *camoniana*, onde somente a perspectiva portuguesa é revelada. Porém, a estética moderna se presta ao diálogo com o leitor, que pode enxergar o seu mundo através das imagens criadas pelo poeta ou compreender melhor as diferenças entre o seu olhar ao do eu-lírico.

Por mais que “A máquina do mundo” seja feita através de um ritmo clássico, com versos decassílabos, o poema não deixa de ser moderno, pois a densidade de “Claro enigma” ocorre nesse diálogo contínuo entre as potencialidades da poesia que pretende alcançar uma nova realidade, a partir dos artifícios da palavra. Adorno (2008) enfatiza sobre a exatidão da forma presente na poesia lírica: “Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito.” (ADORNO, 2008, p. 72).

Se a estrutura é o ponto de articulação para a configuração do todo, Drummond desafia a liricidade ao apresentar dentro da forma perfeita, a não-totalidade. Aliás, ele provoca, não só os clássicos, mas também os modernos que acreditam que somente a forma livre é capaz de organizar a liberdade de expressão conquistada. Villaça (2004) lembra: “A

publicação de poemas *drummondianos* ‘classicizados’ provocou consternação em muitos (como talvez provoque até hoje) que o preferem ‘inventor’ no campo da experimentação formalista.” (VILLAÇA, 2004, p.89).

Veja-se a crítica de Waltecir Dutra, publicada no Diário de Minas na seção Crítica literária em 11 de março de 1952: “*Claro Enigma* representa, de um lado, o coroamento da obra poética do seu autor, a sua “maneira” levada talvez às últimas conseqüências. De outro, é uma tentativa de renovação, nem sempre à altura do grande poeta, como por exemplo os sonetos, bastante convencionais.” (DUTRA In GUIMARÃES, 2012, p. 994). Carlos Drummond de Andrade não deixa de ser inventor, pois nos limites da estrutura, consegue trazer o auge da liberdade de pensamento; o tom divino e elevado não apaga os sentimentos e os pesares humanos. Assim, ele se retira do plano convencional da lírica clássica.

Em relação aos experimentalismos da linguagem, Adorno (2008) alerta:

Quando a contradição entre a linguagem poética e a comunicativa se intensificou ao extremo, toda lírica se tornou um jogo de tudo ou nada; não porque tenha se tornado inteligível (...) mas, porque, unicamente pela virtude de ter tomado consciência sobre si mesma enquanto linguagem artística, através de seu esforço em alcançar uma objetividade absoluta, não limitada por qualquer preocupação com a comunicação, ela ao mesmo tempo se afasta da objetividade do espírito, da língua viva, criando um aparato poético que substitui uma linguagem não mais presente. (ADORNO, 2008, p. 75).

Desse modo até mesmo a poesia moderna corre o risco de se tornar autoritária. Um exemplo para esse tudo ou nada pode ser encontrado no concretismo, o qual se desprende da necessidade de comunicação, saindo do campo do discurso, para se concentrar nas potencialidades da imagem física da palavra. Aliás, Geneton (2007) relembra: “Em entrevistas, Drummond confessou repetidas vezes que não gostava de poesia concreta — versos que radicalizam a experiência com a forma.” (NETO, 2007, p.150). Se por um lado, seus poemas se afastam da estética concreta; por outro, também diferem do discurso ideológico da poesia tradicional.

Nessa abordagem, “A máquina do mundo” se concentra na ação do tempo, este é um fator que está presente em todas as razões que levaram o sujeito à negação da maravilhosa oferta. No momento em que recusa, sua fé já se “brandara”, a vontade de conhecer já se encerrou; as antigas crenças já estão mortas e ele não é mais o ser de ontem. O sujeito está no tempo presente, trazendo à tona todos os discursos possíveis, provocando a palavra isolada, tirando-lhe o conforto perturbando-a até a sua dissolução. Em síntese: a graça oferecida chegou tarde demais.

Sobre tal constatação, Villaça (2004) argumenta: “Sua história é sua identidade formada no tempo das sucessivas experiências negativas.” (VILLAÇA, 2004, p. 99). Mas o que a máquina oferece é uma narrativa diversa: “(...) que ele precisaria aceitar como sua própria história, como qualidade súbita de seu próprio tempo, trazida para o centro de seu ser.” (VILLAÇA, 2004, p.99). O ritmo dela é muito rápido “presto e fremente”, vem em descompasso com o andar vagaroso do sujeito que traça seu percurso “lentamente”, “vagamente”.

Veem-se dois grandes e opostos movimentos desenhados: o do *gauche* que anda devagar, por carregar todo o peso das suas vivências de linguagem, e o da máquina que mostra em um breve espaço de tempo a explicação absoluta sobre todo o universo. A princípio, o poeta apresenta verbos no subjuntivo denotando possibilidades de ações: “palmilhasse”, “pairassem”, juntamente com o gerúndio, que expressa o andamento contínuo: “diluindo”, além do adjetivo e do advérbio que conotam a lentidão: “pausado” e “lentamente”. (ANDRADE, 2012, p. 105).

Com o aparecimento da máquina, o ritmo acelera caracterizado pela ação determinada: “abriu”. A velocidade se estabelece com a série de enumerações dos conceitos que lhe são apresentados. O ritmo só volta a ficar lento com o fechamento da máquina. Assim, os gerúndios retornam junto com o advérbio e o adjetivo preciso: “miudamente”, “recompondo”, “avaliando”, “seguia vagaroso”. (ANDRADE, 2012, p. 108). Os versos, feitos em tercinas e decassílabos, se assemelham a uma música, que favorece à narrativa rica em detalhes e descrições. Mas tudo isso está para o pensamento moderno, o qual não impede a consciência crítica sobre os limites do discurso poético e da linguagem. Assim, também ocorre com “O relógio do Rosário”, que é feito em versos duplos e contínuos para dar sustentação ao som compassado e marcante da passagem do tempo.

O ritmo desse poema ajuda a exprimir a dor apresentada num crescente que de individual se torna cada vez mais sociável e profunda. Ela é colocada em cena passo a passo, sempre no mesmo tom seco e dolorido do soar do relógio: “Oh dor individual, afrodisíaco / selo gravado em plano dionisíaco / (...) dor de tudo e de todos, dor sem nome / ativa mesmo se a memória some.” (ANDRADE, 2012, p.109). Veja-se, no primeiro par de versos, que a sonoridade é feita de sons agudos e secos, marcados pela vogal: “i” e pelas consoantes: “s” fricativa e “c” oclusiva, cuja sensação persiste opaca como marteladas discretas, mas pulsantes que denotam a profundidade de um sentimento duro e permanente. No segundo, há a presença da vogal oclusiva “o” e da consoante bilabial “m”. Elas enfatizam o murmúrio e a sensação de uma tímida e inquieta sensação dolorosa.

Os versos são descritos sempre em pares, através de rimas perfeitas as quais denotam a repetição dos sons marcantes. E repetem-se as marcações finais, provocando a percepção da continuidade. Todo esse prosseguimento não cabe somente dentro do eu-lírico, mas é estendido à caracterização do ser humano que se sente atraído até mesmo pela dor. Por isso, ocorre a presença dos adjetivos: “afrodisíaco” e “dionisíaco”. Por mais que aqui haja a referência a um deus (portador de uma voz aparentemente privilegiada), a figura humana ainda se sobressai, pois “Dionísio” é a figura mitológica que simboliza não somente os prazeres carnavais, mas justamente o diálogo entre o sublime e o baixo, desconfigurando-os através do emaranhamento associativo de diferentes consciências. Assim, não há hierarquia entre as vozes, mas sim o trânsito cambiante entre os falares.

Em seguida, novamente o poeta utiliza características dos animais para melhor compreender o comportamento humano. Nesse poema, a aproximação está expressa pelos versos: “dor dos bichos, oclusa nos focinhos, / na cauda titilante dos arminhos” (ANDRADE, 2012, p. 110). A dor que antes era subjetiva une e concentra todos os seres: “dor do espaço e do caos e das esferas, / do tempo que há de vir, das velhas eras!” (ANDRADE, 2012, p. 110). Dessa forma, dentro da subjetividade ocorre o contato com a sociedade: “Não somente o indivíduo é mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo sociais, mas inversamente também, a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é quintessência.” (ADORNO, 2008, p. 75). O poeta atinge a sociedade ao retratar a o entremear das significações, não somente referentes à dor de existir, mas também àquela que transcende e permanece após a morte.

Ele encontra dentro do mais ínfimo detalhe toda a magnitude da vida, diferente do poeta épico que vê na grandiosidade e na glória dos acontecimentos o sentido único de existir. Após sentir a experiência do fator social, o leitor encerra a leitura com os elementos mais simples, porém já configurados no movimento metafísico: “Mas na dourada praça do Rosário, / foi-se, no som a sombra. O columbário / já cinza se concentra, pó de tumba, / já se permite azul, risco de pombas.” (ANDRADE, 2012, p. 110). É a morte que guarda e sintetiza essa grandiosidade do sofrimento que permanece diante da vida. Esses dois elementos aparentemente contraditórios se aproximam através dos efeitos da palavra persuasiva que: “No fluxo de nossa consciência (...) é comumente metade nossa, metade de outrem.” (BAKHTIN, 1998, p. 145). Por isso se dá o contato com o discurso alheio por meio do diálogo.

A dourada praça, símbolo de luz, ao receber a presença do som fúnebre se torna um enigma que une: claridade e escuridão; grandiosidade e pequenez; físico e metafísico;

transitoriedade e eternidade. Entretanto, as aproximações ocorrem de modo natural. Primeiramente o poeta se vê único e depois se percebe imerso em meio ao plano da discursividade e sua solidão é compartilhada, ao contrário do narrador épico, que assinala desde o início a conectividade com o mundo e seus sentimentos parecem anti-pessoais.

Em “Os Lusíadas”, a narrativa começa da seguinte maneira: “As armas e os barões assinalados, / Que da ocidental praia lusitana, / Por mares nunca antes navegados, / Passaram ainda além da Taprobana,” (CAMÕES, 1980, p.21). Esse cenário bravio, não revela uma marca expressiva da subjetividade do eu-lírico. Em Drummond, todos os cenários traçam impressões agudas e comovidas. Dessa maneira, por mais que a forma seja fixa, sua poesia permanece moderna, pois guarda toda uma potencialidade de expressão que ao mesmo tempo em que proporciona um olhar ambíguo se faz dialógico.

Assim, tornam-se precisas as palavras de Adorno (2008): “Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema.” (ADORNO, 2008, p. 72). A poesia *drummondiana* se afasta da poesia épica ao proporcionar maiores interpretações em relação ao tema proposto devido aos efeitos da bivocalidade e da palavra persuasiva, evitando as dicotomias das ideias estanques.

A força centrípeta que unifica a voz poética concentra-se na organização mundana, e, então, diminui o caos. Tofalini (2011) pontua: “É evidente a suspensão da ação, no sentido tradicional, e o desaparecimento (ou transformação) da intriga. É exatamente aí que se pode observar com maior clareza a força centrípeta da poesia lírica.” (TOFALINI, 2011, p. 277). Até mesmo os temas apresentados pelos poetas épicos são sempre caracterizados como objetivos e claros. Porém, essa objetividade é aparente, já que a relatividade se apresenta como universal: “O narrador foi desde sempre aquele que resistia à fungibilidade universal, mas o que ele tinha para relatar, historicamente e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível”. (ADORNO, 2008, p. 48).

O poeta *gauche* enfatiza a ingenuidade do olhar reto e direcionado, pois demonstra em seus poemas, que a visão oblíqua e desajustada compreende uma enorme gama de significações e sentidos, o enigma aparece dentro de seus paradoxismos, com uma força grandiosa e coerente. Para o poeta épico: “A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo discurso.” (ADORNO, 2008, p. 51). Desse modo, estabelece a palavra autoritária, a qual não se permite penetrar no jogo discursivo de perguntas e respostas. Entretanto, o eu lírico moderno: “(...) 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, 2008, p. 75).

A tensão presente na poesia *drummondiana* se apresenta em cada dicotomia, que faz do mundo um sistema complexo, anti-iluminista, cuja verdade não se encontra através de um raciocínio lógico traçado sob uma forma perfeita. Conforme Adorno (2008) pontua: “Se a expressão dessa verdade se condensou em uma expressão individual, inteiramente saturada com a substância e experiência da própria solidão, então é justamente nessa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira.” (ADORNO, 2008, p. 89).

A voz do sujeito lírico *drummondiano* não se coloca como imperativa, não se apresenta como superior, e desse modo, o texto adquire uma dialogicidade, pois como argumenta o autor: “As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz.” (ADORNO, 2008, p. 74). Portanto, nenhuma voz é rechaçada, muitos pensares são permitidos, e isso não significa que a voz do poeta não possa se dissolver em outras possíveis, já que a todas é permitida a liberdade de relações.

A visão do poeta *gauche* é digna, por isso, permite-se criticar e afirma-se sem silenciar os falares alheios; até mesmo entrelaça-se a eles, por meio das construções desconfortantes expressas nos poemas, acentuando a bivocalidade de sua palavra persuasiva, sendo que ela: “(...) continua a se desenvolver livremente, adaptando-se ao novo material, às novas circunstâncias, a se esclarecer com os novos conceitos. Além do mais, ela ingressa num inter-relacionamento tenso e num conflito com as outras palavras interiormente persuasivas.” (BAKHTIN, 1998, p. 146). “Claro Enigma” produz por meio de suas abordagens, as nuances tão expressivas, as discussões profundamente calorosas, as relações mais conjugadas entre a forma e o conteúdo, provando em si mesmo o diálogo a partir da poesia com toda a força de distensões de vozes plurilíngues em plena discursividade.

## CAPÍTULO III

### O *GAUCHE* NA PÓS-MODERNIDADE

Neste capítulo discute-se sobre a contribuição do *gauche* para a instauração de um novo pensar na Literatura Brasileira. A discussão parte da estética modernista e do personagem como potências transgressoras e estabilizadoras no tratamento com a linguagem poética. *Engajamento* é termo-chave que coloca em foco o discurso e a forma criadora, ele autoriza o aprofundamento do *dialogismo* na poesia.

A obra *drummondiana* se destaca pela sua força dialógica que permite a relação entre muitas vozes e falares. Por mais que o gênero se configure a partir da força centrípeta, ele não impede os efeitos do *plurilinguismo*. A qualidade *plurilíngue* acentua a capacidade *dialógica* por conceber várias linguagens em interação dentro de determinado texto. Contudo, Bakhtin (1998) afirma que o poema é um descrédito da potência literária: “(...) mesmo que sejam numerosos e uniformes os fios semânticos, os acentos, as associações, as indicações, as alusões, as coincidências que procedem de cada discurso poético, todos eles servem a uma só linguagem, a uma única perspectiva e não a *contextos sociais plurilíngues*.” (BAKHTIN, 1998, p. 103-104). Porém, o poeta evoca vários falares e cria contextos tão complexos que não se constituem em uma unidade determinante. O *gauche* não só usa inusitadas significações, mas sempre as questiona. Seja por meio da ironia ou do ritmo, ele dá ao símbolo poético o acento do *estranhamento*, proporcionando a complexa experimentação estética no momento da leitura. Assim, o signo se torna *plurilíngue*.

Carlos Drummond de Andrade aprofunda o conceito de *modernidade*, pois o potencial unificador de seus textos desperta para a existência e interação de muitas linguagens, valorizando as suas potencialidades. O jogo entre autor-texto-leitor possibilita interpretações variadas, acentuando a liberdade para reconstruir pontos de vista sobre os temas descritos nos poemas. “Cota zero”, por exemplo, aborda a reflexão sobre a instigante perspectiva — a paralisação em meio à correria do dia a dia: “*Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel.*” (ANDRADE, 2002, p. 91). O poeta faz uso da palavra moderna *stop* para abrir o diálogo sobre os efeitos da vida cotidiana que pede o trânsito rápido dos acontecimentos. A ansiedade frente à paralisia, seja ela do automóvel ou da vida, perturba o sujeito. O olhar *gauche* é sereno, pois visualiza com frieza o clima de espera pelo movimento, mas também é exasperado ao traduzir o sentimento angustiante através do ritmo pontual e seco.

Ao indagar “se a vida parou”, denota a sensação de que as esperas matam e sugere que somente as ações físicas, motoras e grandiosas, como as de uma máquina, são capazes de preencher o vazio existencial. Desse modo, a cota ou reserva de tempo é zero. Nula porque o os momentos não são usados, mas perdidos. Várias perspectivas e, por consequência, várias linguagens são chamadas por esse poema, sem que haja uma hierarquia entre elas. Aí se encontram: a linguagem dos trabalhadores, dos patrões, dos alunos e professores, dos aposentados, etc., sendo que todos os discursos podem remeter à angústia da passagem temporal e da sensação de estar se tornando ultrapassado em pleno movimento do mundo. Eis o *plurilinguismo* concentrado na temática: duração.

O modernismo traz uma profunda relação com a potência *plurilíngue* ao colocar como força motriz as múltiplas perspectivas, transgredindo através do tratamento com a língua e com as linguagens. É importante recorrer às argumentações sobre o *dialogismo* para melhor compreender o fazer poético moderno, bem como os seus efeitos.

Bakhtin (1998) afirma que somente a presença do *plurilinguismo* não garante para o texto a força do diálogo vivo, pois: “No romance *polifônico*, o problema não gira em torno da *forma dialógica* comum de desdobramento da matéria nos limites de sua *concepção monológica* no fundo sólido de um mundo material *um*; o problema gira em torno da última *dialogicidade*.” (BAKHTIN, 1997, p. 17). Portanto, o *dialogismo* não deve ser colocado como tema; as várias linguagens não podem ser ilustrativas, mas sim garantir o contínuo exercício conversacional propriamente dito, superando a máscara que encobre o dizer único e centralizado.

O que garante ao gênero poético discorrer sobre a última *dialogicidade* e a utilização do recurso essencial para a poesia moderna é o fenômeno do *estranhamento*. O qual será discutido e analisado frente ao “Poema de Sete Faces” que aborda o efeito multifacetado do eu-lírico.

### 3.1 ESTRANHAMENTO E RUPTURA

Ao refletir sobre o movimento modernista e a obra *drummondiana*, destaca-se o grande comprometimento da literatura com o seu papel histórico. Barthes (1993) afirma que o escritor moderno se vê devedor de uma realidade datada e consumada: “A História, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; ela o obriga a verificar a Literatura segundo possíveis que ele não domina.” (BARTHES, 1993, p. 118). Em busca de uma identidade e linguagem nacionais, os artistas

modernos uniram forças para atingir o seu intento, como afirma Mário de Andrade (1974): “(...) o movimento modernista foi prenunciador, o preparador e, por muitas partes, o criador de um estado de espírito nacional.” (ANDRADE, 1974, p. 231).

Os artistas modernos revisitaram as origens para recontá-las sem o enfoque europeu; procuraram identificar o que havia de ilusório na história a fim de recriá-la através dos recursos artísticos. Fizeram uso do *estranhamento*, olharam para as “verdades” já ditas com ar de graça e ironia, pois a caracterização do *brasileirismo* soa como irrisória, sem a firme relação com a livre representação do povo brasileiro. Extrapolaram todos os paradigmas por meio do cinismo, do carnaval, do exagero para que o leitor soubesse que toda criação não passa de mera caricatura. O brasileiro é muito mais do que uma imagem, por isso fizeram uso de muitas máscaras exóticas, múltiplas e constantes, camaleônicas, a fim de defini-lo. Somente através do desconforto e da instabilidade, puderam se libertar dos estereótipos afirmados desde o descobrimento. Dessa forma, o discurso moderno acentua uma desarmonia polifônica.

Iser (1979) elogia essa desarmonia latente ao denunciar a visão de Ingarden sobre a função da harmonia polifônica presente no texto literário: “(...) é uma realidade irrevogável, que, mesmo por isso, não se pode considerar como simulada, pois nela se origina o valor estético e a realização deste valor estético na concretização adequada. (ISER In LIMA, 1979, p. 94). Para Iser o problema estaria na “concretização adequada” a qual denuncia um ideal sobre a relação entre texto e leitor. Desse modo, quanto maior for a harmonia polifônica dentro de um texto, menores são as possibilidades de o leitor formular uma resposta ao *estranhamento* apresentado pela obra, já que as muitas vozes devem convergir para um pensamento ideológico preponderante. A literatura moderna, que clama pelo diálogo, estaria sujeita a uma leitura precária, silenciando as indagações para realizar o acento monológico.

No entanto, Bakhtin (1998) acredita na literatura que colabora para a evolução ideológica do homem. Para o autor, ela: “(...) é um processo de escolha e de assimilação das palavras de outrem. (...) procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e ao nosso comportamento, ela surge aqui como a *palavra autoritária* e como a *palavra internamente persuasiva*.” (BAKHTIN, 1998, p. 142). Assim, Iser (1979) valoriza a indeterminação, o que denuncia a necessidade de o leitor romper com a palavra autoritária, a qual se faz ouvida e compreendida, permitindo-se chegar até a persuasiva, que além de exigir compreensão, permite interrogações e se ausenta do fechamento da voz imperativa.

Segundo o autor: “Quanto mais um texto refina a trama de seu objeto, o que significaria a multiplicação das visões (...) esquematizadas que o objeto do texto projeta, tanto mais se amplia a indeterminação.” (ISER In LIMA, 1979, p. 94). A literatura moderna apresenta a multiplicações das visões, por isso denota a ascensão das relações dialógicas. Cândido (1967) salienta: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos.” (CANDIDO, 1967, p. 129). Mas a origem da Literatura Brasileira sempre fora fortemente influenciada pela linguagem europeia.

A busca pela livre expressão é uma conquista que se dá em um caminhar lento, porém contínuo. O autor considera que tal processo ocorre: “(...) por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se mostram como forma de expressão).” (CANDIDO, 1967, p. 130). Até mesmo o modernismo está relacionado à estética europeia. Todavia, ele rompe com as manifestações tradicionalistas e consegue maior liberdade: “(...) o que antes representava no Barroco e no Romantismo os estágios, respectivamente, da apropriação da realidade e de posse da realidade, evolui no Modernismo para um estágio de reflexão sobre a realidade (...).” (ÁVILA, 2002, p. 30).

Reflexão que não se fecha no pensar sobre a identidade nacional, mas também analisa a língua nacional e, até mesmo, o conceito de arte. Desse modo, o escritor descreve seu curso criativo, o qual: “(...) se processou por meio da verdadeira negação dos valores portugueses, até que a autoconfiança do amadurecimento nos levasse a superar (...) essa fase de rebeldia.” (CANDIDO, 1967, p. 130-131).

Ávila (2002) argumenta que o Barroco procura dar uma perspectiva brasileira, mas conservando a gramática portuguesa. E se o formato permanece fixo, no entanto, a intenção de libertação fica bem acentuada de acordo com as seguintes características: “(...) 1) linguagem de postura aberta; 2) reação ao impacto tropical; 3) busca de uma fantasia autônoma; 4) concepção contraditória do real; 5) tensão de dilaceramento existencial.” (ÁVILA, 2002, p. 32).

O poema “Eu com Duas damas vim” de Gregório de Matos trata a perspectiva cuja imagem da mulher bela de olhar feio é justaposta à feia de visão apreciativa. Ao compor as antíteses, ele escapa da concepção de um ser perfeito, como o herói e as amadas da poesia de Camões. A linguagem reflete o pensamento despojado e o eu-lírico não faz uso de palavras eufemistas para se expressar: “uma feia em demasia / sendo a outra um Serafim (...)”. (MATOS, 1997, p. 111). A tensão se configura na dicotomia entre o material (a aparência

física) e o impalpável (o caráter). E com isso, afirma seu pensamento, despreendendo-se, ainda que não-totalmente, das concepções estrangeiras.

O Romantismo não se preocupa somente com a expressão libertária, mas ousa na busca pela consciência literária brasileira. Ávila (2002) aponta o uso das estratégias utilizadas pelos escritores da época: “(...) 1) concepção idealizada do real; 2) extasia tropical; 3) mítica telúrica; 4) fantasia ingênua; 5) linguagem de prevalência sensorial.” (ÁVILA, 2002, p. 34). No texto “Minha desgraça” Álvares de Azevedo retrata a sua condição de artista da palavra e a desvalorização do poeta, utilizando o tom sentimental pesado devido à hipérbole “desgraça”, descrita da seguinte maneira: “Minha desgraça não é ser poeta, / Nem na terra de amor não ter um eco .... / E meu anjo de Deus, o meu planeta / Trata-me como se trata um boneco ...” (AZEVEDO In BARBOSA, 1997, p. 98). O tom choroso em demasia se assemelha aos lamentos de uma criança triste e as reticências dão prolongamento ao sofrer do sujeito lírico.

Na estrofe seguinte, ocorre o desenho do mundo que só oferece injustiças e indiferenças: “Não é andar de cotovelos rotos; / Ter duro como pedra o travesseiro ... / Eu sei ... O mundo é um lodaçal perdido / cujo sol (quem mo dera) é o dinheiro.” (AZEVEDO In BARBOSA, 1997, p. 98). Percebe-se que ele parece cansado, pois não tem acesso a nenhum conforto; pobre e desajustado entoa o ritmo inconsolável: “Minha desgraça, ó cândida donzela, / O que faz que meu peito assim blasfema, / É ter por escrever todo um poema/ E não ter um vintém para uma vela ...” (AZEVEDO In BARBOSA, 1997, p. 98). As lamúrias ressaltam o estado de um poeta que se vê humilhado e, mesmo assim, prefere não abandonar a sua condição de escritor. Ao lamentar, imprime em si mesmo, a gloriosa grandeza de suportar a pequenez.

No Modernismo, a linguagem é o ponto de reflexão e de reformulação: “(...) a própria modernidade da escrita, naquilo que as correntes internacionais do momento impõem, então, como força renovadora do pensamento criador.” (ÁVILA, 2002, p. 34). Os modernos se expressam através dos seguintes recursos: “1) experimentação forma; 2) linguagem de prevalência inventiva; 3) concepção crítica do real; 4) fantasia de autenticidade nacional; 5) substrato de consciência ideológica.” (ÁVILA, 2002, p. 35). No poema “A Pero Vaz de Caminha” tem-se a experimentação de Oswald de Andrade por meio dos subtítulos escritos em letras minúscula, denotando a depreciação pela conotação englobante da titulação e da visão determinante do europeu. A primeira estrofe se chama “a descoberta” que carrega um acento nada glorioso: “Seguimos nosso caminho por este mar de longo / Até a oitava de Páscoa / Topamos aves / e houvemos vista de terra” (ANDRADE In MORICONI, 2001, p.

79). A narração se estende pelos versos brancos e livres para dar o tom da linguagem cotidiana desmistificada.

A segunda estrofe, denominada: “*os selvagens*” carrega a graça e a ironia, pois aqui a imagem traçada dos brasileiros pelo viés português é ingênua e chocante: “Mostraram-lhes uma galinha / Quase haviam medo dela / E não queriam por a mão / e depois a tomaram como espantados” (ANDRADE In MORICONI, 2001, p. 79). Por fim, em “*a hora do chá*” encontra-se a maldade do explorador: “Depois de dançarem / Diogo Dias / Fez o salto real” (ANDRADE In MORICONI, 2001, p. 79). A gíria “salto real” denota a malandragem da língua brasileira para expressar a malícia do colonizador.

Os poemas têm em comum a presença do *estranhamento*, pois problematizam a linguagem tradicional ligada a Portugal, utilizando recursos inusitados para produzirem renovados efeitos de leitura. Veja-se que no primeiro texto a noção de beleza é colocada na voz contraditória, desmistificando a tríade: bom, belo e verdadeiro. Ela pode ser falsa, verdadeira ou má. Bem como o valor do ofício do poeta e a ingenuidade dos índios frente aos europeus. A problematização dos temas gera, portanto, os pontos de indeterminação. Porém, esses, segundo Ingarden: “(...) servem, de um lado, para distinguir o objeto intencional doutras espécies de objeto, e, por outro, devem-se restringir em seus efeitos ao postulado do caráter polifônico da obra de arte, pois por este meio o objeto intencional alcança aquele fechamento que qualifica o objeto. (ISER In LIMA, 1979, p. 94).

Não basta a presença de vozes diversas para que se realize o diálogo, pois Ingarden afirma que até mesmo a obra que fornece inúmeros vazios, seja interpretada de acordo com um determinado modelo. Desse modo, é preciso que o leitor concretize livremente os movimentos dialógicos através dos pontos abertos presentes na obra.

Por tais motivos Iser (1979) salienta os equívocos da leitura do objeto de arte através das observações que realiza a respeito das proposições de Ingarden: “(...) em lugar de relações recíprocas, Ingarden pensa em uma direção unilinear, vindo do texto para o leitor.” (ISER In LIMA, 1979, p. 95). Dessa forma, o leitor se encontra em oposição às forças dialógicas do texto, colaborando para a concretização da voz uma irrevogável. Iser (1979) complementa: “(...) para Ingarden, as categorias de empatia e da ‘emotive theory’ motivam a conexão entre texto e leitor, cujo desenvolvimento coincide com a produção do objeto estético e da formação harmoniosa.” (ISER In LIMA, 1979, p. 95). Assim, o processo de *estranhamento*, proposto pelos textos literários, (principalmente, pelos modernos e pós-modernos) perdem o seu potencial: “Neste processo os pontos de indeterminação ocupam uma posição

subordinada, pois não são eles, mas a emoção original que põe a concretização em movimento.” (ISER In LIMA, 1979, p. 95).

Se houver a supervalorização da emoção original, ou dos apelos emotivos que o texto apresenta, não será permitido o afastamento necessário para o diálogo que rompe com as imagens dos discursos cristalizados. É por isso que o autor chama a atenção sobre a importância do preenchimento dos pontos vazios, sendo esse processo é ameaçador para Ingarden: “De todo modo, Ingarden aqui concede que o preenchimento dos pontos de indeterminação tem uma influência tamanha na constituição do objeto que, por ele, a arte superior pode-se transformar em *Kitsh*.” (ISER In LIMA, 1979, p. 98). Observa-se, a preocupação do teórico em valorizar uma voz em detrimento de outras, para que somente a arte tradicional seja reconhecida.

Por tal motivo, Iser (1979) denuncia a atitude de Ingarden que deixa os pontos de indeterminação improdutivos: “Por isso, apesar de toda a sugestão que deles parte e de sua influência no processo de concretização, os pontos de indeterminação permanecem problemáticos para Ingarden, pois podem quebrar a harmonização das camadas da obra e, deste modo, alterar o seu valor estético.” (ISER In LIMA, 1979, p. 98). A partir disso, traz uma grande observação para a recepção da obra moderna, ao traçar as seguintes críticas sobre as abordagens do teórico: “(...) ele é incapaz de aceitar a possibilidade de a obra ser concretizada de maneiras diferentes, igualmente válidas. (...) por conta de seu preconceito, não leva em conta que a recepção de muitas obras de arte seria simplesmente paralisada se elas só pudessem ser concretizadas de acordo com as normas estéticas. (ISER In LIMA, 1979, p. 102). Dessa forma, os poemas de Drummond seriam rechaçados e silenciados, pois apresentam um alto nível de *estranhamento*.

Todavia, Iser (1979) enfatiza que o teórico, apesar da visão elitista, trouxe consideráveis contribuições para a Estética da Recepção: “O grande mérito de Ingarden está no fato de que, com a ideia de concretização, rompeu com a visão tradicional da arte como mera representação.” (ISER In LIMA, 1979, p. 102). Isso enfatiza que o papel do leitor se faz imprescindível: “Com o seu conceito de concretização, chamou a atenção para a estrutura de recepção necessária para a obra, embora não tenha pensado este conceito como um meio de comunicação.” (ISER In LIMA, 1979, p. 102). Pensar a recepção como comunicação só não foi abordado: “Pois tal produção comunicativa do valor estético teria significado para Ingarden ter de abandonar as normas clássicas da harmonia como referente da concretização adequada.” (ISER In LIMA, 1979, p. 103).

As novas abordagens literárias rompem com a clássica tradicional, pois trazem em si o aprofundamento do *estranhamento* presente no texto ficcional. Esse apresenta em sua constituição o rompimento com a língua utilizada nas diversas circunstâncias cotidianas. Segundo Iser (1979): “O texto ficcional adquire sua função não pela comparação ruínosa com a realidade, mas sim pela mediação de uma realidade que se organiza por ela.” (ISER In LIMA, 1979, p. 105). A mediação se dá por meio da estratificação da linguagem. Bakhtin (1998) aponta como isso ocorre no romance: “A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas.” (BAKHTIN, 1998, p. 134). Desse modo, a obra não a representa como uma transparente cópia do real, mas acentua que ela traz em si o fenômeno do *estranhamento*, o qual rompe com a sensação de naturalidade do uso do discurso: “O que caracteriza esses fenômenos é que o discurso neles não apenas representa, mas é também representado.” (BAKHTIN, 1998, p. 138).

Não somente o romance, mas também a poesia pode se colocar ao nível da linguagem que representa e é representada, devido ao seu rompimento com a estética tradicional e a utilização dos “não-ditos”, observados por Iser (1979): “O fato de que a ‘formulação’ do não-dito se transforma na reação do leitor quanto ao mundo representado, significa que a ficção sempre transcende o mundo a que se refere.” (ISER In LIMA, 1979, p. 105). Os não-ditos presentes na constituição dos poemas reforçam a necessidade da participação do leitor, abrindo espaço para o desencadeamento do diálogo: “As estruturas centrais de indeterminação no texto são os seus vazios e as suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam. (ISER In LIMA, 1979, p. 106). Dessa forma, os vazios impressos na configuração dos poemas proporcionam a possibilidade interpretativa.

### 3.2. A LÍNGUA E O *ESTRANHAMENTO*

A língua tradicional, segundo Barthes (1993): “(...) encerra toda a criação literária, assim como o céu, o chão e a junção de ambos desenharam para o homem um *habitat* familiar.” (BARTHES, 1993, p. 121). Ela engloba todos os planos e se fecha para a criação porque se dá a partir do convencional: “(...) é muito menos uma provisão de materiais do que um horizonte, ou seja, um limite e uma parada ao mesmo tempo, numa palavra, a expressão tranquilizadora de uma economia.” (BARTHES, 1993, p. 121). A língua não proporciona os vazios necessários para a ocorrência da participação do leitor.

O moderno jamais se interessaria por ela, pois: “(...) não extrai nada dela, a rigor: para ele, ela constitui antes uma transgressão que designará talvez uma sobrenatureza da linguagem: a área de uma ação, a definição e a espera de um possível.” (BARTHES, 1993, p. 315). Para o escritor pós-moderno, mais necessária do que a definição possível, é a presença dos pontos de indeterminação que resultarão na presença do vazio, o qual segundo Iser (1979): “Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele mostra a necessidade de uma combinação. Apenas quando os esquemas do texto estão inter-relacionados é que o objeto imaginário começa a se formar. (ISER In LIMA, 1979, p. 106).

A escritura moderna e a pós-moderna privilegia a quebra de conectividade, pois sinalizam que: “Se os vazios dos textos ficcionais os orientam contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor, então este precisa formular para si o formulado a fim de ser capaz de recebê-lo.” (ISER In LIMA, 1979, p. 109). Por esses fatores, o poeta a partir do Modernismo trabalha a língua pela criação anti-convencional. No ensejo de afirmação da identidade, busca não apenas a inovação do léxico, mas também da sintaxe, o que a torna capaz de produzir impacto e provocar maiores reflexões.

É necessário ressaltar que o autor não produz para uma classe específica, mas visa à sociedade em geral; busca o contato com o coletivo, transpondo ideologias. Barthes (1993) pontua: “Para o escritor não se trata de escolher o grupo social para que escreve: “ele sabe perfeitamente que, a menos que se conte com uma Revolução, será sempre para a mesma sociedade.” (BARTHES, 1993, p. 125). Por isso, para traçar um grande diálogo, o artista contemporâneo não encerra conclusões e pontos de vista: “Sua escolha é uma escolha de consciência, não de eficácia. Sua escritura constitui uma maneira de pensar a Literatura, não de difundi-la.” (BARTHES, 1993, p. 125). Seria mesmo papel do escritor, contribuir socialmente, provocando mudanças de realidade? Estaria em suas mãos esse poder revolucionário?

Barthes (1993) chama a atenção para a realidade ambígua da escritura que: “(...) de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa afinidade social para as fontes instrumentais de sua criação.” (BARTHES, 1993, p. 125). O poder do autor só seria pleno, caso houvesse uma forte leitura democrática. Assim, cabe a ele descobrir a maneira de construir uma eficaz expressão através da utilização de seus recursos instrumentais. Dessa maneira, ocorre a utilização dos vazios como meio para a construção de inovadoras imagens. Segundo Iser (1979): “(...) os vazios dão origem às imagens de primeiro e de segundo graus.

Imagens de segundo grau são aquelas com as quais reagimos às imagens formadas.” (ISER In LIMA, 1979, p. 111). Assim, o Movimento Modernista proporciona a quebra das expectativas no leitor, ao desconstruir a visão europeia com relação à configuração do brasileiro. Utiliza-se o *estranhamento* como meio de reação de reformulação dos conceitos sociais.

Candido (1967) define o artista da palavra do seguinte modo: “(...) alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores.” (CANDIDO, 1967, p. 86). Especificamente sobre a sociedade brasileira, afirma: “A posição do escritor e a receptividade do público serão decisivamente influenciadas pelo fato de a literatura ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional, manifestando-se como ato de brasilidade”. (CANDIDO, 1967, p. 93). Nesse contexto, a arte literária foi vista como um símbolo das características nacionais.

O trato com a estética foi tardio, pois como lembra o autor: “Êlite literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas incapacidade de interessar-se pelas letras.” (CANDIDO, 1967, p. 98-99). Assim, como o afastamento entre a literatura e a massa não ocorreu devido à produção de qualidade inacessível, mas sim pela: “(...) falta de públicos quantitativamente apreciáveis.” (CANDIDO, 1967, p. 98-99). E a consequência não poderia ser outra que não esta: “literatura acessível, mas pouco difundida; consciência grupal do artista, mas pouco refinamento artesanal.” (CANDIDO, 1967, p. 100).

O autor argumenta que somente com as alterações da primeira metade do século XX, o escritor: “(...) pôde definir um papel mais liberto, mesmo não se afastando, na maioria dos casos, dos esquemas traçados anteriormente — de participação na vida e aspiração nacionais.” (CANDIDO, 1967, p. 101). Com esse fenômeno, houve maior diferenciação dos públicos, inclusive, alguns mais bem aparelhados para a vida literária, o que permitiu: “(...) maiores aventuras intelectuais e a produção de obras marcadas, por visível inconformismo, como se viu nas de alguns modernistas e pós-modernistas.” (CANDIDO, 1967, p. 101-102). Desse modo, o escritor brasileiro pode melhor se adequar às realidades de engajamento por apresentar o trabalho mais acentuado da dinâmica instrumental.

Com o advento do Modernismo, houve a ampla implicação da escritura social, a qual se configura como instituição que, segundo as palavras de Barthes (1993): “(...) descobre meu passado e minha escolha, dá-me uma história, alardeia a minha situação, engaja-me sem que eu tenha que dizê-lo.” (CANDIDO, 1967, p. 132). O engajamento ocorre, devido ao *estranhamento*, causado pelo afastamento da opacidade da língua, porque através dela: “(...) toda História se mantém completa e unida à maneira de uma Natureza.” (BARTHES, 1993, p.

121). Com a liberdade conquistada, os modernistas afirmam o seu *engajamento* e, conforme o autor pontua: “Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um ethos, por assim dizer, é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja.” (BARTHES, 1993, p. 124). A concepção de poesia, bem como o seu tratamento, ganham a nítida transformação através da moderna relação com a linguagem.

Novamente, faz-se oportuna a comparação entre a poética clássica e a moderna; “‘Poética’, nos tempos clássicos não designa nenhuma extensão, nenhuma espessura particular do sentimento, nenhuma coerência, nenhum universo separado, mas somente a inflexão de uma técnica verbal, a de ‘exprimir-se’ segundo regras mais belas (...)”. (BARTHES, 1993, p. 141). É claro, que no modernismo, dá-se o contrário, pois a poesia não é uma simples diferenciação da prosa. Ela não é uma nova maneira de expressão, mas sim uma nova expressão.

Outro fator a ser analisado é a “duração”: “O pensamento clássico é sem duração, a poesia clássica possui apenas a que é necessária ao seu arranjo técnico. (BARTHES, 1993, p. 141.) Portanto, as palavras de maior impacto estão para a narrativa, são os adjetivos, expressões ilustrativas, etc., que dão o curso de um tempo vazio. As palavras poéticas funcionam como paisagem para as ações descritas, Já na poética moderna: “(...) as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana aos poucos uma densidade intelectual ou sentimental, impossível sem elas (...)” (BARTHES, 1993, p.141). Nesse caso, a palavra é a ação, pois a maneira como é elaborada, ressalta o seu acento temático, assim como o seu ritmo é responsável pelo tempo de fruição estética. No primeiro caso, ela depende do pensamento; no segundo, o pensamento depende dela. Veja-se que ambos possuem um encantamento: na poesia clássica é a formação que reúne as palavras que causa esse efeito; na moderna, são as próprias palavras.

Iser (1979) traz o fenômeno da duração em suas discussões a partir de duas abordagens sobre estética da arte: “(...) primeiro, pela consideração crítica do critério, exposto pelos formalistas russos, da arte como meio de dificultar a percepção; depois, pelo exame das consequências resultantes do obstáculo à construção da imagem.” (ISER In LIMA, 1979, p. 111). Uma encerra a plástica da obra como superior à caracterização ideológica; a outra coloca as estratégias estéticas como potências para a conversação entre os discursos. A partir dessa peculiaridade da linguagem artística, considera o efeito da duração:

Portanto não se pode dizer que a arte complica a percepção do objeto, mas sim que, seus graus de complexidade, dificultam a constituição do sentido,

consequente à ideação pelo leitor. Só então se torna significativo o tempo de ocupação como característica da arte, pois o dificultar a formação da imagem não só afeta cada processo individual de constituição do sentido, mas ainda leva à diversificação repetível das formas inovadoras de significação. (ISER In LIMA, 1979, p. 112).

Dessa forma, ocorre o diálogo interrompido o qual gera a inconclusão constante que abre espaço para as rogativas e respostas colocadas em alto nível de associações de conceitos reconstruídos. Por isso Iser (1979) diferencia: “A percepção retardada se encerra em um determinado momento. A dificuldade da ideação, ao contrário, possibilita a variabilidade das formas definitivas de sentido do texto idêntico. Sem dúvida, a percepção, não pode impedir a reautomatização destes processos desautomatizantes.” (ISER In LIMA, 1979, p. 112-113). O *estranhamento* gera o trânsito dialógico, pois proporciona a duração, sendo que essa ao dificultar a formação de imagens: “(...) nos compele a abandonar outra vez as imagens formadas que não seriam concebíveis dentro de nossa determinação habitual.” (ISER In LIMA, 1979, p. 113). Ao chamar o leitor para as várias abordagens e pontos de vista, deixando-o livre, democraticamente, no processo de construção das imagens ocorre o papel sociológico da palavra.

Barthes (1993) salienta que: “A poesia moderna opõe-se à arte clássica por uma diferença que abrange toda a estrutura da linguagem, sem deixar entre essas duas poesias outro ponto em comum que não seja uma mesma intenção sociológica.” (BARTHES, 1993, p.141). Vale ressaltar que a preocupação sociológica, seja pela força ideológica ou pela destruição ideológica, implica sempre a preocupação com o coletivo e com o caos mundano. Contudo, na poesia moderna, assim como argumenta Barthes: “(...) sob cada Palavra (...), jaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o Nome, e não mais o seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássica.” (BARTHES, 1993, p. 144). Entretanto, o autor é bastante radical quando diz que não existe humanismo na modernidade: “(...) esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, vale dizer que põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura, etc.” (BARTHES, 1993, p.145).

O teórico não leva em consideração a potência da comunicação feita pela abordagem que privilegia um singular ponto de vista. Todavia, suas argumentações generalizadas se adequam à poesia concreta. Essa sim impede o fluxo conversacional para simplesmente se firmar como impacto objetual; as palavras ganham força de objetos, fazendo-se infrutíferas para o pensamento discursivo: “A essa altura dificilmente se pode falar de uma escritura

poética, porque se trata de uma linguagem cuja violência e autonomia destrói qualquer alcance ético.” (BARTHES, 1993, p.145).

A poesia se apresentaria não como meio de interação com o mundo, mas como fuga de todas as realidades possíveis: “(...) só há estilos, através dos quais o homem se volta completamente e enfrenta o mundo objetivo sem passar por nenhuma figura da História ou da sociabilidade.” (BARTHES, 1993, p.146). Porém, mesmo essa poesia, configura-se como social ao unir forma e conteúdo e, dessa forma, descreve, ainda que de modo indireto, a intermediação entre sujeitos e o mundo. Bakhtin (1998) pontua: “A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.” (BAKHTIN, 1998, p.71).

O autor sugere que a poesia tenha um papel muito escasso, pois ela descaracteriza a riqueza social, condensando toda a sua diversidade em um único ponto – o olhar do poeta: “(...) Cada dia tem a sua conjuntura sócio-ideológica e semântica, seu vocabulário, seu sistema de acentos, seu *slogan*. Seus insultos e suas lisonjas. A poesia despersonaliza os dias da sua linguagem (...)” (BAKHTIN, 1998, p. 98). Ela seria desconectada com o mundo, pois todo seu discurso só tem sentido em determinado contexto: “Tudo aquilo que penetra na obra deve se alongar no *Letes*. Esquecer a sua vida interior nos contextos de outrem: a língua só pode se lembrar de sua vida nos contextos poéticos (neste caso são possíveis também as reminiscências concretas)” (BAKHTIN, 1998, p, 98). Ora, muito pelo contrário viu-se nos textos *drummondianos*, analisados anteriormente, pois o particular ilustrado no poema, sempre ganhou uma dimensão maior ao se adequar a vários outros contextos.

Drummond proporciona o efeito da duração. Ela não aparece apenas como uma estratégia para prender a atenção do leitor, porque seus textos não geram a percepção retardada que rompe as com as disposições habituais, apenas uma vez. O autor provoca a dificuldade de formação figurativa, que: “(...) faz uso contínuo de nossa disposição, pois, pela colisão de imagens, experimentamos a separação constante de nossos próprios produtos.” (ISER In LIMA, 1979, p. 113) As palavras presentes nos poemas servem como elos desencadeadores de possíveis e variados questionamentos.

Bakhtin (1998) afirma que: “O discurso poético é naturalmente social, porém as formas poéticas refletem processos sociais mais duráveis, ‘tendências seculares’ por assim dizer, da vida social. “(BAKHTIN, 1998, p. 106). Entretanto, a peculiaridade do sujeito *gauche* impede que os valores comuns permaneçam como únicos perceptíveis. O

*estranhamento* não desconecta o sujeito lírico da sociedade, mas faz com que ele interaja com ela.

A duração denota essa participação ativa através da ideação dificultada que trabalha para o fundo dialógico, em favor do abandono das imagens de primeiro grau, por isso, Iser (1979) afirma: “(...) não só somos levados a reagir ao que produzimos, mas, simultaneamente, somos induzidos a imaginar algo no conhecimento oferecido ou incitado, que seria inimaginável enquanto prevalecesse a decisão de suas orientações habituais.” (ISER In LIMA, 1979, p. 114). Assim, conjuga-se a relação entre os discursos dentro do Movimento Modernista o qual coloca em vigor as relações dialógicas que tece a partir do *estranhamento engajado*.

### 3.3. O MODERNISMO E O *ESTRANHAMENTO*

O Modernismo rompeu com a estética clássica do Parnasianismo e ao mesmo tempo buscou redescobrir novos ritmos e formas para retratar a mudança de concepção sobre o espaço e o indivíduo. Vinculado a essa nova proposta de Literatura, o poeta mineiro mostra não somente um sentimento moderno brasileiro, mas também emoções comuns a todas as pessoas, independente de sua nacionalidade. Ele constitui uma pluralidade de olhares subjetivos. Tudo isso se dá devido à inteligência, sensibilidade e poder de criação aguçados.

A sensação de estranheza causa a *quebra do eu frente ao mundo* e a *quebra do mundo frente ao eu*. Bem como esse *estranhamento* se dá por conta dos espaços vazios, os quais segundo Iser (1979): “(...) interrompem a expectativa de diálogo, à medida que o ponto de referência não se encontra no expresso, mas sim no que se diz sobre o expresso” (ISER In LIMA, 1979, p. 119). Se o intuito dos modernistas seria a busca por uma literatura que realmente retratasse o brasileiro, a poesia de Drummond representa e aprofunda o conceito de brasilidade. Para ele, não interessa somente dizer sobre o brasileiro, mas também ressaltar como ele próprio se diz. Destarte vai tecendo o diálogo, sem estabelecer um conceito fixo, pois: “O diálogo não leva ao entendimento de fatos e intenções, mas sim à constante descoberta de implicações subjacentes. Em vez de atos pragmaticamente orientados, expressa-se no diálogo a imponderabilidade da qual se originam os enunciados.” (ISER In LIMA, 1979, p. 118).

Devido à mistura de raças e às diversas influências, ser puramente brasileiro é impossível: o brasileiro em si é *gauche*. O livro de estréia de Carlos Drummond de Andrade — “Alguma Poesia” (1930) — inicia com o “Poema de Sete Faces”, o *poema-explicação*,

pois ele é a chave de interpretação do livro como um todo. O texto aborda o choque entre o mundo e o indivíduo, denotando a configuração dos vazios elaborados para que ocorra a concretização livre por meio do leitor, já que eles: “(...) não são passíveis de descrição por si mesmos, tampouco podem ser tomados como ‘pausas do texto’; no entanto, desta negação que os acompanha, se origina um impulso decisivo para a atividade de constituição do leitor.” (ISER In LIMA, 1979, p. 121).

Pode-se afirmar que o texto *drummondiano* apresenta um aumento dos vazios, se comparados à poesia anterior ao Movimento Modernista e isso: “(...) resulta do fato de que, por via de regra, as perspectivas centrais são, por sua vez, também perspectivizadas.” (ISER In LIMA, 1979, p. 123). O poeta traça cada enunciado em pressupostos complexos, visando acentuar esta multiplicidade de implicações. Iser (1979) descreve como se dá o entremear de toda complexidade dialógica: “(...) Cada réplica procura explicitar a afirmação do interlocutor, deixando, de sua parte, outros vazios, que serão de novo preenchidos, donde a interminabilidade do diálogo.” (ISER In LIMA, 1979, p. 119). O poema põe à prova todo o potencial da estética moderna, cujo *estranhamento* está na configuração sedimentada presente na monstruosidade crescente da representação do personagem *gauche*.

#### 3.4. O “POEMA DE SETE FACES” E O SEU ALCANCE *DIALÓGICO*

O “Poema de Sete Faces” é um texto clássico, pois o eu-lírico conversa com os indivíduos que em alguma circunstância experimentam os sentimentos de: pequenez, grandiosidade, impotência, injustiça, e também a sensação de estar no comando. Em suma, todos que por conveniência fingem, que pelo atropelo dos acontecimentos, sob os impulsos dos desejos ou simplesmente quando atendem aos apelos do mundo, deixam de refletir sobre a própria condição humana. O *gauche* faz enxergar o sujeito em si, com as suas divergências, enganos, frustrações através de golpes de inteligência, recortes, distorções de imagens que ao invés de alienar o leitor com emoções fáceis, ajuda-o a repensar sua forma de agir no mundo e nas maneiras que o mundo age no indivíduo.

O poema tem como tema central a constituição do ser por meio da fragmentação, num jogo entre facetas interiores e exteriores do sujeito, revelando: medo, fragilidade, insensatez e racionalidade. Das sete faces, umas se aproximam, outras se opõe; estabelecem relações tênues, constroem vínculos profundos entre si, mas todas se interpenetram e compõem o ser complexo o qual está inserido num ambiente também tumultuoso – o mundo. Esse é retratado ora grandioso demais, ora pequeno e governável. E toda essa gama de opiniões discursivas

resulta na problemática da vida. Desse modo, o poeta cria um campo onde são traçadas as argumentações e contra-posições que resultam na participação ativa do leitor em meio à tensão estabelecida pelo texto. Segundo Iser (1979): “A tensão pode cessar quando os segmentos do campo de referência entram em um quadro geral, que permite ao leitor compreender a relação entre as afinidades e as diferenças.” (ISER In LIMA, 1979, p. 125).

A própria conotação *gauche* cria o campo de tensão. Desde a sua sonoridade ocorre a conotação de adverso e subversivo, essas características casam perfeitamente com próprio significado da palavra *gauche* que demarca o contrário de direito, do bom e do correto. Também o mundo é apresentado através de formas desconfortáveis. Ele é tão *gauche* quanto o indivíduo porque ambos estão repletos de inseguranças e mudanças constantes. A partir dessas perspectivas, o texto se abre para o leitor. Inicia-se, a interação dinâmica entre o texto e o público. Através da leitura, observa-se a direção subjetiva, sem que haja a desconsideração pelos falares múltiplos. Assim como no romance: “(...) fica determinada uma orientação toda pessoal — contestável e contestadora — (...) ele não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circulam.” (BAKHTIN, 1998, p. 134).

O desejo comum dos indivíduos “o bem estar” é colocado pelo poeta em variadas distensões que comportam o raciocinar complexo a partir de um lugar entre discursos constituído pelo processo de leitura. O convencional aparece sob uma aparência curiosa / *estranha*, portanto o próprio espaço: “(...) também é um vazio, só ocupável pelo ato de ideação (...). É como se o vazio houvesse mudado o seu lugar, no campo do ponto de vista do leitor.” (ISER In LIMA, 1979, p. 125).

O sujeito deslocado se apresenta como vazio primordial a ser preenchido desde o advento da primeira estrofe: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2010, p. 21). A existência *gauche* transparece como uma negação. Por isso Mário de Andrade (1972) afirma: “Toda timidez do poeta ressumbra do primeiro terceto.” (ANDRADE, 1972, p. 34). Se o nascimento é tido convencionalmente como um ato de esperança, aqui ele rompe com essa tradição, denotando a despreensão acalentadora.

#### 3.4.1. O nascimento e a impotência

O personagem no início do poema recebe o litígio fatal no momento de extrema fragilidade – o nascimento, sendo que nessa circunstância o indivíduo é totalmente dependente. O anjo das sombras ocupa uma posição superior em relação a ele. Desse modo, a

ordem pronunciada determina a condição do ser indefeso. Villaça (2007) adverte que não se deve dar muita seriedade às características anunciadas pelo anjo. Segundo o crítico, o poeta está ainda num primeiro passo da pexplexidade: “o *gauche* se mostra, sobretudo, na insuficiência psicológica para ação dentro de um mundo de movimentos rápidos e de excessivos convites”. Então, ele deve ter consciência disso e declarara-se tímido, antes que seja acusado pelo outro, o leitor: “O sujeito não apenas ilumina sua timidez como a amplia e a categoriza com requinte à francesa \_ “ser *gauche*” \_, refinamento que subverte a confissão simplória e de quebra se contextualiza em quadro irônico, de aceno familiar”. (VILLAÇA, 2007, p.21-22).

Como o anjo apenas anuncia, pressupõe-se que a declaração advém de algo superior a ele, o que aprofunda ainda mais a fragilidade do ser torto e solitário. Sugere-se, aí a sua incapacidade de fugir de um destino tenebroso. É a voz autoritária que visa calar o sujeito. E essa é apresentada através de uma configuração aparentemente absurda que proporciona o questionar e incita a busca por respostas, as quais o texto não fornece. Com tal atitude o leitor: “Desloca-se para a posição marginal do campo e assim adquire o caráter de horizonte. (...) o vazio oferece à relevância temática uma importante condição de comando para o ato de compreensão.” (ISER In LIMA, 1979, p. 125). Vê-se que o “eu-lírico” põe em jogo a desmistificação da voz una a qual é criticada por Bakhtin e valorizada por Ingarden, ampliando o espaço para a *polifonia* e o *plurilinguismo*.

Bem como descreve Villaça (2007), o significado do pronome “desses”, que aparece na descrição do anjo, reflete a proximidade do eu-lírico com o leitor, pois o pronome denuncia o conhecimento de ambos sobre o sombrio anunciador. (VILLAÇA, 2007, p.22). A voz que determina o lamentável destino simboliza o pensamento pessimista das pessoas, essas que por vezes acreditam ser inadequadas e desajustadas por obra do destino, como se a fragilidade e a incapacidade de defesa fossem tão fortes que não houvesse nenhuma possibilidade de se adaptarem às circunstâncias. Porém, toda a irrisão do personagem ganha leveza pelo acento ameno que se instaura através da colocação das palavras da fala do prenunciador.

A expressão brejeira “*gauche* na vida” conota o aparecimento da linguagem coloquial e isso faz ressoar as vozes que circulam no dia-a-dia. A afirmação tão séria vem em tom irônico, colocando o *gauchismo* entre a brincadeira e o sarcasmo. Assim, o irrisório se faz dentro do próprio tema e desloca-se pelos conceitos: “Pois a atribuição de tema, concedida em cada momento da leitura, a um segmento, implica a colocação simultânea de um horizonte ocupado pelo segmento de que se retirou a relevância temática.” (ISER In LIMA, 1979, p. 125). O *gauche* e a vida alternam as posições por meio das diversas argumentações do texto,

tais como: a inadequação do sujeito que espia a vida assustadora é um dos pontos vazios dispostos para as concretizações do leitor.

O personagem assume uma conotação contrária às disposições trazidas pelos discursos tradicionais referentes às promessas de vida. Villaça (2007) argumenta que ao contrário de todas as caracterizações negativas, pressupõe-se um universo ideológico, o qual “se constituiria com a reserva ético-político-moral de homens probos, de inegável retidão, centralizados com clareza numa sociedade bem comportada”. Na ausência desse ideal define-se o *gauche*, “os tímidos e intimidados, os inconvenientes, os imobilizados. Reduzindo esse Carlos a um papel de mínima ou nenhuma atuação, cabe-lhe exercitar de seu canto a função de um embasbacado *voyeur*” (VILLAÇA, 2007, p.24).

A frase do anjo torna o torto ainda menor, sendo a vida imensa; ele está dentro dela e lhe pertence, ao invés de ela lhe pertencer. Portanto, os conceitos vão sendo transformados por meio da estrutura entre tema e horizonte: “Só a transformação dos segmentos provoca o aparecimento do objeto estético e daí se infere que nem as perspectivas isoladas e, muito menos, seus segmentos correspondentes, podem representar este objeto.” (ISER In LIMA, 1979, p. 126). Essa transformação só é possível através das associações e dissociações de discursos por meio do exercício dialógico. Como a leitura do texto é dinâmica, a configuração do personagem sofre as mais variadas transformações. Ao proporcionar diferentes perspectivas para o jogo entre as linguagens, o poeta constrói na sequência o processo de crescimento do indivíduo e a diminuição da vida. E esse exercício demanda a disposição do interlocutor. Por conseguinte: “Quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica, tanto menos inclinado estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e horizonte, que regula a interação entre texto e leitor.” (ISER In LIMA, 1979, p. 129).

#### 3.4.2. A superioridade *gauche*

A segunda estrofe traz a relação sobre o estático e o movimentado. Pede-se ao leitor a construção das intersecções entre o objeto e o sujeito: “As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres. / A tarde talvez fosse azul, / não houvesse tantos desejos.” (ANDRADE, 2010, p. 21). Aqui, apresenta-se a personificação de “casa” e a *despersonificação* das pessoas, pois o inanimado ganha a ação de espiar enquanto os homens são retratados pela ausência de reflexão, ao exercer atitudes guiadas pelo instinto como se fossem animais: “correm atrás de mulheres” e elas, por sua vez, afirmam-se como objeto de

desejo. A casa sendo estática se aproxima das características do *gauche*, ambos não participam das ações, apenas as analisam. Eis o *estranhamento* proporcionando a duração das expressões.

Ao dar vida a casa, o poeta diferencia o próprio ato de personificação, pois no sentido da poesia convencional, as emoções do eu-lírico são transferidas para os elementos desprovidos de sentimentos. Observa-se este par de versos *cammonianos*: “Aquele triste e leda madrugada, / Cheia toda de mágoa e de piedade.” (CAMÕES In FARACO, 2007, p. 23). Ao contrário, Drummond dá ao objeto o raciocínio frio de quem está afastado dos acontecimentos. Assim, cabe ao leitor encontrar a emotividade implícita do eu-lírico através da investigação desse espaço não preenchido, por meio de atos discursivos.

Desse modo, Villaça (2007) afirma que a imobilidade e a tocaia mineira, reflexos da timidez do autor, adquire sentido positivo ao representar ponderação e inteligência, ao contrário da ação, que está associada ao puro impulso irracional. A apresentação do movimento espiado já é uma reflexão: “uma abstração traduzida como efeito de uma impressão elaborada e sintetizada pelo sujeito” (VILLAÇA, 2007, p. 24 - 25). A palavra “talvez” revela a inconsistência romântica do ponderado *voyeur*: “Sente-se, do lado de quem espia, a imaginação compensatória do inadaptado, quando formula idealmente uma ‘tarde azul’ distante de tantos e tão aberrantes desejos”. A imagem sonhada surge através da pacificação e profundidade da cor ligada à tarde: “(...) sublimação em tom celeste dos desejos mundanos. ‘Tarde azul’ parece chavão romântico, que o tímido ‘talvez’ analisa com cautela, como a suspeitar da frouxa ingenuidade que se formula contra a ordem pragmática dos desejos.” (VILLAÇA, 2007, p.25).

O *gauche* ri da inocência lírica, atropelada pelos encontros nada românticos de homens e mulheres. Portanto, os dois últimos versos salientam os escondidos sentimentos através do desconforto do eu-lírico no mundo: “a tarde talvez fosse azul” confirma que ela não é calma, nem agradável. “Senão houvesse tantos desejos” mostra que a ausência de vontades é a condição para o bem estar e a tranquilidade. Não apenas “os homens” desejam, mas também o *gauche* já que o querer é um atributo de todos os seres humanos. Dessa forma, ele se dirige ao leitor e o leva para o campo da observação e da análise interior através da identificação entre ambos. Villaça (2007) aponta para a ironia a ser observada, mais uma vez instalada através do plano da justaposição entre as diferenças.

Segundo o autor, os dois primeiros versos se contrapõem aos dois últimos:

(...) os primeiros versos pendem para um estilo de síntese antimetáforicas, comprometido com o *approach* da cena prosaica que fingem retratar tal e qual, mas que na verdade transfiguram a um golpe quase imperceptível de humor e poesia. Os últimos traduzem o lado especulativo e inquieto, a necessidade de projetar símbolos e de edificá-los numa retórica internamente corroída e autocrítica. (VILLAÇA, 2007, p.26).

Na soma desses dois momentos da estrofe, o poeta traça a dura instabilidade entre a afetividade que sonha e idealiza e a consideração fria do real.

### 3.4.3. Entre os olhos e o coração

Na terceira estrofe, o *gauche* projeta o seu olhar como *torto e tortuoso*. Torto, pois se pode traçar uma reta imaginária e inclinada, a qual parte dos olhos do indivíduo parado e cai sobre “as pernas” dentro do bonde. Tortuoso, porque as pernas que passam são coloridas e, através do movimento, as cores podem se embaralhar, o que torna a imagem difusa e intolerante para o coração que não entende o motivo de tanto ir-e-vir. Porém os olhos paralisados acompanham o ritmo desconcertante.

Entre os olhos e o coração se instala a dicotomia: *imobilidade e inquietude* que compõe a indignação do indivíduo pasmado pelo trânsito do mundo, sem encontrar significado algum para tantos apelos. O *gauche* se reconhece vazio e só em meio a muitas pessoas: “O bonde passa cheio de pernas: / pernas brancas pretas e amarelas./ Para que tanta perna, Meu Deus, pergunta meu coração. Porém meus olhos não perguntam nada.” (ANDRADE, 2010, p. 21). Sant’Anna (1972) argumenta que ao contrário do herói épico, a visão do *gauche* está direcionada para baixo: O mundo que ele apresenta é o mundo da terra, das pedras (...), e o que ele vê nas pessoas são as pernas”. (SANT’ANNA, 1972, p. 46 e 52).

As pessoas não são retratadas em sua inteireza, mas descritas metonimicamente como corpos, ou melhor, como pedaços do corpo. Mário de Andrade (1972) enfatiza o traço da revolta do tímido, sensível e inteligente através desse olhar desconcertante. Ele afirma que o autor quis: “violentar a delicadeza inata, maltratar tudo o que tinha de mais susceptível na sensibilidade dele, dar largas às tendências sexuais, inebriar-se nelas, clangorar pernas e mais pernas, para se vencer interiormente” (ANDRADE, 1972, p.36). O olhar em declínio, nessa passagem é um momento de descontrolo emocional do personagem. Mas, a utilização da ironia e do humor revela o domínio lógico, funcionando como mecanismo de defesa.

Villaça (2007) afirma que ocorre a tensão entre a pergunta “mimeticamente saltitante do coração”: “Para que tanta perna, meu Deus” (a qual deve ser lida com expressiva

sonoridade dos sons oclusivos da sequência /p/ /k/ /t/ /t/ /p/ /d/) e a inusitada concentração dos olhos “que não perguntam nada”. “Meu Deus” não é uma mera interjeição: “se somando à alusão de Cristo e ao imaginário satânico não deixará de integrar uma atmosfera cristã, em que se debatem a culpabilidade e as sublimações latentes (ser fraco, vasto coração, tarde azul)”. Os interesses do coração e dos olhos se contradizem e trazem à tona mais uma característica ao *gauche*: “dividido entre o pasmo remordente e a imposição dos desejos, o sujeito é patético e fixa seu estilo nesse tom.” (VILLAÇA, 2007, p.27). O *gauche* constrói com seus próprios tropeços uma modalidade de poesia e de humor dramáticos.

As pernas, mais que quaisquer outros membros sugerem deslocamento físico. Enquanto as pessoas se preocupam em ir e vir, não parecem pensar sobre si mesmas, sobre as suas vidas, sobre o mundo. Porém, o *gauche*, parado fisicamente, exerce seu olhar, se porventura embasbacado, ao mesmo tempo é atento e questionador. As perguntas vão sendo trazidas ao campo construído pelos vazios desde o início do poema. A indeterminação das expressões: ‘talvez’ e ‘houvessem’, na segunda estrofe, já indicam a dúvida de maneira sutil, porém na terceira, através da interrogação: “Para que tanta perna, meu Deus”, vinda de um coração que escancara a indagação, põe-se em profusão os vazios do texto.

Sendo o sentimento que anseia por uma resposta, assim, a emoção passa para o campo da especulação, mistura-se sentimento e racionalidade. Desse modo, ocorre o hibridismo de posicionamentos e discursos os quais vão vistos por Bakhtin (1998), como características primordiais do romance: “(...) o híbrido romanescos é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem via de uma outra linguagem.” (BAKHTIN, 1998, p. 159). Os discursos referentes ao tema da emoção e da razão interligados entram em fusão e proporcionam o *estranhamento* cuja duração das palavras se dá por meio da necessidade de respostas reveladas através das construções inusitadas.

#### 3.4.4. A máscara como marca de fortaleza

Na quarta estrofe, o personagem está mascarado. Ele se apresenta pelo rótulo do ser equilibrado e sisudo: “O homem atrás do bigode / é sério, simples e forte. / Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos / o homem atrás dos óculos e do bigode.” (ANDRADE, 2010, p. 21). Instala-se, portanto, a distância entre o sentimento doloroso do ser desajustado e a aparência de seriedade e fortaleza. Através da restrita sociabilidade expressa em: “tem

poucos e raros amigos” pode-se inferir que se trata de um indivíduo frio e insensível. A contradição entre o ser e o parecer é uma constante na sociedade de todas as épocas. Assim, mais uma vez, ocorre a familiaridade entre o *gauche* e o leitor, pertencente a qualquer contexto histórico.

Por trás da máscara, o personagem conversa consigo mesmo, apresentando-se em terceira pessoa: “(...) o homem atrás do bigode / é sério, simples e forte.”, ou seja, a confissão corresponde a “eu sou fraco apesar de parecer forte e equilibrado”. Mas ela não ocorre de maneira direta, em primeira pessoa, devido ao desconforto que há nessa afirmação. O *gauche* sabe-se *gauche* e, no momento, não se atreve a mostrar-se assim ao mundo. Ao ler esse trecho do poema, pode-se pensar que muitas vezes há a necessidade de ser forte, ou de ao menos parecer como tal. Caso contrário, corre-se o risco de sofrer exclusão e ficar à margem de uma situação desejada.

Nessa estrofe, portanto, ao invés da visão inóspita da primeira, do olhar de soslaio da segunda e da perspectiva aturdida da terceira; é a força e a sisudez que provocam o isolamento do indivíduo. Por isso o *gauche* usa a máscara para se manter distante do mundo, já que um e outro são incompatíveis. Com a vestimenta de seriedade e frieza, procura se afastar das emoções mundanas, por exemplo, a de correr atrás de mulheres, como fazem “os homens” citados anteriormente. Ele sabe que tal comportamento não torna “a tarde azul”, essas sensações não são capazes de preencher o vazio interior, não trazem a paz que a cor amena sugere.

A estrofe acaba com a reiteração da imagem: “o homem atrás dos óculos e do bigode” como se ele estivesse em frente ao espelho, fechado numa moldura, sozinho, distante e parado. Villaça (2007) observa que o “primeiro verso está todo no último, alongado e mantido enquanto retorno rítmico e semântico”. A figura do *círculo*, segundo o autor, é: “poderoso símbolo da imutabilidade, da unidade original, do equilíbrio”; o perfeito fechamento da linha direciona a atenção para o centro “ponto de equidistância e equilíbrio”. A composição cíclica e geométrica cerca de cuidados a figura retratada e a conserva fixa (VILLAÇA, 2007, p.28 - 29).

Repara-se que a distância entre a máscara, a imagem e o ser em si se torna mínima, fica o *estranhamento* e a dúvida com relação à criação das imagens e a personalidade em si. Aguça-se, dessa maneira, a bivocalidade dos conceitos e das palavras. Bakhtin (1998) aborda a bivocalidade do romance da seguinte maneira: “É indispensável observar que o romance também inclui sempre em si um elemento de cognição da palavra de outrem, representada por ele.” (BAKHTIN, 1998, p. 151). Neste, poema a bivocalidade aparece através da fala de

outrem representada pelo personagem que se faz outros. O sujeito é múltiplo o que causa estranheza e desconforto no leitor. A voz una se desintegra com as inúmeras vozes que aparecem na abordagem *gauche*. Assim, fica em jogo discursivo a fragilidade do homem forte.

#### 3.4.5. A máscara da fragilidade

Na seguinte estrofe, o olhar se volta para dentro: em um tom choroso admite não conseguir sustentar a máscara da aparência desejada: “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco.” (ANDRADE, 2010, p. 21). É como se ela desprendesse de seu rosto e caísse ao chão. Então, ele volta à criança que ao nascer foi visitada pelo anjo das sombras, e reclama a Deus o abandono da luz.

Villaça (2007) apresenta essa confissão como descrição íntima expressa na retomada profana da fala de Cristo que Mateus e Marcos consignaram: “Deus meu, Deus meu, por que me abandonastes?”<sup>4</sup> A invocação se dá em tom de prece “nos sussurros sibilantes da anáfora (“se sabias” ... “se sabias...”)), a experiência fragilizante se constrói por meio da insuficiência humana: “no silêncio eterno em que a solidão se cristaliza e em que os braços pendem inertes”. Segundo o crítico, o poema foi composto no Natal de 1928. A comoção lírica evoca a *absurda* escassez: “despido da máscara de ironia, o *gauche* é a carência plena entre os excessos mundanos” (VILLAÇA, 2007, p. 30).

Se compararmos *gauche* a Cristo, o segundo representa a personificação da perfeição; o primeiro, a da imperfeição. Esse nasceu com as bênçãos da luz, aquele com a frialdade das trevas. Parece extrema injustiça Cristo, tão perfeito e forte, o qual seria capaz de suportar todas as adversidades, fora amparado pelo criador e que *gauche* seja esquecido por ele. Ocorre a indagação ruidosa a qual cabe ao leitor remontar discursos e desconstruir conceitos absolutos para dar conta do vazio instalado a partir da pergunta. A estrutura do poema reserva ao sujeito que lê, o papel de articulador do diálogo, pois como afirma Iser (1979): “Do ponto de vista desta estrutura, a participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-las agir.” (ISER In LIMA, 1979, p. 131).

---

<sup>4</sup> A última frase de Cristo, nos evangelhos citados, é o primeiro versículo do “Salmo 22” e suscita muita interpretação.

O eu-lírico se coloca na posição de fatalidade e determinismo, sendo assim, veste outra máscara completamente diferente da anterior - a de um ser completamente indefeso e de má-sorte. Todavia, a partir da indagação descrita, justifica a posição que ganha força, cuja inocência lhe dá uma conotação positiva e mais uma vez a perspectiva turva e embaçada do *gauche* garante o *estranhamento* e a bivocalidade da palavra.

#### 3.4.6. O mundo diminuindo

Na sexta estrofe, em um tom sarcástico o *eu-lírico* aproxima-se do leitor: “Mundo mundo vasto mundo, /se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução. / Mundo mundo vasto mundo, mais vasto é o meu coração.” (ANDRADE, 2010, p. 22). Qualquer um, com o nome que tiver, que vista a máscara que escolher, já sentiram, sentirão ou sentem o sentimento de desajuste, ainda que momentâneo. Através desta identificação, o poeta chama o leitor para o diálogo e o faz refletir sobre a problemática das soluções.

Mário de Andrade (1972) acredita que nessa estrofe está a explosão da sensibilidade do poeta, já que nela aparece: “(...) a fadiga provocando assonâncias, associações de imagens, e o verso sublime (mas intelectualmente tolo) *seria uma rima, não seria uma solução*”. (ANDRADE, 1972, p. 34). Dessa maneira, as imagens são chamadas para a configuração do conceito. Elas permanecem: “(...) unidas em uma sequência e é por esta sequência que o significado do texto se torna vivo na consciência do leitor. (ISER In LIMA, 1979, p. 132).

Os dois versos seguintes determinam a força da discursividade. A palavra “mundo” a princípio é grafada com letra maiúscula (ocorre também no primeiro verso), mas ela passa a ser repetida duas vezes com letra minúscula: “Mundo mundo vasto mundo”. Isso significa que mesmo sendo grande, o mundo é medido e traçado pelos discursos. O adjetivo “vasto” é irônico, pois acompanha o substantivo que está representado como um nome comum; deixa de ser próprio, e por isso não mais se destaca e, assim, problematiza a sua significação de vastidão. O leitor deve estar atento para o fato de que o espaço assim qualificado é mostrado, conforme o campo de visão do *eu-lírico* que por vezes aumenta – como a vida grandiosa da primeira estrofe – e; outrora diminui – como o mundo, implícito na expressão “na vida” que passa a ser pequeno na sexta. O olhar *gauche* serve de aparelho de distorção de imagens. As formas por ele descritas se comparam às pinturas impressionistas e expressionistas dos artistas vanguardistas. Bem como os cortes e a fragmentação encontrados no Cubismo e o sentimento de absurdo impresso no Surrealismo e no Dadaísmo.

Villaça (2007) argumenta sobre a piada que distorce a noção convencional de harmonia rítmica, trazida pela palavra “Raimundo”: “A ineficácia da rima e a medida setissilábica é acentuada “com escândalo” pelo ritmo desengonçado do verso “seria uma rima, não seria uma solução”. O conjunto torto dessas catorze sílabas destrói a sequência de redondilhas dos versos anteriores. (VILLAÇA, 2007, p. 32). A respeito dessa dissonância Sant’Anna (1972) complementa: “No plano de estilo, dá-se a concretização do fenômeno de uma *queda*: “uma tradição lírica, musicalmente acolhida, esbarra na ordem estranha de uma sentença prosaica” (VILLAÇA, 2007, p. 32).

O aparente desajustamento de alguns versos e rimas é mais que um reflexo das conquistas da Semana de 22. Ele constitui também o aprofundamento do tipo cômico porque alia *piadismo* a uma profunda reflexão do sujeito moderno. Sant’Anna (1972) argumenta: “Se o poeta é capaz de rir de si mesmo (...), ele se antecipa ao possível riso de terceiros e se protege contra a paródia. (...) Por isso sua poesia sendo irônica, é essencialmente crítica do próprio autor” (SANT’ANNA, 1972, p.66).

As distorções provindas do: “(...) sujeito de muitas faces, verdadeiro em todas e incompleto em cada uma” (VILLAÇA, 2007, p. 15) conotam a importância dos discursos e das linguagens diversas na construção dos conceitos. De acordo com a rica carga significativa da palavra mundo, o autor deixa o leitor construir as relações necessárias para dar o seu acento e a sua concretização interpretativa. Esses vazios são oferecidos durante todo o poema, mas em especial no último verso dessa estrofe, que aumenta imensuravelmente, o coração *gauche*: “mais vasto é o meu coração”.

#### 3.4.7. O ponto alto da ironia

A sétima e última estrofes abordam humor e timidez: o eu lírico pede para o leitor desconsiderar todas as confissões, colocando a responsabilidade das palavras confessadas nos efeitos do conhaque e da lua, pois ambos funcionam como ativadores de emoções e inspiração poética: “Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo.” (ANDRADE, 2010, p. 22). Eis a piada que acentua o vazio, o *estranhamento* e a duração, pois cabe ao leitor perscrutar todas as declarações pontuadas anteriormente e colocá-las à prova das significações que havia criado até o presente momento.

Villaça (2007) garante a invalidez da justificativa final, segundo a qual os efeitos *da lua* e do *conhaque* é que são responsáveis por todas as “divagações” até então produzidas. “Na ordem modernista, os eflúvios do conhaque e a nostalgia do luar não se sobrepõe à

comunicabilidade que o poeta deve assumir *na vida*, próximo de um leitor igualmente sem aura e potencialidade *comovido como o diabo*". Na verdade obstante toda essa dissimulação é responsável pela manutenção e intensificação da verdade das comoções de todo o poema: "conhece-se o humor irônico que, ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua" (VILLAÇA, 2007, p. 33-34). Dessa forma, ele ri do mito da inspiração do escritor, como se só sob o jugo dessa, a escrita não se tornasse eficaz e, portanto, devesse ser desconsiderada. O trabalho do poeta e o esforço que deve ser empenhado para tal exercício é tema do poema "Poesia", também presente no livro "Alguma Poesia" (1930):

### **Poesia**

Gastei uma hora pensando num verso

que a pena não quer escrever.

No entanto ele está cá dentro

Inquieto, vivo.

Ele está cá dentro

e não quer sair.

Mas a poesia deste momento

Inunda a minha vida inteira.

(ANDRADE, 1930, p.65)

Vê-se que a poesia não é fácil de ser expressa através da escrita. É preciso, além da sensibilidade, a prática constante da técnica discursiva, sendo que o poeta jamais se desvencilha das linguagens alheias, presentes em sua memória e na configuração dos diversos contextos experimentados. Pela pluralidade de emoções que passam do desconforto até a identificação do leitor, encontrada no "Poema de Sete Faces", comprova-se que a justificativa final do eu-lírico é uma provocação. Essa incentiva o leitor à releitura do texto para que ele possa articular os vazios e criar significados a partir dos estranhamentos trazidos pelo autor.

"Pode-se dizer que o *gauche* explica a sociedade contemporânea como o herói clássico explicava o mundo antigo". Com essa afirmação Sant'Anna (1972) busca salientar a mudança de sentido do personagem herói: "o herói clássico estava centrado sobre a religião e o estado,

cabendo-lhe a defesa de ambos os valores. O *anti-herói* moderno é descentrado, ou melhor: um *ex-cêntrico* e se estabelece em oposição aos valores convencionais quer do estado ou da religião” (SANT’ANNA, 1972, p.29).

A pluralidade apresentada pelo poema não é novidade, “pois combina com a atitude modernista que tem a fragmentação como critério”. O ganho, segundo o autor: “encontra-se em ultrapassar a atitude pragmática e encarnar com peso realista a necessidade escancarada das *personae*, movimentadas pela instabilidade essencial do sujeito: um amálgama de confissões e ironias”. (VILLAÇA, 2007, p. 35- 36). O personagem aborda o que há de mais humano e com a ajuda de disfarces, mostra-se, através do peso da dramaticidade, tentando amenizá-lo com o uso articulado do humor. Por isso, justificam-se as palavras de Moraes Neto publicadas em sua crítica em 1931 a respeito da obra “Alguma Poesia” (1930): “o Sr. Carlos Drummond de Andrade procura realizar é: ‘um lirismo que não capitule ao que seja fora de si mesmo’ (...) foi a primeira voz diferente surgida no Modernismo, leva mais longe do que qualquer outro algumas tendências deste, desenvolvendo gestos por outros apenas esboçados.”( NETO In GUIMARÃES, 2012, p. 945). Essa característica maior é o privilégio dialógico que ele oferece ao leitor.

Através das suas construções que configura o *gauchismo*, o poema apresenta sete imagens que se desdobram em muitas outras a partir das concretizações realizadas pelo leitor. Assim, o texto oferece à abordagem moderna a profundidade dialógica, plurilíngüe, plurivocal, cuja duração persiste na bivocalidade interna das palavras trazidas pelas vozes persuasivas que dissolvem a voz autoritária. Ser um poeta *gauche* é se dispor para a conversação. Isso não restringe o eu-lírico à rotulação de um mero sujeito pessimista do discurso, ainda que todo diálogo se faça a partir das mudanças de crenças estabelecidas. E isso pode causar a sensação de angústia diante da quebra das confortáveis ideologias, mas que, no entanto, proporciona a oportunidade para a transgressão de valores e a emancipação do sujeito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da realização deste trabalho é possível afirmar a *dialogicidade* da obra *drummondiana*. A força centrípeta é uma condição para a existência da poesia. Pois o olhar centralizador é um artifício utilizado pelo autor para interagir com o leitor. O poeta lírico faz com que as alegorias chamem à atenção para a Natureza e a ordem do mundo; o moderno, ao contrário, faz dela um meio para a representação da instabilidade mundana. Entretanto, ela se torna um mecanismo para que se perceba a fragilidade dos conceitos estanques.

A voz presente na poesia *drummondiana* revela a força centrífuga ao oferecer uma pluralidade discursiva na voz do eu-lírico. Ao colocar enigmas como ponto de profusão dialógica, ela se desmembra em diversas perspectivas, quebrando a sua centralidade, e, assim, proporciona a dissolução das ideologias. Desse modo, os poemas analisados instalam inúmeros vazios para que o leitor trace possíveis relações discursivas. Seja pelo apelo ao *gauchismo* do amor, pela esperança maldita, pela “máquina do mundo” maravilhosa e autoritária ou pela complexa afirmação de ser: *voyeur*, embasbacado, frágil-forte e irônico. Cada uma dessas imagens e tantas outras neste trabalho apresentadas, pede para serem significadas pelo leitor.

O *plurilinguismo* é inadmissível na poesia clássica, pois ela trabalha com a tradição. Desse modo, variedade de outras maneiras de expressão não lhe é permitida. Em Camões, somente é possível o olhar grandioso e alegórico, imprime-se, assim, um sensacionalismo galante, de ritmo perfeito e altivo. Em contraponto, “Claro Enigma” concentra na forma clássica o olhar extasiado e reticente. A forma é também altiva, mas não funciona como alegoria e sim como acento enfático para e exasperação do sujeito frente ao trânsito do mundo. “A máquina do mundo” descreve um caminhar em ritmo contido, mas de conotação explosiva e até mesmo violenta.

O símbolo mágico concentra inúmeras significações: ilusões, sucesso, prestígio, salvação, controle, derrota, desesperança, desperdício, incapacidade, etc. Quantas interpretações são possíveis a partir desse poema? Quantas respostas podem existir para a recusa do maravilhoso? Certamente, muitas. Desse modo, o centro de uma perspectiva e a voz que concentra o olhar incomoda e faz com que as reflexões sejam inevitáveis. Seja por meio da cidade, das pessoas ou dos animais, o poeta tinge um diálogo entre o que é impalpável e o materializado, proporcionando a ampla dimensão entre o ser e as coisas. Os conceitos comuns são dissolvidos na abertura para diferentes e diversas vozes e linguagens. Desse modo, o *plurilinguismo* e a *polifonia* acontecem.

A posição que o leitor ocupa a partir da poesia moderna é a de um questionador, tudo deve ser posto em reflexão e por isso o diálogo ocorre. Se no romance a multiplicidade de vozes e ideias são colocadas em interação, devido à presença discursiva dos vários personagens imersos nas cenas; no poema, isso se dá por meio da abertura do leitor que busca significados para as imagens do poema, nas linguagens de suas vivências e crenças individuais. A poesia dialoga diretamente com os múltiplos falares, chamando o indivíduo a revisitar os seus pontos de vista. Mas isso se dá, porque o leitor mudou junto com a sociedade. Antes, buscava-se uma posição contínua e segura, o mundo era visto como um todo perfeito. Hoje, a perspectiva se volta para o desconforto, rapidez e fluidez dos acontecimentos e isso faz com que o a pessoa se sinta insegura e se veja obrigada a atualizar continuamente o seu ponto de vista. E é para esse indivíduo que Drummond oferece uma espécie de desafio: o aperfeiçoamento constante dos discursos.

O poema “A flor e a náusea” mostra a esperança que brota no caos do mundo. Assim, ele concentra na figura da flor a possibilidade de inovação e delicadeza. A imagem permite que ressoem muitas perspectivas sobre a esperança, ela não é imperativa, mas sugestionada, portanto, cabe ao leitor descrever para ela uma significação específica. “Canto ao homem do povo” prova que é possível ser *gauche* e possuir uma liberdade dentro do caos. “Charlie Chaplin” se configura como o herói dos tempos modernos, pois através do olhar oblíquo, ou anti-convencional, desafia as ideologias que imobilizam novas atitudes, faz com que seja possível o amor e a delicadeza em um mundo de injustiças e insensibilidades.

Por meio da análise dos poemas de Gregório de Matos, Álvares de Azevedo e Oswald de Andrade, vê-se a busca constante por uma liberdade do poeta com relação à língua que utiliza. Desde a postura até o tratamento com os temas e a forma, revela-se o *engajamento* pela escolha do modo de expressão. A poesia contemporânea conquistou uma maior liberdade em relação ao uso da linguagem. Antes, ela se dava através da alienação ou crença em um ideal inalcançável, com a busca pela estética perfeita ou com crença em uma ideologia confortável: como o amor romântico ou a excitante embriaguez do delírio. Hoje, ela ocorre pelo enfrentamento do caos, pois o recurso de *estranhamento* faz com que isso seja possível.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, por apresentar o personagem *gauche*, que é corajoso o bastante para confessar e brincar com as suas confissões; possibilita a conjugação entre o discurso e o estilo, sem que a estética represente um recurso de ornamento ou um complexo que anule a expressão ideológica. “Cota zero” é um exemplo dessa relação entre forma e conteúdo. Ele conta com a marca de estilo sintético, cujos versos parecem com a escrita de uma placa e uma mordaz observação sobre a vida, que fazem com que inúmeras

divagações sejam permitidas. O ritmo é seco e cortante como um tapa ou um choque e o pensamento não é uma afirmação pontual, mas um motivo provocador.

Podemos identificar a grande influência que o poeta sofreu e exerceu pelo Movimento Modernista. Se antes, o leitor identificava-se com o herói, o qual representava o perfil de grandeza, perfeição, verdade e estabilidade, o indivíduo moderno influenciado pelas mudanças de perspectivas sobre o mundo e o domínio limitado do homem, identifica-se agora mais com o anti-herói, pois se encontra cada vez mais inseguro a partir das novas descobertas e das catástrofes. Assim, as certezas são abaladas, por esse motivo descredita nos valores convencionais e na tradição, essa lhe pode parecer frágil demais ou uma forte estrutura de manipulação.

Sant'Anna (1972) evidencia que as vidas dos personagens contemporâneos “caracterizam-se por instantes mais ou menos isolados, e as figuras parecem recortadas como uma *colage*”. Eles também apresentam muitas faces, sendo todas verdadeiras, estando *à mostra* “com num quadro cubista”. Sempre revelam conflitos que não se resolvem, falta-lhes estabilidade e repouso; são constituídos por uma “atonalidade existencial”:

Essa é uma literatura de certo instante da consciência, descritiva da náusea, do espanto niilista e da objetivação estúpida dos seres. Parece que o homem, tendo perdido o eixo de referência, quer suspender ou anular o tempo, pois o tempo o incomoda e o faz sentir-se desconfortável e absurdo. (SANT'ANNA, 1972, p.35-36).

Tal como descreve Villaça (2007), o personagem aborda o que há de mais humano e com a ajuda de disfarces, mostra-se através do peso da dramaticidade. Todavia tenta amenizá-la com o uso articulado do humor. Por isso para o poeta: “(...) forçar até o fim a nota do piadismo *oswaldiano* (ao qual não resistiu algumas vezes) seria recurso artificial para um humor de base melancólica (...)” (VILLAÇA, 2007, p. 14). Impossibilitaria, dessa maneira, instalar a profunda discursividade que requer o posicionamento individual do personagem e a sua angústia desestabilizadora que provém da falta de conclusões. Além disso: “(...) encampar os inquietos compromissos de Mário de Andrade com a cultura nacional teria para o *gauche* o sentido de uma sublimação indesejável, de um “seqüestro inadmissível”. (VILLAÇA, 2007, p. 14). Não haveria confissão contundente se houvesse o pensamento fixo em apenas desconstruir conceitos, sem mostrar um traço de sensibilidade do sentimentalista *gauche*.

A partir dessas análises, evidencia-se que o personagem potencializa a teoria de Bakhtin ao desenvolver a *polifonia*, o *plurilinguismo* e o *dialogismo*, de maneira profícua e profunda em cada um de seus poemas que realizam o *engajamento* do artista por meio do

fenômeno do *estranhamento* e da *duração* discursiva. Desse modo, o personagem contribui sobremaneira para a poesia contemporânea, a qual já se esqueceu da necessidade de afirmar valores nacionais e que, ao invés disso, busca a profunda análise do sujeito, a partir do seu individualismo em diálogo profícuo e desestabilizador.

Acredita-se que a maior relevância deste trabalho não está em simplesmente elogiar um poeta tão valoroso, ou tentar analisar as argumentações que Bakhtin atribui ao gênero poesia. O que significaria acentuar o que já fora provado através de responsáveis análises. Mas, sim em destacar as novas possibilidades de estudo sobre o alcance da poesia *drummondiana*, da teoria *bakhtiniana* e as suas contribuições para a democratização das perspectivas dentro e fora da obra literária. Dentro, ao proporem uma relação livre e associativa entre os mais variados discursos; fora, ao permitirem a emancipação dos sujeitos, o que favorece a mudança comportamental dos indivíduos. A partir desta pesquisa visa-se a oportunidade de aprofundar os estudos sobre a leitura dialógica e seus efeitos libertários para cada sujeito que entre em contato com a obra literária, seja ela, prosa ou poesia.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Sobre a ingenuidade épica. In ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: 34, 2008.

\_\_\_\_\_. Palestra sobre lírica e sociedade. In ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: 34, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética**. 65 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**, 4.ed. Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. A Pero Vaz de Caminha. In MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

AZEVEDO, Álvares. Minha desgraça. In BARBOSA, Frederico. **Clássicos da Literatura Brasileira – Zero Hora – Coletânea 8**. São Paulo: Klick, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. (Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira), São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal** 4. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ed, Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo: Editora da UNESP 1998.

BARTHES, Roland. **Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escrita**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorecini. São Paulo: Cultrix, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 4. ed. Trad. Vítor Ramos, São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. **Sonetos para amar o amor**. Org. Sergio Faraco, Porto Alegre: L&PM, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_ O direito à Literatura. In **Vários escritos**: 4 ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. O Sol de Homero. In **Ensaio reunidos — 1942 — 1978**. Vol. I. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

\_\_\_\_\_ Poesia e ideologia. In **Ensaio reunidos — 1942 — 1978**. Vol. I. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

DUTRA, Waltecir. Limites do Verso In: GUIMARÃES, Julio Castañon (Coord.) **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

FONSECA, Orlando. **O fenômeno da produção poética**. Santa Maria: ediraufsm, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Sergio Buarque de Holanda. O mineiro Drummond I. In HOLANDA, Sergio Buarque de Holanda. **O espírito e a letra**. Estudos de Crítica Literária 1948 - 1959. vol II. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_ O mineiro Drummond II. In HOLANDA, Sergio Buarque de Holanda. **O espírito e a letra**. Estudos de Crítica Literária 1948 - 1959. vol II. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luis. (Coord.). **A literatura e o leitor; textos de estética da recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. Estética da Recepção: Colocações Gerais e O prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: **A Literatura e o Leitor: Textos da Estética da Recepção**. 2. ed. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980

MATOS, Gregório de. **Antologia Poética**. São Paulo: Publifolha, 1997. In Guimarães,

MILLIET, Sérgio. A Rosa do Povo In: GUIMARÃES, Julio Castañon (Coord.). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

NETO, Geneton Moraes. **Dossiê Drummond**. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2007.

NETO, Prudente de Moraes. Alguma poesia. In GUIMARÃES, Julio Castañon (Coord.). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** Amor e erotismo. 4 ed. Trad. Wlamir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. . **A força centrípeta da poesia lírica.** Revista Línguas e Letras, v. 12, p. 01-12, 2011. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras>>. Acesso em 15 jul. 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond – O gauche no tempo.** Rio de Janeiro: INL, 1972.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond.** 1.ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ZILBEMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura.** 1.ed. São Paulo: Ática., 2004.