

# DRUMMOND, O CARNAVALESCO: AS “ARQUITETURAS NÃO ARQUITETADAS” DE CLARO ENIGMA

**Cleber Ranieri Ribas de Almeida\***

 <http://orcid.org/0000-0002-9617-5344>

**Como citar este artigo:** ALMEIDA, C. R. R. de. Drummond, o carnavalesco: as “arquiteturas não arquitetadas” de *Claro enigma*. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 1-21, jan./abr. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15695

**Submissão:** novembro de 2022. **Aceite:** dezembro de 2022.

**Resumo:** Neste artigo sustentarei a tese segundo a qual o título do livro *Claro enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, foi provavelmente extraído de um poema de Antônio Francisco Soares, poeta-militar, construtor de carros alegóricos e precursor dos carnavalescos. Após averiguar o poema de Soares (1786) dedicado ao Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos, examinarei os elementos carnavalescos e polifônicos observáveis nos poemas de *Claro enigma*. Entre esses elementos, estão o uso do solilóquio como modo de expressão do eu lírico, a recorrente rememoração da tradição poética de língua portuguesa, o “ritual de destronamento” do programa estético da poesia social, o uso reiterado de imagens biunívocas, as narrativas do “fantástico experimental”, a tristeza como marca indelével do povo brasileiro e o caráter publicístico-jornalístico das composições. A maioria dos poemas de *Claro enigma* foi previamente exposta nos jornais da época antes da publicação em livro, o que acentua o caráter publicístico, reativo e circunstancial das peças. Finalmente, sustentarei a tese de que *Claro enigma* não foi um livro pensado de antemão, tampouco rigorosamente arquitetado, mas fez-se de modo improvisado, sem que houvesse a prefiguração de um arcabouço temático definido.

**Palavras-chave:** Drummond. *Claro enigma*. Carnaval. Antônio Francisco Soares. Bakhtin.

\* Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, PI, Brasil. E-mail: ranieriribas@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

■ Em dezembro de 1951, às vésperas da passagem do ano, a editora José Olympio trouxe a lume o livro *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade. O jornal *Diário Carioca* do dia 30 de dezembro daquele ano lançou uma nota na coluna “Letras” na qual lembrava aos seus leitores que “no Rio, os dois últimos livros publicados em 1951 são o romance de Gustavo Corção, *Lições de Abismo*, [...] e o *Claro Enigma*, poemas de Carlos Drummond de Andrade”. A coluna informava ainda que o livro, “datado de 1951 e já oferecido aos amigos, somente será exposto à venda em janeiro” de 1952. Publicado 29 anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, *Claro enigma* deu aos seus primeiros leitores a impressão imediata de ser um livro composto por poemas formalistas, neoclássicos e graves; seus versos pareciam denegar, de modo radical, o estro programaticamente coloquial, nacionalista e irônico esposado pelos idealizadores da Semana modernista. Fato é que, desde essa primeira impressão, muitas foram as tentativas da crítica de negar ou afirmar a reviravolta classicista (ou parnasiana) na poética drummondiana. Se uma parte da fortuna endossava a tese da “guinada classicizante”, a outra se pôs a negá-la veementemente, dando ênfase aos elementos circunstanciais subjacentes àqueles poemas aparentemente “metafísicos”. Essas duas interpretações antagônicas, desde então, passaram a dividir os intérpretes, que, até hoje, divergem entre si.

Como sabemos, aqueles que sustentavam a tese de uma inesperada reviravolta classicista ou neoparnasiana associaram tal guinada a uma sintonia (propositiva ou inconsciente) com o programa estético da geração de 1945; entendiam que *Claro enigma* era um livro meditativo, marcado por temas universalistas e eternos, eivado de estesia e de poesia pura, além de conter poemas que situavam o eu lírico numa atmosfera sombria semelhante aos *topoi* da filosofia existencialista sartreana. Merquior (1976) e Camilo (2005) inventariam as acusações de “formalista”, “pessimista semiclássico”, “alheio às lutas concretas”, “cultor da arte pela arte”, “cético”, “descrente de tudo e de todos”.

Na contramão dessa interpretação formalista e metafísica, surgiram outros intérpretes, como Sergio Buarque de Holanda (1952), o primeiro a publicar uma recensão crítica de *Claro enigma*, em 20 de abril de 1952. Para Holanda, a superação da poesia militante de *A rosa do povo* “não chegaria nele [Drummond] a abolir a preocupação do mundo finito e das coisas do tempo”. Também João Gaspar Simões (1953) afirmou que fora “a circunstância” a responsável por “alimentar” os “melhores poemas” de *Claro enigma*. Essa interpretação irônico-circunstancial tornou-se cada vez mais hegemônica ao longo das últimas décadas, sobretudo desde que Francisco Achcar (1993), endossando tal acento, advertiu os leitores quanto à necessidade de uma “leitura de ‘segundo grau’”, que deveria apreender a “ironia estilística” implícita no uso do “tom”, da “forma” e de uma “linguagem solene”. Nesse caso, recursos formais como “a chave-de-ouro, o verso alexandrino, as rimas convencionais, [...] o tom ‘elevado’, o fraseado e o léxico ‘polido e castiço’” não seriam evidências de um “ingênuo classicismo, como o de muitos poetas da ‘geração de 45’”, mas sinais do uso irônico “dos *tópoi* grandiosos da ‘grande tradição’”. Também Vagner Camilo enfatiza que os poemas do livro de 1951, porque apenas parcialmente depurados e classicizantes, não evidenciam um poeta enclausurado em sua Torre de Marfim, mas um poeta

que, da perspectiva dessa torre, contempla o mundo e age sobre ele com sua arte. Camilo chega a afirmar, a certa altura, que em *Claro enigma* “o eterno” e “o essencial *inexistem*” (CAMILO, 2005, p. 26).

Além desse dissenso hermenêutico no que diz respeito à “interpretação global da poesia” (GLEDSON, 1981, p. 16) de *Claro enigma* – entre o eterno e o circunstancial, o sublime e o irônico –, desde essa primeira edição, algumas especulações surgiram em torno das razões que levaram Drummond a intitular o livro com tal oximoro, sobretudo em razão da mudança repentina do título às vésperas da publicação. Alguns julgaram tratar-se, provavelmente, de um anagrama imperfeito de “Minas Gerais” (LUNA, 2005); outros, como Décio Pignatari (1971), viram aí apenas o “fluxo metafórico” de um modismo do ininteligível que se expressava nos títulos dos livros de outros poetas da época, tal como eram os casos de *Praia oculta* (1949), de Domingos Carvalho da Silva, *Narciso cego* (1952), de Thiago de Mello e *A obscura efigie* (1951), de Péricles Eugênio da Silva Ramos (CANÇADO, 2006, p. 269). Contudo, sabemos por intermédio de Vagner Camilo e Fernando Py (CAMILO, 2005, p. 151) que a brochura original, ao ser enviada à Editora José Olympio, nos últimos meses de 1951, fora intitulada, talvez ironicamente, *Poemas coloquiais*. De fato, eram poemas elaborados em colóquio com diversos interlocutores, porém, definitivamente não eram poemas escritos em tom coloquial ou em linguagem informal. O “colóquio” seria indicativo aí de uma série de conversações cifradas e abertas com diversos interlocutores eleitos pelo poeta, como viemos a descobrir ao longo destes últimos 70 anos<sup>1</sup>.

Levando adiante a tese segundo a qual *Claro enigma* seria um livro marcado por poemas sutilmente irônicos e circunstanciais, o propósito deste breve estudo é demonstrar – a partir de algumas provas documentais ainda ignoradas pela fortuna crítica drummondiana – que estamos diante de uma obra repleta de elementos *carnavalescos* e polifônicos. Tais elementos não se manifestam ali de modo programático – Drummond, certamente, desconhecia a teoria bakhtiniana –, mas de modo indireto e incidental, já que o poeta (de modo consciente) decidiu juntar-se “à cadeia de uma dada tradição de gênero”, dando àquelas formas “que lhe transpassavam atualidade” uma roupagem moderna. Fez-se, assim, porta-voz poético da “tradição objetiva” de um gênero (BAKHTIN, 2010, p. 44). Ainda que a tese acerca do caráter circunstancial dos poemas esteja reiterada nas obras dos melhores intérpretes, o elemento *carnavalesco* permanece ainda pouco explorado (ZONIN, 2011; RIBEIRO, 2013). Como veremos, muitos são os subsídios textuais (e contextuais) que sustentam uma possível aproximação entre os poemas de *Claro enigma* e os elementos próprios a uma estética *carnavalesca*.

A fim de investigarmos tal hipótese de leitura, este artigo será subdividido em quatro tópicos: (1) num primeiro momento, nosso objetivo é examinar a origem da expressão “claro enigma” levando em conta que ela já foi utilizada na poesia de língua portuguesa no fim do século XVIII por um poeta precursor do carnaval brasileiro: Antônio Francisco Soares. Portanto, o título do livro nos remete a um poema amplamente reconhecido pelos estudiosos da história do carnaval no Brasil. Para além desse suposto intertexto com Soares, *Claro enigma* se nos

<sup>1</sup> A leitura de Vagner Camilo diverge desta que ora proponho. O colóquio seria, para o crítico, indicativo de um diálogo (não se sabe com que interlocutor), assim como indicaria, ironicamente, o caráter prosaico dos poemas ali encerrados (CAMILO, 2005, p. 151-152). Nossa tese é de que o colóquio se daria com alguns poetas e pensadores de um cânone particular escolhido pelo poeta, portanto, trata-se de um colóquio com a tradição poética ocidental e luso-brasileira.

apresenta como um livro de alegorias, máscaras e diálogos intertextuais, enigmáticos ou explícitos. (2) Nosso propósito, neste segundo tópico, é examinar as técnicas dialógicas da conversação com o outro e consigo próprio, como é recorrente nos poemas do livro. Tanto o diálogo drummondiano com os poetas, prosadores e filósofos do cânone ocidental, quanto o monodialogo do autor consigo próprio são elementos de uma estética carnavalesca. O uso do solilóquio como modo de expressão do eu lírico faz com que o poeta estabeleça, conscientemente, um autodistanciamento que lhe permite escapar da armadilha do autoelogio e da vanglória ingênua. (3) Assim é que, num terceiro momento, nos propomos a analisar alguns aspectos carnavalescos visíveis no livro: a recorrente rememoração da tradição poética da língua portuguesa, o “ritual de destronamento” do programa estético da poesia social (programa esse então imposto pelo Partido Comunista como uma doutrina oficial), o uso reiterado de imagens biunívocas, as narrativas do “fantástico experimental”, que conduzem o leitor à “aventura da ideia” (como podemos ver em “A máquina do mundo”), a tristeza como marca indelével do povo brasileiro ali poeticamente representado e, finalmente, o caráter publicístico-jornalístico dos poemas, cujo registro em diversos periódicos da época evidencia os elementos circunstanciais, vitais e reativos dos poemas.

Todos esses aspectos entrevistados nas composições de *Claro enigma* são próprios de uma estética carnavalesca, segundo a definição feita por Bakhtin. Eles nos permitirão (4) reconstituir os elementos circunstanciais e reativos que motivaram a escrita de alguns dos poemas do livro. Assim, nosso propósito é elaborar uma tabela cronológica na qual possamos datar as publicações prévias dos poemas de *Claro enigma* expostos nos jornais entre os anos de 1948 e 1951. É notável como Drummond fez questão de publicar quase todas as composições do livro nos periódicos da época antes que a impressão se consumisse em livro. Essa disposição para a publicação imediata já é uma prova do caráter circunstancial e reativo dos poemas, muitas vezes endereçados, direta ou indiretamente, a certos interlocutores, acontecimentos e questões conjunturais. Nossa hipótese é que os poemas de *Claro enigma*, uma vez que sejam lidos no contexto jornalístico no qual foram originalmente publicados, evidenciam, cada qual, um caráter reativo, dialógico e contextual no qual o poeta responde a um dado interlocutor pessoal ou expõe uma questão de interesse público. Daí que, contrariamente ao que afirma parte da crítica drummondiana, o livro não fora pensado e arquitetado de antemão, mas se fez segundo certos “focos de interesse” (CAMPOS, 1983), que, de modo improvisado, se sucederam ao longo de quatro anos sem que houvesse a prefiguração de um arcabouço temático rigoroso. Tal hipótese de leitura nos importa porque nos permite *descabralinizar* certa interpretação recorrente de *Claro enigma*.

Se tivermos evidências plausíveis e suficientes, poderemos, finalmente, questionar a tese amplamente aceita pela fortuna crítica segundo a qual *Claro enigma* seria um livro rigorosamente arquitetado e cerebral (CAMILO, 2005, p. 164), quando, em verdade, Drummond nos confessa que sua poética nasce de “arquiteturas não arquitetadas”, expressão que confessa a precariedade do domínio do artista sobre o processo criativo que ele põe em curso quando começa a elaborar seus poemas e os organiza na ideia conceitual de um livro. A unidade poética dos poemas de *Claro enigma* se assemelha, assim, mais à unidade do trabalho artístico de um carnavalesco do que à rigurosidade geométrica de um engenheiro. Afinal, como disse Drummond (2011, p. 11) numa passagem de *Passeios na*

*ilha*, trata-se de um “exercício sem método”, misturado “ao eco de obras alheias” recolhidas com “a necessária simpatia” do autor.

## DRUMMOND E O CARNAVALESCO

Diante da constatação de que *Claro enigma* é um livro quase integralmente atravessado por intertextos cifrados e explícitos, podemos nos conceder a licença de aqui acrescentarmos mais uma possibilidade especulativa acerca da origem do título. Aparentemente, *Claro enigma* revolve-nos a um poema de Antônio Francisco Soares (poeta-militar, arquiteto e construtor de carros alegóricos, precursor dos carnavalescos), dedicado ao Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos e Souza e redigido por ocasião da visita de Vossa Majestade ao Rio de Janeiro nos dias 2, 3 e 4 de fevereiro de 1786<sup>2</sup>. Naquela ocasião, o poeta-carnavalesco empregara a expressão “claro enigma” para se referir ao nome de El-Vice-Rei:

*O vosso nome Luiz  
Hum claro enigma produz,  
pois tirando o “i”, sois Luz  
e tirando o “u” sois Liz.  
Estes dous caracteres quiz,  
que para os vossos louvores  
fossem fieis mostradores  
de que sois com energia  
flor de Liz, na bizarria,  
Luz do Sol, nos esplendores.*

Segundo os registros feitos pelo próprio Antônio Francisco Soares, os foliões, em coro, aclamavam o nome de El-Vice-Rei com várias exaltações poéticas, entre as quais estaria essa, composta pelo carnavalesco especialmente para tal ocasião. Essa décima em heptassílabos era declamada do alto de um carro alegórico cujo périplo transcorria desde a Lapa até o Passeio Público. Na ocasião, foram erguidas arquibancadas com camarotes ao longo do caminho e o itinerário foi todo ornamentado e iluminado para receber a visita real. Os carros alegóricos, também chamados “carros de ideias” ou “carros triunfais”, representavam, de modo sincrético, deuses pagãos e os “doze apóstolos da folia”, como se o sagrado e o profano se unissem numa só cosmovisão carnavalesca. A arquitetura dos carros fora esboçada em seis ilustrações feitas pelo próprio Soares; eram os carros de Vulcano, Júpiter, Baco, dos Mouros, das Cavalhadas Sérias e das Cavalhadas Burlescas. A caravana alegórica era acompanhada por um prês-tito que percorria as ruas da cidade enquanto bandas tocavam dentro e fora dos carros. Toda a festa, patrocinada pelo Vice-Rei, fora idealizada e organizada pelo tenente-poeta Soares; o propósito era comemorar os casamentos reais dos

2 Essa celebração protocarnavalesca dos matrimônios reais está documentada em dois folhetos: um impresso contendo os poemas declamados pelos participantes naquela ocasião e outro manuscrito contendo os desenhos dos carros alegóricos e dos frontispícios feitos por Antônio Francisco Soares. O impresso é intitulado “Epithalamio Metrico que canta a muza franciscana Fluminense nos felicíssimos despozorios dos Sereníssimos S. S. Infantes de Portugal e Castella oferecido ao Ilmo. e Exmo. Snr. Vice Rei do Estado o senhor Luiz de Vasconcellos e Souza por mãos do Ministro Provincial dos Reformados da Imaculada Conceição do Brasil, 1786” (SOARES, 1786). Já o manuscrito contendo os desenhos dos carros alegóricos é intitulado “Relação dos magníficos carros, que se fizeram de arquitetura, perspectiva, e fogos; Os quaes se executaram por Ordem D. Illust. e Excel. Senhor Luiz de Vasconcellos, Capitão General de Mar, e Terra, e Vice Rei dos Estados do Brasil, nas Festividades dos Despozorios dos Sereníssimos Senhores Infantes de Portugal. Nesta Cidade do Rio de Janeiro. Em 2 de Fevereiro de 1786. Feita na Praça Mais Lustriza e publica do Passeio desta Cidade, Executados e Ideados pelo O mínimo subdito Antonio Francisco Soares, Ajudante agregado” (MELLO JÚNIOR, 1989, p. 353-364).

príncipes D. João e Da. Carlota Joaquina, assim como de Da. Mariana e D. Gabriel, ambos os casais futuros herdeiros, respectivamente, das coroas de Portugal e Espanha. Ademais, os registros em desenho dos carros construídos foram acompanhados por dois frontispícios barrocos com as armas dos Vasconcelos. Assim, a festança protocarnavalesca fora idealizada como um evento de exaltação do enlace matrimonial que se aproximava e deveria unir as Casas Reais dos dois impérios e suas colônias.

Não por acaso, essas festividades oficiais são tidas por muitos historiadores como o início da carnavalização da sociedade brasileira. O sagrado e o profano, o jocoso e o grave, o católico e o pagão, a mocidade e a velhice, o nascimento e a morte, a colônia e a metrópole, a apoteose e a ruína, a ordem e o crime, a impermanência e a eternidade, o mistério e a revelação: todas essas antíteses deveriam ser representadas num curso sincrético de alegorias e máscaras, poemas e bandas. Daí o oxímoro que epiteta o nome de Luiz, o “claro enigma” que é “liz na bizzarria” e “luz nos resplendores”, ou seja, é elegante e luminoso, tal como Louis XIV, símbolo maior das monarquias do Antigo Regime<sup>3</sup>. O “claro enigma” que o nome do Vice-Rei produz reedita as antíteses tipicamente cultistas e gongóricas do barroco. Àquela altura, a estética barroca, monarquista e católica, representava a arte oficial dos Impérios Lusitano e Espanhol, enquanto a estética da Arcádia, republicana, liberal, pombalina e pagã, representava os ideais científicos e o anseio das sociedades literárias pela independência das colônias. Paganismo e catolicismo, reverência e iconoclastia, se entrelaçavam na pluralidade carnavalesca sem que houvesse a mútua negação de um pelo outro. A festa encenava a ambivalência sincrética das crenças da sociedade de corte e de seus súditos de ultramar, imitadores carnavalescos da suntuosidade da realeza.

Não sabemos com certeza se Drummond leu o poema de Soares. É possível que tenha ocorrido apenas uma “coincidência”, mas a hipótese de que o intertexto carnavalesco fora aí posto de modo proposital é bastante plausível, sobretudo tendo em vista que, no poema “Tarde de maio”, Drummond confessa à sua interlocutora, a própria tarde de maio, que neste mundo nós “desaparecemos / sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo”: “E os que o vissem não saberiam dizer: *se era um préstito lutuoso*, arrastado, poeirento, *ou um desfile carnavalesco*. Nem houve testemunha” (ANDRADE, 2002, p. 264-265).

Eis aí uma confissão feita pelo poeta aos seus leitores e à tarde de maio de que os poemas sequencialmente encerrados em *Claro enigma* seriam semelhantes a “um préstito lutuoso” e a um “desfile carnavalesco”. Entre a melancolia e o carnaval, o paganismo e o catolicismo, o poema é explicado pelo próprio Drummond, numa crônica intitulada “Aos nascidos em maio”, publicada no *Correio da Manhã* em 9 de maio de 1948. Ali o poeta-cronista nos revela que o mês de maio deve seu encanto ao fato de ser um mês “meio-pagão, meio-religioso”:

*E aqui ousou afirmar que vosso segredo [do mês de maio] é meio-pagão, meio-religioso, de tal modo as coisas se baralham no mundo, e os mistérios se prolongam e se entrelaçam. Porque há em maio dois meses: o mês de Maria, e o mês de maio propriamente dito. Se sois cristãos romanos, maio bate sinos na*

3 Vagner Camilo sustenta a tese de que Drummond escrevia com oxímoros porque era um homem de classe média, uma vez que é próprio dos intelectuais dessa classe o caráter dúplice, hesitante e camaleônico de suas posições políticas e existenciais (CAMILO, 2005, p. 84). O crítico não cogita a hipótese carnavalesca, tampouco a hipótese de que essas antíteses fossem expressões da tradição do barroco mineiro ou ibérico.

vossa infância ou na vossa madureza, e aspirais o incenso, entoais o Janua Coeli, Turris Ebúrnea e não sei que mais invocações encantatórias, e vos ajoelhais, e assistis à coroação da Virgem, se não a coroaís vós mesmos, com a mão antiga e branca que nasce de súbito na ponta de vossos braços adultos. Mas, se não sois cristãos, não faz mal, maio ainda é festa, e festa sempre, desde o velho mundo latino, que o consagrava a Apolo e lhe punha à cabeça uma cesta de flores. Apolo, flores, fim do cruel inverno, irradiação da primavera, procissão de palmas verdes, enfeites de casa com verde, tudo verde, verde, verde, e esse ramo florido e enguirlandado que na Idade Média o amigo ia plantar à porta da casa do amigo, a 1º de maio, e que se chamava maio [...] (ANDRADE, 1948).

Para além dessa confissão do poeta de que os poemas de *Claro enigma* assemelham-se, ao mesmo tempo, a um “préstito lutuoso” e a um “desfile carnavalesco”, devemos levar em conta que o poema de Soares não é uma composição desconhecida. Trata-se de um dos documentos mais estudados pelos historiadores do carnaval brasileiro. Não é desarrazoado supor que Drummond, um poeta cuja formação se dera a partir do diálogo íntimo com Mário de Andrade, bem como a partir de uma identificação quase existencial com a estética nacionalista da Semana de 1922, conhecesse essa literatura acerca das origens do carnaval no Brasil.

## DO DIÁLOGO AO SOLILÓQUIO

Se a remissão ao poema de Soares é apenas provável, a pletora de intertextos nos poemas de *Claro enigma* é visível e incontestável. Trata-se de uma obra repleta de alegorias e máscaras com as quais o poeta incorpora outros eus, como Albert Camus, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Dante, Camões, W. H. Auden, Jorge de Lima, Sá de Miranda, George Orwell, Nietzsche, Guimarães Rosa, Maiakovski e Trofim Lysenko, entre outras *personae* já descobertas ou ainda por descobrir nessa série de intertextos enigmáticos e herméticos. Tais diálogos com a tradição compõem uma intertextualidade motriz que perpassa todo o livro.

E, entre os poemas que confessam essa luta com a tradição poética vernácula e ocidental, está “Sonho de um sonho”, não por acaso, dedicado a Américo Facó, o principal interlocutor de Drummond nessa reelaboração dos rigores da forma poética clássica. Nesse poema, Drummond relata que se vê diante de uma “infindável cadeia / de mitos organizados / em derredor de um pobre eu”. Tais “mitos organizados” nada mais seriam senão os mitos do cânone, de Homero a Dante, de Camões a Fernando Pessoa, de Mallarmé a Valéry. Diante desse “ouro do tempo”, que “vinha cingir e dourar” o poeta, ele se via perante “os entes cativos / dessa livre disciplina”, isto é, via-se postado diante de todo o cânone ocidental e luso-brasileiro que provocava nele o “desejo apaziguado / de ser um com milhares / pois o centro era eu de tudo”. Tal cânone se abria ao poeta como um “espelho límpido” dotado da “propriedade mágica / de refletir o melhor” desse “solo resgatado”. Assim, o tema do mito aparece em *Claro enigma* de dois modos cifrados: como uma alusão aos poetas e prosadores do cânone e como uma descrição da pessoa pública que é o próprio Drummond. Por isso o poeta se auto-descreve como um “criador de mitos que sufocam”, em “A tela contemplada”: ele se refere à criação do mito do “poeta Drummond”, pessoa pública reconhecida por milhões de brasileiros. Portanto, não está a aludir o mito no sentido histórico-

-antropológico, como postulam alguns críticos (CAMILO, 2005, p. 19). O mito é a própria imagem pública do poeta-Drummond. Afinal, o destino de todo autor canônico é tornar-se um mito literário.

Para além desses intertextos com o cânone da literatura ocidental, há também os poemas marcados pelo autoquestionamento e pela autodepreciação do eu lírico, que se refere a si próprio como se fosse um outro (expediente poético que é flagrantemente carnavalesco). A crítica tem descrito todos esses modos de autoconversação poética como “diálogo com a primeira pessoa” ou “diálogo a um” (SANT’ANNA, 1992) “personificação do eu” (MERQUIOR, 1976, p. 35), “palimpsesto drummondiano” (DOMINGUES, 2010), “personificação dramática” (CAMILO, 2005, p. 192), “metamorfose em direção à poesia pura” (BYLAARDT, 2000), “disposição dramática” (ALMEIDA, 2022) etc. Tanto o monodialogo interior quanto o diálogo exterior revelam a angústia de um artista em busca de sua própria voz em meio a um imenso legado de obras e nomes que ameaçam soterrá-lo, apená-lo. Por isso, Drummond decide autoquestionar-se, autodepreciar-se e suspender qualquer juízo definitivo sobre sua própria verdade poética. Afinal, como assinalou Bakhtin, a estética carnavalesca “desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta” (BAKHTIN, 2010, p. 142). Resta, então, a angústia solitária de um artista que dialoga com seus interlocutores e consigo próprio como se a verdade fosse um experimento permanentemente inconcluso. No vocabulário bakhtiniano, estes seriam os poemas em solilóquio, isto é, os poemas nos quais a “capacidade de comunicar-se dialogicamente consigo mesmo” conduz o autor à autodepreciação; assim, o poeta “destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo” uma vez que tal “enfoque dialógico de si” “rasga as roupagens externas da imagem de si, que existem para outras pessoas”. Essa autoiconoclastia dá ao poeta o privilégio de olhar para si próprio com “a nitidez da consciência-de-si” (BAKHTIN, 2010, p. 137). Não se trata de uma “auto-observação passiva”, mas de uma comunicação dialógica do eu como se fosse um outro. Assim, Drummond cumpre o preceito valeryano segundo o qual o poeta deve, progressivamente, esquecer-se de si, apagar-se em seus poemas.

### **ELEMENTOS CARNAVALESÇOS NA POÉTICA DE CLARO ENIGMA**

Para além dos poemas em solilóquio e das máscaras intertextuais que se sucedem, o que mais há de carnavalesco nos poemas de *Claro enigma*? O carnavalesco aqui se expressa também no caráter trágico e elegiaco das reminiscências de uma tradição vernacular. Mais do que rememorar seus mortos, amigos e familiares, Drummond remete seus leitores à rememoração da tradição da língua portuguesa. Não se trata apenas de uma reminiscência privada e familiar, mas, sobretudo, da ruminação pública e pátria de uma herança vernácula comum. *Claro enigma* se apresenta aos seus leitores como uma zelosa rememoração de toda a história da poesia luso-brasileira. As evocações de versos, formas e estilos, contudo, não ocorrem de modo programático, tampouco seguem um dado receituário vanguardista preestabelecido; contrariamente, tais evocações se dão de modo dialógico e pontual, porque o poeta apropria-se pessoal e solitariamente das tradições e autores que elege. Assim, Drummond nos remonta a uma cadeia de gêneros da tradição poética vernácula, e não o faz para reverenciar tais gêneros, petrificados como peças de museu, mas para reavivá-los com temas coetâneos cuja força vital provém das questões impostas pelo tempo



presente. Posiciona-se assim como o último elo poético entre a tradição e a modernidade (BAKHTIN, 2010, p. 138). As formas fixas e os estilos de escrita, transpassados de geração a geração, são reavivados pelo poeta, que se apropria dessa herança para pensar as questões e angústias do seu próprio tempo.

Outro aspecto que aproxima *Claro enigma* da cosmovisão carnavalesca reside em sua negação radical do programa estético imposto pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), tal como vemos no introito do livro. O poema de abertura nos fala exatamente da “dissolução” dos laços afetivos e ideológicos que ligavam o poeta ao Partido. Toda a secção “Entre lobo e cão” nos relata esse drama pessoal e o esforço do poeta para libertar-se das diretrizes da poesia social, reinventar-se como autor e encontrar uma voz autêntica em meio às vozes da tradição poética. Nesse aspecto, *Claro enigma* pode ser lido, em parte, como um “ritual de destromamento” da poesia social outrora esposada pelo poeta, ou seja, o destromamento do Partido Comunista como árbitro e dirigente espiritual da poética do autor (BAKHTIN, 2010, p. 116). Como sabemos, depois de 1945, o programa estético do PCB tornara-se para Drummond uma doutrina oficial, uma plataforma ideológica dogmática, absoluta, burocrática e hostil a qualquer heterodoxia criativa.

Vagner Camilo (2005) nos explica que a desilusão política, seguida da rejeição ao programa estético do Partido, foi responsável, entre outros fatores, pela “guinada classicizante” que conduziu o poeta a contrariar propositalmente todos os ditames do receituário estético jdanovista. Para negar a censura, a perseguição implacável e o terror impostos pela patrulha partidária, Drummond se pôs a criar poemas cujo teor e mensagem contrariavam todos os imperativos do receituário artístico imposto pelo PCB. Os censores sectários não admitiam expressões artísticas subjetivistas, nem a “retratação poético-literária de sentimentos como o amor” e seus “sobressaltos egoístas”, tampouco admitiam o “abstracionismo” artístico, o formalismo, o hermetismo estético, o “pessimismo” pequeno burguês, assim como a criação de obras cujo teor fosse de “desespero” e “descrédito no homem e no futuro” – tal como víamos no existencialismo sarreano da época (CAMILO, 2005, p. 74). Segundo tais ditames jdanovistas, “gêneros como o drama, a ópera e até a comédia de costumes” deveriam ser legados a um “total desmerecimento”, de modo que “o universo temático [do artista] deveria estar restrito à vida operária e camponesa”, ao “cotidiano das massas oprimidas” (CAMILO, 2005, p. 74-76), à valorização da música popular e folclórica, bem como ao “largo estuário da solidariedade humana”. Camilo enfatiza que, ao se pôr na contramão dessa cartilha estética, “a lírica drummondiana pós-45 instal[ou]-se exatamente nas antípodas de todos [os] preceitos que regem a *gramática* do realismo socialista” (CAMILO, 2005, p. 75).

Não por acaso, em *Claro enigma* flagramos o pessimismo existencial, o tema do amor, a exploração dos sentimentos individualistas burgueses, a poetização do fatalismo do destino, os poemas sobre a família patriarcal tradicional mineira, a atmosfera sombria, hermética e absurdista de alguns poemas, entre outros *leitmotives* outrora interditos. Por isso, o livro de 1951 seria, para os ex-companheiros de partido, um texto provocativo, irreverente e politicamente desprezível. A reação do autor ante tais imposições, a certa altura, foi de repugnância e negação. Passou então a opor-se “à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo”, ou seja, passou a opor-se à doutrina “dogmática” e seu caráter “hostil à mudança”, “tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social” (BAKHTIN, 2010, p. 186). E na tentativa de libertar-se desses

grilhões ideológicos, Drummond buscou familiarizar-se com outros modos de conceber a criação poética; por isso, valeu-se de uma cosmovisão carnavalesca e mascarada. Daí a pleora de intertextos, rostos e vozes polifônicas de *Claro enigma*. O diálogo com outros poetas promoveu uma “familiarização carnavalesca” (com Pessoa, Valéry, Mallarmé e Auden, por exemplo), ainda que tal “abolição da distância” tenha incorrido, eventualmente, num certo estranhamento e negação, como é o caso do diálogo unilateral de Drummond com Jorge de Lima.

Assim, o inferno pessoal do poeta, que se desiludiu com a utopia político-partidária que outrora o encantava, foi carnavalizado não pela representação de um “espetáculo sincrético” (BAKHTIN, 2010, p. 189), mas pela elaboração de uma *poesia sincrética*, ambivalente, irônica, cifrada e cética. Ao fazer uso de máscaras, vozes e enigmas, o poeta não o fez por exibicionismo ou por mero exercício de erudição livresca, mas porque buscava, às cegas e quase desesperadamente, uma solução para a aporia poética em que se encontrava. Drummond, o comunista desiludido, ex-arauto da poesia social, encontrou nos jogos intertextuais e no diálogo com a tradição uma nova forma de pensar e criar sua própria poesia. A “mascarada” de poetas em desfile é a expressão mais clara dessa busca pessoal. As máscaras escondem os rostos, assim como os enigmas intertextuais entremostam os poetas que o itabirano escolheu como interlocutores. Além disso, *Claro enigma* é um livro repleto de “imagens biunívocas” (BAKHTIN, 2010, p. 143), jogos de oximoros (BAKHTIN, 2010, p. 156) e contrastes agudos, a começar pelo título e sua remissão ao poema de Antônio Francisco Soares. Drummond não se propõe a afirmar nada; ele apenas se questiona, se autodeprecia e duvida das verdades que o assediam na “praça de convites”.

No que diz respeito a poemas como “A máquina do mundo” e “Relógio do Rosário”, percebemos que eles encarnam aquela “modalidade específica do fantástico experimental” cujas narrativas nos oferecem uma “aventura da ideia”, como define Bakhtin. Nesses casos, “o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólica ou até místico-religiosa” com o propósito de “experimentar a verdade” e expressá-la sob o disfarce de ideias filosóficas universais. Assim, as “questões últimas” são postas diante do leitor, que percebe, naquela extraordinária narrativa filosófica, uma “extrema capacidade de ver o mundo”, capacidade esta que é própria do sábio. Daí que “a experimentação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços do seu caráter, independentes dessa posição”. Nesse sentido, as “aventuras da ideia” ou da “verdade no mundo”, materializadas na “imagem do sábio que procura a verdade”, não oferecem ao leitor nenhuma verdade definitiva, mas apenas o conduzem à “experimentação” de uma possível “verdade”, que jamais se afirma, porque é apenas uma provocação (BAKHTIN, 2010, p. 131-132). A ousadia e a invenção narrativo-fantásticas têm por propósito tão somente “experimentar uma ideia filosófica” num ensaio criativo; não se trata de uma afirmação dogmática.

Outro aspecto carnavalesco dos poemas de *Claro enigma* reside na melancolia e na tristeza dos poemas. A princípio, tendemos a associar o carnaval com o riso e distanciá-lo definitivamente da tristeza. cremos, assim, que a estética carnavalesca jamais poderia se coadunar a poemas tão marcadamente melancólicos e graves. Porém, não podemos nos esquecer como a tristeza é, para os modernistas de 1922, como Paulo Prado, uma marca indelével da personalidade do brasileiro, assim como a luxúria, a cobiça e o romantismo. A tristeza e o carnaval se entrelaçam nessa miscelânea luxuriosa e emocional característica da

cultura luso-brasileira. Afinal, um povo luxurioso e movido pela cobiça não é capaz de compreender qualquer dos ideais do espírito humano, sejam os ideais estéticos, religiosos, políticos ou intelectuais. Daí nossa tristeza.

Segundo Paulo Prado, a tristeza do brasileiro provém de “dois sentimentos tirânicos: sensualismo e paixão do ouro”, duas “obsessões” cujo “desenvolvimento desordenado” subjugou “o espírito e o corpo” de toda nossa gente desde a colonização. Seríamos um povo aprisionado aos apetites da luxúria e da cobiça, logo, seríamos um povo “sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística”. Como o “vício sexual” e a “ganância” são paixões “insaciáveis”, estaríamos fadados a viver a “melancolia dos abusos venéreos e a melancolia dos que vivem na ideia fixa do enriquecimento”. O brasileiro seria um povo “absorto no sem finalidade dessas paixões insaciáveis” e, portanto, completamente desprovido de “sentimentos afetivos de ordem superior” (PRADO, 2012, p. 61-87). Assim, não há como retratar o espírito de brasilidade senão com a voz poética da tristeza.

Finalmente, podemos dizer que em *Claro enigma* os poemas apresentam-se como uma publicística atualizada, isto é, apresentam-se como “uma espécie de gênero ‘jornalístico’” cujo “tom mordaz” se volta para temas da “atualidade ideológica”. Essa faceta do livro, contudo, só se tornará clara para nós se provarmos que quase todos os poemas do livro foram publicados nos jornais da época. É o que faremos na seção subsequente.

## ENIGMAS NOS JORNAIS

Chama-nos a atenção que *Claro enigma* não tenha sido um livro esperado pela crítica literária e jornalística da época<sup>4</sup>. Essa ausência de expectativa por parte da crítica e dos leitores pode ser explicada pelo fato de que 35 poemas, dentre os 42 do livro, foram previamente estampados nos jornais da época antes que a publicação se consumasse pela Editora José Olympio. Apenas sete poemas não foram publicados antecipadamente nos periódicos (ou não tiveram registros de publicação detectados em nossa pesquisa): “A ingaia ciência”, “Legado”, “Perguntas em forma de cavalo-marinho”, “Ser”, “Cantiga de enganar”, “Canto negro” e “Permanência”. Os poemas “Sonho de um sonho”, “A máquina do mundo” e “A tela contemplada” tiveram duas publicações prévias encontradas. Isso significa que mais de 80% dos poemas do livro foram publicados antecipadamente nos jornais. Muitas dessas divulgações antecipadas foram motivadas por circunstâncias pessoais e públicas. Não sabemos se por impaciência, necessidade financeira ou mero ímpeto jornalístico, Drummond, o poeta-cronista do “tempo presente”, costumava expor seus poemas em jornais imediatamente após redigi-los. Ao assim expô-los, fazia desses poemas um acontecimento jornalístico e dava à poesia um caráter público, mais visível que a publicidade cerrada dos livros. Os poemas se tornavam então “acontecimentos”, os únicos livres de “tédio”, em meio a uma sucessão paratática de notícias e *événements*. Tais acontecimentos, contudo, se perderam de vista porque os poemas do livro não foram datados na publicação “oficial” de dezembro de 1951. Assim, o registro de datação

4 O único registro prévio acerca do lançamento do livro foi uma nota no *Diário de Pernambuco* do dia 15 de novembro de 1951. Comunicava então que: “A Livraria José Olympio anuncia, para breve, o aparecimento de um novo livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade: *Claro Enigma*. Reunindo sua produção poética de 1948 em diante, quase toda inédita, Carlos Drummond de Andrade volta ao convívio dos leitores renovados em suas fontes de inspiração e de riqueza formal. Apresentará um itinerário poético que ainda supera o de suas obras anteriores”.

aproximada dos poemas de que hoje dispomos está na publicação em jornal. Tais publicações circunstanciais são reveladoras dos elementos episódicos que ensejaram a redação dos poemas. Daí que o registro em jornal traz à cena vários elementos externos que são anteriores à publicação em forma de livro.

Graças a essa comichão imediatista do poeta, hoje podemos reconstituir a trajetória da criação poética de *Claro enigma*, ainda que de modo precário. Surpreendentemente, a ordem cronológica das publicações revela, em diversos casos, as motivações reativas de Drummond; os poemas estão vinculados a acontecimentos biográficos do autor. Dessa perspectiva genética, *Claro enigma* parece ser um livro mais reativo do que cerebral ou arquitetônico, como sustenta parte da crítica (CAMILO, 2005, p. 164; LEITE, 1978, p. 280). Certamente, as seis secções que subdividem o livro foram pensadas e definidas *a posteriori* como unidades temáticas comuns aos poemas ali encerrados. Quer dizer, foram os poemas agrupados em unidades temáticas que definiram os títulos e motivos das secções e não as secções, pensadas *a priori*, que direcionaram os temas dos poemas a serem criados. Drummond concebeu os poemas, um a um, para depois encerrá-los na ideia de um livro dividido em secções temáticas, o que conferiu àquele conjunto de peças uma unidade poética e conceitual. O quadro a seguir sintetiza a cronologia das publicações prévias dos poemas de *Claro enigma*:

**Quadro 1** – Sucessão cronológica dos poemas de *Claro enigma* previamente publicados nos jornais da época (1948-1951)

Nº	Título do poema	Periódico	Data
<b>1948</b>			
1.	“Confissão”	<i>Correio da Manhã</i>	5 de dezembro de 1948
<b>1949</b>			
2.	“Dissolução”	<i>Correio da Manhã</i>	1º e 2 de janeiro de 1949 <sup>5</sup>
3.	“Perguntas”	<i>A Manhã</i> (suplemento “Letras e Artes”)	13 de fevereiro de 1949
4.	“Carta” (poema publicado incompleto)	<i>Correio da Manhã</i>	20 de março de 1949
5.	“Evocação Mariana”	<i>Correio da Manhã</i>	15 de maio de 1949
6.	“Sonho de um sonho” (poema dedicado a Américo Facó)	<i>Correio da Manhã</i>	29 de maio de 1949
7.	“Amar”	<i>Correio da Manhã</i>	26 de junho de 1949
8.	“A um varão, que acaba de nascer”	<i>Correio da Manhã</i>	24 de julho de 1949 (redigido em 10 de julho de 1949)
9.	“Canção para álbum de moça”	<i>Correio da Manhã</i>	21 de agosto de 1949

(continua)

5 Os editores do jornal *Correio da Manhã* cometeram um erro e grafaram, na capa da segunda secção do jornal editado nos dias 1º e 2 de janeiro de 1949, as datas 1º e 2 de janeiro de 1948. Esse erro pode ser constatado ao folhearmos o jornal e vermos que nas demais páginas dessa edição estão registradas as datas de 1º e 2 de janeiro de 1949. Portanto, o poema “Dissolução” foi publicado na edição de 1º e 2 de janeiro de 1949.

**Quadro 1** – Sucessão cronológica dos poemas de *Claro enigma* previamente publicados nos jornais da época (1948-1951) (continuação)

Nº	Título do poema	Periódico	Data
<b>1949</b>			
10.	“Morte das casas de Ouro Preto” (poema publicado com um texto em prosa no qual o poeta pede que protejamos Ouro Preto)	<i>Correio da Manhã</i>	4 de setembro de 1949
11.	“Sonetinho do falso Fernando Pessoa” (publicado como poema de autoria desconhecida com o título de “Sonetinho” e acompanhado de um texto no qual Drummond desafia seus leitores a adivinhar quem seria o autor do poema)	<i>A Manhã</i>	4 de setembro de 1949
12.	“A máquina do mundo”	<i>Correio da Manhã</i>	2 de outubro de 1949
13.	“A máquina do mundo”	<i>A Ordem</i>	Novembro de 1949
14.	“Tarde de maio”	<i>Correio da Manhã</i>	13 de novembro de 1949
15.	“Os animais do presépio”	<i>A Manhã</i> (suplemento “Letras e Artes”)	25 de dezembro de 1949
16.	“Contemplação no banco”	<i>Província de São Pedro</i>	Dezembro de 1949
<b>1950</b>			
17.	“Aniversário”	<i>Correio da Manhã</i> (suplemento “Literatura e Arte”)	26 de fevereiro de 1950
18.	“Encontro”	<i>Correio da Manhã</i>	23 de abril de 1950
19.	“Remissão”	<i>Correio da Manhã</i>	21 de maio de 1950
20.	“O chamado”	<i>Diário Carioca</i>	2 de julho de 1950
21.	“Fraga e sombra”	<i>Correio da Manhã</i> (suplemento “Literatura e Arte”)	16 de julho de 1950
22.	“A tela contemplada”	<i>Correio da Manhã</i> (suplemento “Literatura e Arte”)	10 de setembro de 1950
23.	“A tela contemplada”	<i>Diário da Manhã</i>	17 de setembro de 1950
24.	“Aspiração”	<i>Correio da Manhã</i>	24 de setembro de 1950
25.	“O sonho de um sonho” (poema dedicado a Américo Facó)	<i>A Manhã</i> (suplemento Literário Autores e Livros)	Dezembro de 1950
26.	“Memória”	<i>Rio</i>	Dezembro de 1950

(continua)

**Quadro 1** – Sucessão cronológica dos poemas de *Claro enigma* previamente publicados nos jornais da época (1948-1951) (conclusão)

Nº	Título do poema	Periódico	Data
<b>1951</b>			
27.	“Campo de flores” (poema publicado sob o pseudônimo de Leandro Saboia)	<i>Diário Carioca</i>	14 de janeiro de 1951
28.	“Os bens e o sangue” (poema publicado com uma nota explicativa acerca de suas origens)	<i>Anhemi</i>	Fevereiro de 1951
29.	“Um boi vê os homens”	<i>Correio da Manhã</i>	11 de março de 1951
30.	“A mesa”	Edição organizada por Thiago de Mello e Geir Campos, ilustrada por Eduardo Sued e lançada pela Edições Hipocampo.	Fevereiro de 1951
31.	“Entre o ser e as coisas”	<i>Correio da Manhã</i>	25 de março de 1951
32.	“Rapto” (publicado com o título de “Ganimedes”)	<i>Diário Carioca</i>	1º de abril de 1951
33.	“Convívio”	<i>Correio da Manhã</i> (suplemento “Literatura e Arte”)	20 de maio de 1951
34.	“O relógio do Rosário”	<i>Diário Carioca</i>	22 de julho de 1951
35.	“Oficina irritada”	<i>Correio da Manhã</i>	5 de agosto de 1951
36.	“Quintana’s Bar”	<i>Correio da Manhã</i> (suplemento “Literatura e Arte”)	2 de setembro de 1951
37.	“Estampas de Vila Rica” (i. Carmo; ii. São Francisco de Assis; iii. Mercês de Cima; iv) Hotel Toffolo; v) Museu da Inconfidência (poema publicado sob o pseudônimo de Leandro Saboia).	<i>Diário Carioca</i>	16 de setembro de 1951
38.	“Opaco” (publicado com o título de “Cancioneiro da sombra” e sob o pseudônimo de Leandro Saboia) <sup>6</sup>	<i>Diário Carioca</i>	25 de novembro de 1951

<sup>6</sup> Logo abaixo desse poema, na mesma coluna e sob o mesmo pseudônimo, Drummond publicou um soneto intitulado “Habilitação para a noite”, que só viria a ser publicado em *Fazendeiro do ar*, em 1953, como poema de abertura do livro.

Diante desses registros prévios e da impossibilidade de examiná-los todos no espaço de um artigo, cabe-nos escolher algumas peças como evidências do caráter reativo e circunstancial dos poemas de *Claro enigma*. A seção “Entre lobo e cão”, mais do que uma alusão a um poema de Sá de Miranda, remete-nos a uma crônica do próprio Drummond intitulada “Para quem goste de cão” (1947). Esse texto é geralmente lido, de modo superficial, como um panfleto em defesa dos cães, mas, em verdade, é uma alegoria orwelliana, que compara a situação dos cães domésticos à precária condição editorial dos escritores brasileiros da época. Drummond transfigura cães domésticos em poetas inautênticos (os “novíssimos” da Geração de 1945), lobos selvagens em poetas corajosos e verdadeiros (que não se deixam corromper pelo assédio dos editores e dos chefes partidários), escritores em crianças desnutridas e desamparadas. Além disso, compara cães grandes e pequenos no intuito de se autodepreciar, retratando a si próprio como um poeta menor, portador de um “cão pequeno”. Essa comparação nos remete à alegoria liliputiana de Swift, mestre de Orwell. Portanto, a seção “Entre lobo e cão” é uma metáfora teromorfa cujo conteúdo só pode ser plenamente compreendido se considerarmos essa crônica e o contexto de luta política transcorrida durante o Segundo Congresso da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), em 1947. Nesse evento, Drummond atuou publicamente como um inimigo da chapa comunista encabeçada por Jorge Amado. Ao se declarar como um poeta “Entre lobo e cão”, revela-nos que está em busca de uma voz poética autêntica e que tal busca virá da superação do programa da poesia social e da luta pessoal do autor com o cânone da poesia luso-brasileira e ocidental.

Outro poema reativo e circunstancial é “Dissolução”, uma metáfora matrimonial que nos fala da dissolução do enlace político-afetivo entre o poeta e o Partido Comunista. Ali, o bardo nos revela que nem a fê utópica, nem o programa estético da poesia social o fascinam mais. Aquele “agressivo espírito”, *enragé*, engajado na causa partidária, não mais o apetece nem o move. Por isso, ele está de “braços cruzados”. O poema, publicado em 1º de janeiro de 1949, só pode ser plenamente entendido à luz dos conflitos pessoais de Drummond com os líderes do PCB, da *Tribuna Popular* e da chapa comunista na ABDE, em 1947. Portanto, “Dissolução” nos revela o “ritual de destronamento” do Partido Comunista como diretor político-espiritual do poeta.

Já “Fraga e sombra”, publicado no fatídico dia 16 de julho de 1950, é melhor compreendido se reconstituirmos a semana que antecedeu a publicação do poema. Como sabemos, naquela tarde de julho, a Seleção Brasileira de Futebol perdeu a final da Copa do Mundo de 1950 para a Seleção Uruguaia. Provavelmente, Drummond enviou o poema para a redação do *Correio da Manhã* no dia 15 de julho, sábado, com a intenção de que fosse publicado no domingo. O poema revela o estranhamento pessoal do poeta diante de um povo eufórico, festivo e obcecado com o jogo que iria ocorrer naquele dia. Em 9 de julho, a Seleção Brasileira goleou a Suécia por 7 x 1; em 13 de julho goleou a temida Seleção Espanhola por 6 x 1. “Fraga e sombra” foi escrito, provavelmente, em meio a esse clima de festas, comemorações e celebrações às vitórias conquistadas (“o espetáculo do mundo”). O poema nos soa como um vaticínio quando nos fala de uma tarde que “confrange” o povo brasileiro, que, humilhado pela derrota, sentiu vontade de anular-se como criatura. A torcida brasileira, paralisada diante da derrota, é descrita como uma “falange de nuvens esquecidas de passar”, uma multidão incrédula diante de uma catástrofe nacional. Essas foram as circuns-

tâncias da publicação do poema. E Drummond o publicou propositalmente naquele domingo fatídico.

Já “Remissão” é um poema que reage ao 18º soneto do *Livro de sonetos*, de Jorge de Lima. Ambos os poemas têm metáforas, versos e imagens semelhantes: a “trave na garganta” de Jorge é reelaborada por Drummond como o “travo de angústia nos cantares”. Jorge interpreta “a ave que canta e canta oculta no meu ser”, ao passo que Drummond interpreta poeticamente “o tempo que se evapora no fundo do teu ser”. Jorge de Lima se autodescreve como uma “lesma”, que se arrasta e se dissolve no chão por onde caminha; Drummond nos fala de sua elegia, “que vai correndo e secando pelos ares”. Ambos os poemas dialogam e podem ser lidos de modo especular. De modo geral, o impacto da leitura do *Livro de sonetos* sobre Drummond nesse período é uma circunstância que demanda mais investigação.

No caso de “A máquina do mundo”, como vimos, o poema nos descreve uma “aventura da ideia”, na qual Camus faz o papel de Virgílio para Drummond, o andarilho a esmo. Alguns dos versos foram quase integralmente extraídos de *Le mythe de Sisyphe*. Essa simbiose espiritual entre Drummond e o *pied noir* certamente foi motivada pela longa estada de Albert Camus no Rio de Janeiro entre os dias 15 de julho e 23 de agosto de 1949, ocasião em que o filósofo e escritor franco-argelino esteve em eventos públicos e privados com Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Aníbal Machado e Murilo Mendes. A reconstituição dessas circunstâncias e desse diálogo intertextual é imprescindível para compreendermos o poema. Outros elementos circunstanciais motivaram a redação de poemas como “Morte das casas de Ouro Preto” e “Estampas de Vila Rica”, verdadeiros poemas-protesto, que denunciavam a demolição das casas coloniais da cidade. Registros publicísticos como esse, tão relevantes para reconstituição genética dos poemas, perderam-se no tempo.

Por fim, um último exemplo de poesia reativa e circunstancial, desta feita o “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”. Vagner Camilo, citando o ensaio de Joaquim-Francisco Coêlho (1982) acerca das origens do “Sonetinho”, nos explica que um dos “censores literários da imprensa comunista” referiu-se a Pessoa num artigo de jornal da época como um “falso poeta”, um artista que fazia “da poesia um quebra-cabeça, um jogo esotérico de palavras”. Em resposta a esse censor, Drummond publicou o sonetinho no dia 4 de setembro de 1949 como uma “provocação” (CAMILO, 2005, p. 76).

Muitos poemas respondem a questões contextuais públicas e pessoais, as quais nos demandariam intensa e pormenorizada pesquisa. O fato é que *Claro enigma* não nos parece ser um livro cerebral e rigorosamente arquitetado, tal como postula parte da fortuna crítica drummondiana (LIMA, 1995). Essa perspectiva cabralina, projetada como uma sombra procustea sobre a arquitetura irregular de *Claro enigma*, cria uma imagem distorcida do livro. Se há uma arquitetura, ela não é geométrica, mas barroca; não é rigorosa, mas carnavalesca e repleta de improvisos. Afinal, essa é a arquitetura portuguesa que fundou nossas cidades: “um realismo fundamental que renuncia a transfigurar a realidade” (HOLANDA, 1971, p. 76)<sup>7</sup>.

7 Sérgio Buarque de Holanda (1971, p. 76) assim descreve a arquitetura colonial portuguesa responsável por fundar as cidades brasileiras: “A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental [...]. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma precedência [...] antes a um realismo fundamental, que renuncia a transfigurar a realidade por meio de imaginação delirante ou códigos de postura e regras formais”. Se há uma arquitetura em *Claro enigma*, é esta: uma arquitetura não arquitetada.



## CONCLUSÃO

Não sabemos ao certo que sentido o autor conferia ao ato de publicar os poemas nos jornais, apenas especulamos a partir de alguns elementos abduativos. De todo modo, as remissões enigmáticas a outros poetas, prosadores e filósofos, tão recorrentes nos poemas de *Claro enigma*, são elas próprias um tipo de técnica textual jornalística cuja origem nos remete à marginália dos livros impressos. Nessa modalidade textual, o leitor deve atuar como um operador de “remontagem” das “redes de remissões e interconexões” estabelecidas pelo autor. Como assinala Lúcia Granja (2018), há constante remissão de um texto a outro “durante o ato de leitura”. O leitor silente anota a remissão à margem do poema e esforça-se por reconstituir o sentido subjacente intencionado pelo autor, que o conduziu a tal intertexto. Essa é a revolução da hiperleitura, que tanto fascinou os movimentos de vanguarda do entreguerras.

Nessa lógica, o poema publicado no jornal estabelece com seus leitores um novo regime de comunicação. Nesse regime, os poemas não podem ser lidos como exercícios de poesia pura, descarnada, metafísica ou etérea, sobretudo porque a publicação em jornal dessacraliza a palavra poética, iguala-a ao vulgo paratático das notícias, aos anúncios comerciais, às ofertas dos classificados. Em meio às notícias e aos anúncios do jornal, a poesia é o *acontecimento*; ela é a realidade do poeta. Todo o resto – notícias, escândalos, manchetes, anúncios, convites às missas de sétimo dia, palavras cruzadas, horóscopos – gravita em torno da poesia e a serve segundo a vontade *impura* do poeta.

O poema, em meio ao fluxo midiático dos acontecimentos, se dilui como um monumento efêmero, não perene, tal como o concebe Drummond no poema “Remissão”. Essa dessacralização, contudo, não implica situar o poema no espaço da “baixa literatura” porque o jornal era, à época, a sala de estar da inteligência nacional, o lugar por excelência da aparição pública dos artistas e intelectuais. Os poetas brasileiros pertenciam a essa “civilização do jornal”, reconheciam-se e expunham-se naquele espaço público de visibilidade. O jornal se apresentava como um espaço democrático por excelência. Assim, o poema ali exposto pelo poeta se apresentava ao público como um acontecimento do tempo presente, direcionado para os homens presentes. Versos disputavam com as notícias, em pé de igualdade, a atenção do leitor comum, fosse ele um homem de letras, fosse um simples trabalhador urbano que desejasse se informar. Drummond, antes de reunir esses poemas na ideia de um livro conceitualmente definido, os expôs ao público simples dos jornais e esse tipo de registro publicístico altera a forma e a recepção das composições. Ademais, não podemos nos esquecer de que, para a geração de Drummond, a escrita jornalística era tida como um gênero literário (LIMA, 1960). Poderíamos então dizer do poeta mineiro aquilo que Lúcia Granja (2018) disse a respeito de Machado de Assis: ambos são escritores que pertencem a uma tradição da “poética da escrita jornalística”.

No caso de *Claro enigma*, os jogos intertextuais mobilizados pelo autor obedecem a uma regra implícita: quanto mais relevante for um texto matricial ou interlocutor-chave para a elaboração de um dado poema, mais hermética e cifrada tende a ser a referência ali encerrada. Os intertextos imediatamente visíveis tendem a ter menor relevância para a compreensão dos poemas do que os intertextos ocultos e discretos. Essa regra se aplica ao uso cifrado de textos de Albert Camus, Jorge de Lima, W. H. Auden, George Orwell, Supervielle, Trofim

Lysenko, Maiakovski e Domingos Carvalho da Silva. Nesses casos, o gênio drummondiano se expressa no fato de que os poemas podem ser lidos com ou sem o conhecimento dessas fontes matriciais. A familiaridade do autor com o excerto citado (implícita ou explicitamente) se contrapõe ao estranhamento do leitor, que não controla, de imediato, o sentido daquela inserção, quase imperceptível.

O poema “Contemplação no banco”, por exemplo, pode ser lido triplamente numa chave utópica maiakovskiana, lysenkoísta ou audeniana. Se observarmos bem, veremos que o poema desenvolve sua narrativa a partir de um cenário extraído do poema “September 1, 1939”, de Auden, além de retomar o tema do amor universal ali exposto pelo poeta inglês. Ademais, na segunda parte do poema, Drummond alude ao chamado “caso Lysenko”, uma controvérsia biológica sobre a manipulação genética do novo homem; tal controvérsia pôs em confronto a Academia de Ciências de Moscou, de um lado, e as academias científicas europeias e americana. Tal exemplo de superposição de leituras e referências implícitas faz de Drummond uma espécie de *trikster* poético. O astucioso, então, nos convida para seus jogos hermenêuticos, suas prestidigitações intertextuais e nós, leitores, às cegas, tentamos remontar o quebra-cabeça desenhado pelo poeta. Na maior parte das vezes, as referências provêm de um cânone pessoal de leituras que não são partilhadas pelo grande público. Contrariamente ao que ocorria nas crônicas de Machado de Assis, cujas citações e alusões a outros autores e obras provinham de um repertório comum partilhado informalmente pelos leitores – como se fossem bordões ditos pelos personagens das novelas de televisão em nossos dias –, as referências mobilizadas por Drummond provinham de seus gostos pessoais privados. Autores como Auden, Camus, Valéry e Supervielle eram conhecidos por um público muito restrito de leitores brasileiros.

Por outro lado, casos como a interlocução hermética com Jorge de Lima e Domingos Carvalho da Silva evidenciam que as motivações oriundas da rivalidade mimética entre os poetas eram mais determinantes para a criação poética drummondiana do que fatores como “senso de fatalidade”, “tendência de época”, “especialização do trabalho intelectual” ou a “tendência social” de um “homem de classe média” (CAMILO, 2005).

Podemos concluir então dizendo que *Claro enigma* não é uma obra livresca, cerebral, friamente arquitetada, tampouco marcada por temas esteticistas, descarnados, eternos ou próprios à poesia pura. Contrariamente, trata-se de um livro repleto de poemas circunstanciais, mundanos e autobiográficos; em geral, os temas escolhidos pelo poeta nos revelam uma poesia reativa às questões impostas pelo contexto pessoal do autor; cada poema é, de algum modo, uma reação vital às provocações diretas ou indiretas advindas, ora da luta política, ora da leitura de outros poetas, filósofos e prosadores que instigaram Drummond a escrever.

#### **DRUMMOND, THE CARNIVALESQUE: THE “NON-ARCHITECTED ARCHITECTURES” OF CLARO ENIGMA**

**Abstract:** In this article, I will support the thesis according to which the title of the book *Claro enigma*, by Carlos Drummond de Andrade (1951), was probably extracted from a poem by Antônio Francisco Soares, a military poet, builder of floats, and precursor of carnival artists. Given this hypothesis, I will examine

the carnivalesque and polyphonic elements observable in *Claro enigma*'s poems, such as the use of soliloquy as a way of expressing the lyrical subject, the recurrent remembrance of the poetic tradition of the Portuguese language, the “ritual of dethronement” of the program aesthetic of social poetry, the repeated use of biunivocal images, the narratives of the “fantastic experimental”, sadness as an indelible mark of the Brazilian people, and the publicistic-journalistic character of the compositions. Most of *Claro enigma*'s poems were previously exposed in the newspapers before being published in a book, which emphasizes the publicistic, reactive, and circumstantial character of the pieces. Finally, I will support the thesis that *Claro enigma* was not a book thought out in advance, nor rigorously designed, but it was made in an improvised way, without the prefiguration of a defined thematic framework.

**Keywords:** Drummond. *Claro enigma*. Carnival. Antônio Francisco Soares. Bakhtin.

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. A rosa do povo e *Claro enigma*: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.
- ALMEIDA, C. R. R. de. A “máquina do mundo” e a filosofia do absurdo: Drummond, leitor de Albert Camus. *Scripta*, v. 25, n. 55, p. 279-321, 2022.
- ANDRADE, C. D. *Passeios na ilha*: divagações sobre a vida literária e outras matérias. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, C. D. de. Aos Nascidos em Maio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 maio 1948. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=41374](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=41374) Acesso em: 28 fev. 2022.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1963].
- BYLAARDT, C. O. Drummond: a metamorfose em direção à poesia pura. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 20, n. 27, p. 65-92, dez. 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6821>. Acesso em: 26 abr. 2023.
- CAMILO, V. *Drummond*: da rosa do povo à rosa das trevas. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CAMPOS, H. Pound paideuma. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. (org.). *Ezra Pound*: poesia. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1983.
- CANÇADO, J. M. *Os sapatos de Orfeu*: Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo Livros, 2006.
- CLARO enigma. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 nov. 1951. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033\\_13&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=9623](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=9623). Acesso em: 23 maio 2021.

- COÊLHO, J.-F. Carlos Drummond de Andrade e a gênese do “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”. *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n. 1, p. 63-70, 1982.
- DOMINGUES, T. C. A. O palimpsesto drummondiano. In: *Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura III: Interfaces*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.
- GLEDSON, J. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.
- GRANJA, L. *Machado de Assis: antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2018.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- HOLANDA, S. B. de. Rebelião e convenção I. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1952. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_04&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13785](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13785). Acesso em: 22 jan. 2022.
- HOLANDA, S. B. de. Rebelião e convenção II. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1952. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_04&pesq=%22A%20ingaia%20ci%C3%Aancia%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13884](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=%22A%20ingaia%20ci%C3%Aancia%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13884). [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_04&pesq=%22A%20ingaia%20ci%C3%Aancia%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13887](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=%22A%20ingaia%20ci%C3%Aancia%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=13887). Acesso em: 22 jan. 2022.
- LEITE, S. U. Drummond: musamatéria/musa aérea. In: BRAYNER, S. (org.). *Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LIMA, A. A. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Edusp, 1960.
- LIMA, L. C. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995 (1968).
- LUNA, J. Análise da estrutura das partes de Claro Enigma (Drummond) e Mensagem (Fernando Pessoa). Artigo apresentado no Simpósio Internacional Pessoa – Drummond promovido pela PUC-SP/USP, em 25/10/2005. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=38644&cat=Artigos>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- MELLO JÚNIOR, D. Antonio Francisco Soares, artista dos desenhos [...]. In: SEGUNDO CONGRESSO DO BARROCO NO BRASIL. *Anais [...]*, Ouro Preto, n. 15, p. 353-364, 1989.
- MERQUIOR, J. G. *Verso universo na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- OS DOIS últimos livros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1951. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_04&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=12187](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=12187). Acesso em: 10 jan. 2022.
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PRADO, P. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIBEIRO, L. C. A. *Diálogos com o gauche*. 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2013.

- SANT'ANNA, A. R. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SIMÕES, J. G. Carlos Drummond de Andrade e a poesia de circunstância. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=3463>. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=%22Claro%20Enigma%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=3470>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- SOARES, A. F. [Manuscrito]. *Epithalamio Metrico que canta a muza franciscana Fluminense nos felicíssimos despozorios dos Serenissimos S. S. Infantes de Portugal e Castella oferecido ao Ilmo. e Exmo. Snr. Vice Rei do Estado o senhor Luiz de Vasconcellos e Souza por mãos do Ministro Provincial dos Reformados da Imaculada Conceição do Brasil, 1786*. 1786. Biblioteca Nacional.
- ZONIN, C. D. *A Palavra-na-vida: a poesia polifônica de Drummond*. 2011. 182 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011.