



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS IV
LETRAS, LÍNGUA INGLESA E LITERATURAS

Lourdes Silva Modesto Alves

**A PROCURA DA POESIA:
Um olhar sob a metalinguagem em Marianne Moore e Carlos Drummond de
Andrade**

Jacobina
2012

Lourdes Silva Modesto Alves

**A PROCURA DA POESIA:
Um olhar sob a metalinguagem em Marianne Moore e Carlos Drummond de
Andrade**

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas.

Orientadora: Profa. Ma. Juliana Cristina Salvadori

Jacobina
2012

Lourdes Silva Modesto Alves

**A PROCURA DA POESIA:
Um olhar sob a metalinguagem em Marianne Moore e Carlos Drummond de
Andrade**

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas.

Aprovada em _____ de _____ de 2012

Profa. Ma. Juliana Cristina Salvadori
Universidade do Estado da Bahia

Profa. Me. Joabson Lima Figueiredo
Universidade do Estado da Bahia

Prof. Me. José Carlos Félix
Universidade do Estado da Bahia

Jacobina
2012

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Ana Cristina, e ao meu irmão, Dante, pela companhia, pelo apoio e pelo amor, todos incondicionais e infalíveis.

À Davi Alves Oliveira e Matheus Vilas Boas, companhias mais amadas e requisitadas na UNEB e na vida além UNEB, cujo amparo foi mais que indispensável durante todo o curso.

À Cássio Oliveira, Anelise Matos, Jackeline Carvalho, Sarah Carvalho e Ana Sena, pelo companheirismo e verdadeira amizade durante os quatro anos de graduação.

À professora Julice Oliveira, por seu exemplo de competência e por me dar a oportunidade de ser sua monitora no “Grupo de Estudos Filosofia e Modernidade: Iniciação à Leitura de Michel Foucault”, ensinando-me desde cedo na formação acadêmica a priorizar a excelência.

Ao professor Roberto Bueno, por ser um coordenador de curso tão competente e amigo e por me apresentar Marianne Moore.

À professora Juliana Salvadori por ser, mais que uma orientadora fabulosa, competente e dedicada, uma musa inspiradora.

Ao professor Joabson Lima Figueiredo, por me indicar o caminho inicial da estruturação desta monografia, direcionamento sem o qual eu não teria conseguido dar nenhum passo neste estudo.

Aos professores Rodrigo Reis, Gracielia Novaes e Juliane Trevisol, pelo constante encorajamento e acompanhamento na atividade docente e no meu amadurecimento acadêmico.

Aos amigos Normando Neto, Jeane Lima, Victoria Freitas, Joedson Alves, Juliana Sena, Hélder Alves, Leila Silva, Ceane Cardoso, Vanessa Ferreira, Jeová Araújo e Max Lopes, por tornarem minha vida mais leve em qualquer circunstância.

Ao querido Victor Sousa, por ter trazido paz, sossego e sua companhia deliciosa nesta última etapa da escrita desta monografia, além da coleção do Guia do Mochileiro das Galáxias, tão indispensável para que houvesse inspiração durante o processo final da escrita do trabalho.

A todos do Colégio Aquarela, peças indispensáveis na construção da professora e do ser humano que sou hoje.

[...]

Ao Céu, de onde ele vê de um trono a incandescência,
O Poeta ergue sereno as suas mãos piedosas,
E o fulgurante brilho de sua vidência
Ofusca-lhe o perfil das multidões furiosas:

“Bendito vós, Senhor, que dais o sofrimento,
Esse óleo puro que nos purga as imundícias
Como o melhor, o mais divino sacramento
E que prepara os fortes às santas delícias!

Eu sei que reservais um lugar para o Poeta
Nas radiantes fileiras das santas Legiões,
E que o convidareis à comunhão secreta
Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,
E que, para talhar-me um místico diadema,
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.

[...]

Charles Baudelaire

RESUMO

O seguinte trabalho buscou se debruçar sobre o tema da metalinguagem na produção poética de Marianne Moore e Carlos Drummond de Andrade por meio da análise de poemas metalinguísticos de ambos os autores, com foco nos poemas “Poetry” e “Procura da Poesia”, respectivamente relacionados aos poetas, junto à observação do panorama da produção poética de ambos sob a luz da teoria e crítica da poesia moderna. Este trabalho divide-se em quatro capítulos. No primeiro, **LITERATURA, POESIA E MODERNIDADE**, abordou-se as principais características e crenças da produção poética moderna. No segundo, intitulado **PRODUÇÃO POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E MARIANNE MOORE**, estabeleceu-se um panorama da produção poética dos dois poetas. No terceiro capítulo, **METALINGUAGEM**, analisou-se um metapoema de cada autor, no intuito de aprofundar as tendências metalinguísticas da escrita de ambos. Por fim, no capítulo **“POETRY” E “PROCURA DA POESIA”**, procedeu-se a análise minuciosa dos dois poemas citados no título do capítulo para, por fim, estabelecer as relações existentes entre ambos.

Palavras-chave: Marianne Moore. Carlos Drummond de Andrade. Metalinguagem. Metapoesia. Modernidade. Poiesis Moderna.

ABSTRACT

The following research has aimed to assay the metalanguage on the poetry of Marianne Moore and Carlos Drummond de Andrade by analyzing metalinguistic poems of both authors, focusing on the poems "Poetry" and "Procura da Poesia", respectively related, observing their panorama of poetic production in light of the theory and critics of modern poetry. This research has been divided in four chapters. The first one, **LITERATURA, POESIA E MODERNIDADE**, has approached the main features and beliefs of modern poetry production. The second one, entitled **PRODUÇÃO POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E MARIANNE MOORE**, has established a panorama of both poets' poetic production. The third chapter, **METALINGUAGEM**, has analyzed a metapoem of each author, in order to probe the metalinguistic tendencies of the authors' writing. Finally, in the chapter **"POETRY" E "PROCURA DA POESIA"**, it has held the rigorous analysis of the two poems which entitle the chapter to establish the relations between both of them.

Key words: Marianne Moore. Carlos Drummond de Andrade. Metalanguage. Metapoetry. Modernity. Modern Poiesis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	LITERATURA, POESIA E MODERNIDADE.....	10
3	PRODUÇÃO POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E MARIANNE MOORE.....	24
3.1	Carlos Drummond de Andrade.....	24
3.2	Marianne Moore.....	26
4	METALINGUAGEM.....	29
4.1	Metalinguagem em A Rosa do Povo.....	29
4.1.1	<i>Consideração do Poema</i>	30
4.2	Metalinguagem em Selected Poems.....	34
4.2.1	<i>Critics and Connoisseurs</i>	35
5	“POETRY” E “PROCURA DA POESIA”	39
6	CONCLUSÃO.....	50
	REFERÊNCIAS.....	52

1 INTRODUÇÃO

A modernidade trouxe consigo a modificação de diversos elementos da sociedade e da arte. Na sociedade, a revolução industrial transformava a paisagem das cidades, o povo, a realidade econômica. Na arte, surge o movimento modernista originalmente europeu, caracterizado pela ruptura dos padrões artísticos anteriores, pelo uso da técnica na produção artística e pela tendência crítica dos autores que fizeram parte do movimento, que se espalhou pelo mundo, alcançando os Estados Unidos no início dos anos XX e o Brasil, na primeira metade desta mesma década. É no cenário norte-americano que surge Marianne Moore, e no cenário brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, poetas emblemáticos, que a seguinte monografia tomará como objeto de estudo.

O seguinte trabalho buscará encontrar a resposta para a pergunta: O que aproxima os poemas “Poetry”, de Marianne Moore, e “Procura da Poesia”, de Carlos Drummond de Andrade? Para tanto, o estudo testará a validade de três hipóteses, a saber: que a proximidade dos poemas supracitados é resultado da produção poética em si e a necessidade de resignificação da arte, característica da modernidade que partia da ideia de que tudo o que tinha se produzido anterior ao período em questão era inválido ou ultrapassado; da influência do movimento literário moderno, aos quais ambos os poetas pertenciam; do fato de ambos os autores serem “escritores críticos” (PERRONE-MOISÉS, 1998) “converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo-se também a suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário.” (MACIEL, *apud* WALTZ, 1999).

É importante ressaltar que tais poemas e autores serão analisados sob o ponto de vista da literatura comparada, apontado por Carvalho (1991) como um instrumento que possibilita o estudo simultâneo e comparado de dois ou mais textos cuja análise comparativa seja pertinente, enriquecedora. Também se faz pertinente pontuar que a análise comparativa de Marianne Moore e Carlos Drummond de Andrade e dos seus poemas, componentes do trabalho que se segue, é pioneira no Brasil e fora dele, o que atribui importância ao estudo.

No Capítulo I, **LITERATURA, POESIA E MODERNIDADE**, traçar-se-á primeiro um panorama da busca literária da resposta à pergunta *o que é literatura*, com base no primeiro capítulo do livro **Teoria Literária: uma introdução** de Terry

Eagleton. Em seguida, serão levantadas, através do estudo de diversos autores modernos, as principais peculiaridades da modernidade, de forma que se possa estabelecer desde então, as relações entre os poemas supracitados. No Capítulo II, **PRODUÇÃO POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E MARIANNE MOORE**, apresentar-se-á as características gerais da produção de ambos poetas, para o aprofundamento do problema de pesquisa.

No Capítulo IV, **METALINGUAGEM**, interpretar-se-á outros dois metapoemas dos mesmos livros em que as poesias “Procura da Poesia” e “Poetry” foram publicadas, A Rosa do Povo e Selected Poems, respectivamente, pretendendo alcançar uma maior amplitude na resposta do problema proposto. E, por fim, no Capítulo V, **“POETRY” E “PROCURA DA POESIA”**, analisar-se-á as diversas características metalinguísticas de ambos os poemas sob um ponto de vista comparatista.

2 LITERATURA, POESIA E MODERNIDADE

A literatura, como todo tipo de arte, é uma forma de expressão humana. Estando a literatura, desde os primórdios, relacionada ao texto escrito, e tendo como texto

unidade lingüística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independente da sua extensão. (KOCK, 1969, p.10),

pode-se afirmar que o desenvolvimento da produção literária anda paralelo à nossa história, no sentido de que as narrativas organizam nossa experiência, nos tornam humanos, humanizam, como afirma Candido em um artigo chamado “O direito à literatura”:

Numa palestra feita há mais de quinze anos em reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência sobre o papel da literatura na formação do homem, chamei a atenção entre outras coisas para os aspectos paradoxais desse papel, na medida em que os educadores ao mesmo tempo preconizam e temem o efeito dos textos literários. De fato (dizia eu), há "conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva, edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 1995, p. 176)

Contudo, a definição de Literatura é uma questão incômoda, sem resposta definitiva, cuja subjetividade sempre é passível de discussão e deve, portanto, ser analisada a partir da teoria literária e da práxis dos escritores que, por vezes, se debruçaram sobre o tema. Neste sentido, tomar-se-á, como ponto de partida desta discussão, o direcionamento de Eagleton (2001) no seu livro **Teoria da Literatura**, na introdução deste, em que o autor evidencia as definições acerca deste problema sob o ponto de vista de diversas correntes de pensamento e as lacunas e limitações de tais definições, buscando avaliar as diversas respostas à pergunta *o que é literatura*.

Inicialmente, o autor descarta a definição de literatura como “escrita imaginativa”. Primeiro, Eagleton cita obras como os ensaios de Francis Bacon ou os

sermões de John Donne, que não cabem na categoria “escrita imaginativa”, mas ainda assim são obras literárias. Em sequência, o autor explica que mesmo a distinção entre “fato” e “ficção” é questionável, e exemplifica com a não diferenciação de “verdade artística” e “verdade histórica” na produção das sagas irlandesas, ou a não distinção do uso do termo “romance”, usado para toda obra ficcional ou factual no inglês do século XVI, acrescentando que neste mesmo cenário, romances e notícias não eram claramente ficcionais ou factuais. Por fim, o autor acrescenta que tal definição de literatura excluiria a imaginação dos processos da filosofia e da história de escrita, o que estaria incorreto.

Em sequência, Eagleton analisa a teoria dos formalistas, de que a possível característica geral da literatura seria o emprego peculiar da linguagem, que a afastaria/distinguiria “da fala cotidiana” (p. 2). Dito de outro modo, deve existir no texto literário algo que supere a trivialidade da comunicação. O autor explica que os formalistas, por aplicarem a linguística ao estudo literário, focaram no estudo da “forma” literária, como se o texto pudesse ser “analisado mais ou menos como se examina uma máquina” (p. 3), pois, para aqueles, a linguagem era feita de “fatos materiais” e não “um veículo de ideias”, “uma reflexão sobre a realidade social” ou “a encarnação de uma verdade transcendental” e que o “conteúdo” era um pretexto para um exercício formal.

Desta forma, o texto literário era visto como uma reunião de diversos “artifícios”, elementos literários formais que deveriam resultar em uma linguagem que transgredisse/violasse a linguagem comum. O resultado seria uma linguagem desautomatizada que, ao desestabilizar a linguagem rotineira, desestabilizaria o comodismo do leitor, ampliando, em contrapartida, a percepção da realidade deste, levando-o a “vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa.” (p. 5) Contudo, o problema na teoria formalista, como aponta Eagleton, é a impossibilidade de definir uma linguagem normal ou padrão, já que “qualquer linguagem em uso consiste de uma variedade muito complexa de discursos” (p. 6), e mesmo se houvesse essa possibilidade, haveria diversos desvios da língua padrão, como as gírias, que não poderiam ser considerados textos literários.

Eagleton propõe, ainda, analisar a definição segundo a qual a literatura possa ser conceituada como uma linguagem “não-pragmática”, sem “nenhuma finalidade prática imediata” (p. 10) e “auto-referencial”, “uma linguagem que fala de si mesma” (p. 11) cuja atenção deveria estar voltada na “maneira de falar” e não na veracidade,

ou melhor, nas condições de verdade do que é dito. Contudo, Eagleton, mais uma vez, admite que tais definições apresentam problemas, posto que entender a literatura desta forma é limitá-la, uma vez que “o valor verídico e a relevância prática do que é dito é considerado importante para o efeito geral”(p. 11).

Na segunda metade do texto, o autor salienta que a literatura não pode ser definida objetivamente e propõe que a literatura seja definida pela recepção da mesma, ou seja, “fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (p. 11). A partir deste momento, o autor estrutura sua tese incitando que a literatura é “qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada.” (p. 12) e que essa valoração – que define a *literariedade* de um texto – é demarcada pelos juízos de valor da sociedade e, portanto, dos leitores. Dentre a discussão o autor evidencia que tal sugestão de definição da literatura embora “esclarecedora” é também “devastadora” visto que desconstrói a ideia de que tal objeto seja imutável ou mesmo definível a partir de uma série de critérios objetivos e eternos.

A não possibilidade de definir a literatura aparece como uma questão incômoda durante a modernidade devido ao fato de cada autor construir sua própria poética e, portanto, desenvolver sua própria definição-resposta para a questão posta por Eagleton no título de seu texto: o que é literatura? Maciel (*apud* WALTZ, 1999, p. 36) explica tal característica dos autores modernos, expondo a sedução à qual os mesmos foram submetidos frente à crítica, que aprimoraria o “trabalho criativo” destes:

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo-se também a suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhe são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

A questão é que a crítica literária não era veiculada fora da obra do poeta. Portanto, o fato dos autores modernos exercitarem-na constantemente, ou seja, repensar, reconstruir sua própria práxis/produção poético-literária, resultou na diversidade de poéticas que caracteriza o modernismo. Neste cenário em que os autores estavam em busca de novas respostas para as perguntas relacionadas ao fazer literário, o leitor entra como um novo elemento do processo.

Iser (2002), em “O jogo do texto”, busca explicar a relação autor-leitor-texto, ressaltando o “aspecto performativo” desta relação, onde o “pré-dado” é matéria prima para a construção de algo novo. O autor explica que tal mudança no paradigma se deu por conta da abertura do sistema de pensamento: em sistemas de pensamento fechado como o grego, a representação mimética era suficiente, pois deveria traduzir algo tangível e o fazia. Na modernidade, onde o sistema “é perfurado”, a representação mimética não é mais suficiente, sendo necessária tal operação performativa onde o “pré-dado” deve gerar algo novo.

Ao explicar o jogo do texto, Iser (2002) afirma que

[...]o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente; mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. (p. 106)

Percebe-se, portanto, que se trata de um jogo de sentido que se joga com o leitor, no qual o autor, utilizando-se do mundo existente para construir novos significados, inexistentes, como que pede auxílio ao leitor na sua busca incessante por respostas.

Dentre diversos poetas modernos, resalta-se no contexto do trabalho que se desenvolve a busca de Marianne Moore e de Carlos Drummond de Andrade pela resposta à questão *o que é poesia* na discussão levantada pelos poemas “Poetry” e “Procura da Poesia”. Nota-se, logo à primeira vista, que ambos os autores utilizam-se de um método em comum para encontrar o que aqui será chamado de características gerais ao *fazer poético*: ao passo em que eliminam o que consideram não fazer parte da construção poética, sugerem aspectos pertinentes a este tipo de construção. Sendo assim, remontar-se-á alguns conceitos a respeito de poesia e modernidade para o embasamento da discussão e análise que se seguem, nos próximos capítulos, na investigação das peculiaridades que aproximam ambos poemas.

Deve-se, primeiramente, discutir o conceito de modernidade. Para tanto, precisamos dar um salto temporal e espacial, a fim de retomar a cunhagem desse conceito. A Paris do século XIX passava por um processo de urbanização intenso, ao qual Baudelaire (2006) chama atenção em trechos do seu poema “O cisne” do livro **As flores do mal**:

Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel) [...] (p. 301)

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes lajedos,[...] (p. 303)

Um ambiente, descrito pelo poeta como sujo, cinza, vazio, marcado pelos resíduos daquilo que era produzido na cidade que se transforma em metrópole, a Paris da *Belle Époque*. É nesse ambiente hostil que o artista moderno aparece. Walter Benjamin (2000), no livro **A modernidade e os modernos**, utilizando-se das diversas definições contidas na obra de Charles Baudelaire, inicia a análise do pano de fundo e do conceito da chamada *modernidade*.

Inicialmente, Benjamin trata da imagem do poeta, artista, afirmando que “a imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói.” (p. 5). Visto contra o plano de fundo caótico da cidade moderna, os artistas, segundo Benjamin, “encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica.” (p. 15). No fragmento do poema “O Sol”, das **Flores do mal**, Baudelaire (2006) descreve tal rotina do poeta:

[...]Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito sonhadas.

[...]

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais. (p. 295)

ênfatizando o labor solitário do poeta/artista, que transforma a realidade mais suja e perversa em rima, redimindo a imagem.

Embora o termo herói possa conferir ao poeta/artista um lugar de prestígio na sociedade, Baudelaire (2006), no poema “O albatroz”, demonstra que o poeta é sempre um ser marginal e deslocado no mundo moderno, embora parte dele. Na última estrofe de “O albatroz”,

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar. (p. 125)

o autor deixa claro que o poeta só se sente a vontade quando longe da realidade – chão – pois, para este meio, é completamente inadequado: sua arte, como as asas do albatroz, se tornam um empecilho neste meio hostil, ao passo que, no exercício da sua arte, aquelas fazem com que o mesmo ganhe vôo, e se sinta confortável.

Na mesma temática relacionada ao processo de criação, Baudelaire (1996), analisando o pintor moderno, metonímia do artista em geral, diz que o artista sai em busca de um elemento especial, “mais elevado que o [objetivo] de um simples *flanêur*” (p. 24); Baudelaire denomina este objetivo Modernidade, e sugere que produzir a Modernidade “trata-se [...] de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (p. 24). Conferindo a importância deste processo de extração, Baudelaire acrescenta que a Modernidade só é digna de se tornar Antiguidade, ou seja, só se torna digna de ser immortalizada e ter sua importância conferida, uma vez que “dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (p. 26)

Outra característica moderna da produção poética é o fato de o poeta, para se distinguir e distanciar da noção mal-apropriada do gênio criador e da espontaneidade e emoção, propostos pelo Romantismo, volte-se, novamente, para a questão da *techné*, no sentido de *ars*. Perrone-Moisés (1998) explica que

Para os modernos, a linguagem literária readquire seu sentido de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *technè*; essa *technè* ganha, na modernidade, uma homologia (não uma identidade) com as formas tecnológicas de produção material na sociedade moderna. Técnica é uma palavra que eles usam sem o receio romântico de que esta contrarie o “mistério” da inspiração, mas de uma técnica que precisa ser aprendida e desenvolvida, e a partir daí, reinventada e nova. De qualquer forma, escrever é um ofício. (Perrone-Moisés, 1998, p. 154)

Ou seja, a *poiesis* moderna também retoma o conceito grego de *poiesis*, que não compreendia, segundo Samuel (2007) “a produção de algo a partir do nada”, mas a “transformação de algo em alguma coisa, que assume uma forma, um aspecto novo.” (p. 9 e 10), tal qual a própria recepção moderna, como já tratada anteriormente neste trabalho.

Ao classificar os diferentes processos de criação poética, Gomes (1991) trata do que chama de “teoria objetiva”, uma “nova concepção de arte, entendida não mais como cópia do real, como veículo de valores morais ou como expressão da

subjetividade do Autor [...]” (p. 55). Essa poesia “não produz mais bons sentimentos, ou aquela comoção generosa – ao invés, incomoda, inquieta.” (p. 55 e 56), concepção que corresponde à poética moderna. Segundo Gomes, no processo objetivo,

[...] este novo poeta é um técnico, que vê a poesia “como um processo não nas coisas, mas na linguagem”, pois “a linguagem confere ao aniquilado uma existência de linguagem”. O poeta deixa de existir como entidade civil e passa a ser concebido apenas como realidade estética. Seu reino é o reino das palavras, e sua realidade começa e termina no espaço desenhado por elas, isto é, o poema. (p. 59 e 60)¹

O autor ainda acrescenta que

Recupera-se aqui a antiga missão do poeta que, com “engenho e arte”, educava o leitor. Somente que “engenho e arte” não pertencem à tradição – o poeta deixa de ser a memória do povo, pois no mundo moderno, caracterizado pelo caos e pela incomunicabilidade, o homem perdeu o vínculo com as coisas. Essa engenhosidade, a que cabe melhor o nome de técnica, é resultado do esforço, da invenção, às vezes, matematicamente planejada. (p. 61)

Esta racionalização da poesia, constante na modernidade, é atitude reforçada por Pound, autor norte-americano referência do que se convencionou chamar *High Modernism*, respeitado tanto por sua produção literária quanto crítica. Em um de seus mais famosos livros, *A arte da Poesia* (1976), ao comparar a poesia à ciência, afirmando que “em poesia, há procedimentos simples e descobertas conhecidas, claramente marcadas”, Pound expressa que o não reconhecimento deste caráter lógico da poesia se deve a falta de bom senso com que ela é tratada, isto é, ao fato de a poesia ser tratada como algo “débil e vacilante, mais complicado e indefinido que, digamos, a Matemática.” (p. 29). Em adição, Pound sintetiza em “Uma introdução do método”, a “grande literatura” como “simplesmente linguagem carregada de sentido, no mais alto grau possível”.

Portanto, Pound esclarece que os procedimentos e descobertas desta arte sempre apontarão para a busca deste tipo de linguagem e não há nada de vago, vacilante ou indefinido nisto. Finalmente, Pound expressa suas expectativas em relação à poesia moderna dizendo que

¹ As aspas se referem à citação de Gomes do autor Hugo Friederich.

Quanto à poesia do século XX, e à poesia que espero ver escrita no decorrer da próxima década, aproximadamente, creio que ela será o oposto da conversa fiada, que será mais rija e sadia, mais próxima do essencial, “*nearer the bones*”, segundo a expressão do Sr. Hewlett. Será tão granítica quanto possível; sua força estará na sua verdade, em seu poder de interpretação[...] (p. 20)

ou seja, ele reafirma o caráter direto, verdadeiro e livre de firulas que a boa poesia que ele busca deve apresentar.

Ainda no mesmo contexto, Pound (1976) disserta sobre a produção poética distinguindo o que é do que não é necessário na produção artística:

Os grandes escritores não de precisam de denúncia.

.....
A baboseira não está neles e não precisa ser extirpada.

.....
A coisa é de ação mecânica. Na medida em que seu trabalho for exato, isto é, fiel à consciência humana e à natureza do homem como exato na formulação do desejo, será durável e “útil”; quero dizer, mantém a precisão e a clareza de pensamento, não apenas em benefício de uns poucos diletantes e “amantes da literatura”: mantém também sadio o pensamento fora dos círculos literários e na existência não-literária, na vida geral do indivíduo e da comunidade.(p. 33 e 34)

Neste trecho, Pound atribui o caráter de “seriedade científica” ao poeta ao mesmo tempo em que explicita que a boa poesia é feita de forma exata e, assim sendo, passa a ter utilidade mesmo para o contexto não-literário. Tais conceitos assemelham-se à “valorização da modernidade” de Baudelaire, uma vez que ambos afirmam que a obra de arte, quando atinge exatidão, torna-se durável/eterna. Segundo Pound (1976, p. 33), que haja na literatura “a clareza e vigor de “todo e qualquer” pensamento e opinião”. A literatura “genuína” é a expressão clara, resignada, firme e “carregada de sentido”. É válido dizer que o que Pound chama de genuína, ou o que se estabelece como “clareza” e “vigor” é questionável, visto que esse apelo à dureza, a masculinidade da poesia, digamos assim, fazia sentido naquele momento em que se procurava superar um modelo de *poiesis* e uma sensibilidade do tipo romantizada, que já estava desgastada, mas não se pode negar que Pound peca, em vários casos, pelo exagero.

A modernidade também põe em xeque os antigos gêneros literários, que Samuel (2007) entende por “tradicionais”. Blanchot (*apud* Todorov, 1980, p. 43) relaciona tal fato à modernidade, explicando que

não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro; e não há, porque a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura.

Analisando a afirmação de Blanchot, Todorov (1980, p. 44) conclui que “não são pois “os” gêneros que desapareceram, mas os-gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros.” Todorov (1980) explica, por fim, que

Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação.

.....
Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pose abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo, nada há de “anterior” aos gêneros. (p. 46)

Em relação à poesia, Todorov (1980) reserva uma análise especial em relação ao problema de gênero. Ao citar a **Conversation sur la poésie** de Friedrich Schlegel, que diz que “As espécies de poesia são, propriamente, a própria poesia”, Todorov concorda que “A poesia são os gêneros; a poética, a teoria dos gêneros.” (p. 45), ou seja, Todorov confere à poética a mesma “interrogação” de que Blanchot levanta, isto é, se cada poesia pode ser considerada como um gênero, resultado da crítica, do questionamento sobre cada um destes poemas, cuja resposta sempre atribuir-lhes-iam um novo gênero. Percebe-se também que Todorov (1980) reforça a ideia de que os gêneros não são estanques ao afirmar que “é preciso apresentar os gêneros como princípios dinâmicos de produção [...]” (p. 51) e que o problema dos gêneros da poesia está relacionado à insistência de encarar a poética como um sistema delimitado, pressuposto que o autor procura demonstrar como falso. À luz desta teoria de Todorov, talvez se possa afirmar que ambos os poemas tratados neste trabalho pertencem a um mesmo gênero específico, cuja característica principal é questionar o fazer poético.

Pode-se afirmar, também, com base nas teorias acima descritas, que tanto “Poetry” quanto “Procura da Poesia” são poemas modernos por diversos motivos. Em ambos, os autores enumeram questões passíveis de análise para definir o que é poesia, colocando de lado o que não é poesia e ressaltando as características provavelmente gerais deste gênero textual. Vide a objetividade dos poemas, percebe-se nos dois textos o distanciamento da conversa fiada, proposto por Pound, tal qual a seriedade científica salientada pelo mesmo. Da mesma forma, nota-se

que, tanto Moore quanto Drummond, sinalizam que a boa poesia eternizar-se-á se for alcançado “o reino das palavras” onde “os poemas esperam ser escritos” em toda a sua “cruzeza”. Nota-se também que a crítica do fazer literário, ponto em comum entre os dois poemas supracitados, também é característica marcante da modernidade, fazendo-se necessário, portanto, tecer algumas considerações sobre tal particularidade.

O questionamento da prática literária, tão presente no levantamento de dados para a análise que este trabalho se propõe a fazer, como na modernidade, é também característica do que Perrone-Moisés (1998) chama de “escritores-críticos”, cuja crítica diferia dos críticos profissionais em vários sentidos. Neste contexto, o poeta/escritor, praticava “uma contracrítica, estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143). A crítica feita por esses “escritores-críticos” sempre era, também, positiva e parcial, estabelecida a partir dos seus próprios valores. Neste contexto,

[...] a atividade crítica é metalinguagem na medida em que se trata de um discurso sobre outro discurso. [...] Sendo [a obra ficcional] uma forma de recepção marcada por um tipo especial de leitura, a crítica é muitas vezes retomada pelos escritores que dialogam com ela em suas obras e depoimentos. (WALTY, 1999, p. 108)

Em outras palavras, a crítica se torna arte, o diálogo do discurso com ele mesmo – criticando o seu próprio modo de acontecer, o seu método, a sua confecção – passa a ser matéria prima e obra prima simultaneamente, a reflexão e seu objeto. Nas palavras de Leminski (*apud* WALTY, 1999, p. 121),

O poeta teria, em relação à linguagem, uma transa apaixonada e essa relação podia se manifestar de duas formas, uma forma masoquista e uma forma sádica. Essa paixão assumiria, em primeiro momento, uma forma masoquista. O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência e ele sofre essa violência. Num outro momento, no momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser algoz, a ser carrasco da linguagem, e daí a inverter o jogo.

Se, para Wordsworth (1800), o poeta é “um homem que, tendo posse de mais do que a sensibilidade orgânica, também pensou longa e profundamente”², o poeta

² No original: “a man who, being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply” (1800)

moderno pensa sobre si mesmo, produzindo a metalinguagem a qual, sendo crítica, segundo Campos (1976), é duas vezes moderna.

O estudo aprofundado deste aspecto “duas vezes moderno” se propõe desmistificar, avaliar, analisar e conhecer o que há de pertinente no âmago do modernismo. Se a própria crítica moderna acontece dentro, a análise dos pontos em comum existentes nos poemas do movimento mostra-se uma boa estratégia, uma vez que, se algo – tema, estratégia, repertório, etc – se repete em algum contexto, esse elemento aponta para um padrão ou sintoma, pertinente para iluminar alguns aspectos passíveis de análise. Brower (*apud* MOISÉS, 2008, p. 49) trata da análise da poesia com uma metáfora espacial:

...sabemos que a poesia se identifica como a expressão do “eu” por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes. [...] Tais metáforas, dada sua múltipla valência, constituem-se de três camadas (a emocional, a sentimental e a conceptual, não superpostas mas imbricadas ou inter-relacionadas), e formam verdadeiros sistemas dentro da galáxia em que se estrutura o poema. Assim, cada metáfora seria como que o sol de um microscópico sistema planetário, ou, por outra, um astro em torno do qual circulariam alguns satélites.

Observando tal metáfora, percebe-se o caráter minucioso da análise poética, na qual cada metáfora é um “centro gravitacional” de diversos sentidos que venham a se expressar no texto em questão. Dito de outro modo, a metáfora é a menor parte da estrutura de expressão poética e, ainda assim, a mais importante, a que sustenta toda a construção desta, ou seja, o ponto de partida para a análise da poesia. Sendo o objetivo deste trabalho, encontrar os fatores que aproximam “Poetry” e “Procura da poesia”, deve-se utilizar para tal análise um método que possa observar as poesias simultaneamente e para tanto será utilizado o estudo comparado das mesmas.

O estudo comparado da literatura, simplificadamente pressupõe:

a arte metódica, pela pesquisa de liames de analogia, de parentesco e influências de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então, os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, desde que pertençam a várias línguas ou várias culturas, participando da mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (PICHOS & ROUSSEAU *apud* NITRINI, 1997, p. 30)

Carvalho (1991, p. 11) diz ainda que:

a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, dispares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).

Sendo assim, a literatura comparada é um instrumento que possibilita o estudo aprofundado das diversas literaturas do mundo a partir das discussões que a aproximação de duas ou mais destas possibilita. Logo, a literatura comparada é um instrumento que possibilita o estudo aprofundado dos textos a partir da comparação de quaisquer elementos cuja análise fomente uma discussão pertinente, enriquecedora, intrigante, trazendo no seu bojo a possibilidade de investigar nos textos observando elementos intrínsecos e extrínsecos³.

Com as possibilidades oferecidas pela literatura comparada, diversas formas de aproximação que exista entre dois ou mais textos, desde que estabeleçam relações pertinentes e enriquecedoras, tornam-se passível de análise. Observando também as diversas discussões que a modernidade traz sobre os temas poesia e metalinguagem, contrapor e analisar dois poemas relativos a tal período que tratam destes temas mostra-se uma proposta coerente. No caso da análise aqui proposta, os poetas em questão tem em comum a Modernidade, o que por si só já é um elemento passível de análise. Contudo, a discrepância dos cenários em que os dois poemas são produzidos, assim como a diferença na produção poética de ambos os autores, traz mais questões de análise à esta pesquisa.

A obra poética de Marianne Moore (1887 – 1972) é marcada pelo seu uso da citação⁴, diversas vezes citado como o trabalho de uma colecionadora⁵. Segundo

³ Moisés (2008, p. 41) denomina estes fatores de *fatores extrínsecos* e define-os como: “os aspectos exteriores da obra, ao contexto em que se inscreve, e por isso poderiam ser chamados de *contextuais*, como a biografia do autor e da obra, as relações do texto com a Política, a História, a Sociologia, a Antropologia, a Psicanálise, a Estatística. Etc.” Embora existam textos que dispensem a relevância de tais aspectos durante o seu estudo, estes devem ser usados se assim convier ao estudante ou o crítico. Como na pesquisa que aqui se dispõe as proximidades do cenário em que as poesias foram escritas podem enriquecer ainda mais o estudo comparatista, tal aspecto será utilizado mesmo que os textos em questão pertençam ao gênero lírico e a análise deste sempre vá focar-se principalmente aos aspectos intrínsecos, que “remontam aos aspectos “interiores”, situados “dentro” da malha expressiva das imagens, símbolos, etc., e correspondem ao que se denomina “conteúdo”, ou à camada em que circulam as forças-motrizas” (MOISÉS, 2008, p. 41) deste.

⁴ Quotation.

⁵ Collector.

Bazin (2010), “É o método de composição de Moore [...] com sua predileção por “recortes” que sugere uma afinidade entre o que Benjamin refere como “princípio de montagem” e o que [William] James descreve em termos de “histórias parciais”” (p. 13, tradução nossa) ⁶. O caráter feminista da escrita de Moore também é uma das características marcantes da sua escrita. Heuvinge, citado por Bazin (2010), descreve a poesia de Moore como uma “recusa das formas de hierarquia inerente na escrita especular.” ⁷ (p. 2, tradução nossa) e acrescenta que “Heuving reconhece as formas em que uma resistência feminista à economia polida da linguagem deve estar evidente em *como* Moore representa o mundo na linguagem ao invés do que ela representa.” ⁸ (p. 2, tradução nossa), o que confirma a importância da obra da autora perante as questões de gênero na modernidade. Nas palavras de Bazin (2010) “A poesia de Moore levanta questões fundamentais relativas à arte e dominação social.” ⁹ (p. 11, tradução nossa)

A obra poética de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), por sua vez, é, como um todo, metalinguagem. Houaiss descreve a escrita de Drummond como uma luta, em “O poeta e as palavras lutamos.” (*apud* BRAYNER, 1978, p. 159):

Assim, invertendo os termos da luta, luta necessária, decorrente da própria natureza do fato social da linguagem e da natureza individual da criação poética, o poeta tem que se submeter à luta pela *posse impura*, a única possível, a única pura, porque a única criadora. (Houaiss, In Brayner, 1978, p. 162)

A luta acima descrita, não só é tema de diversos poemas de Drummond, como por ele também é narrada. O processo da escrita, os métodos utilizados e os caminhos percorridos para que este parto aconteça, para que se dê o nascimento da poesia, é tema constante da poesia de Drummond. Na obra do autor percebe-se também o que Sant’anna (1972) chama de “estrato psicológico”: “A obra poética do *gauche* é essa concreção saída da defasagem entre o Eu e o Mundo, e que se constitui numa extensão do autor em busca de um elemento reparador ou descritivo de seu

⁶ No original, “It is Moore’s method of composition [...] with its predilection for “scraps”, that suggests an affinity between what Benjamin refers to as the “montage principle” and what [William] James describes in terms of “partial stories””

⁷ “[...] Refusal of the forms of hierarchy inherent in specular writing.”

⁸ “Heuving recognises the ways in which a feminist resistance to the specular economy of language might be evident in *how* Moore represents the world in language rather than what she represents.”

⁹ Moore’s poetry raises fundamental questions concerning art and social domination.

conflito.” (SANT’ANNA, 1972, p. 25). Dito de outro modo, Drummond se desnuda, se mostra enquanto homem, tímido e sensível na sua obra.

Observando rapidamente alguns dos pontos marcantes das obras dos dois autores que esta análise pretende estudar, algumas questões são levantadas. Enquanto Moore cita, Drummond expressa o que está contido no seu âmago; enquanto a obra de Moore expõe sua natureza feminista e transformadora, Drummond, fala de si. Por fim, encontrar o que aproxima a temática de “Poetry” de Moore e “A procura da poesia” de Drummond mesmo com todas as divergências aparentes, é o objetivo da análise que se segue.

3 PRODUÇÃO POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E MARIANNE MOORE

Como já discutido neste trabalho, durante a modernidade cada poeta/autor desenvolveu uma poética própria, sendo esta composta pela busca incessante de resposta para diversas questões, sendo a questão estruturante: *o que é poesia*, problema que Drummond e Moore buscaram resolver e/ou equacionar instigando o exercício da crítica tanto no momento de produção da obra quanto no momento da recepção, isto é, instigando/demandando leitura crítica por parte do leitor. Tal fato torna necessário e útil o levantamento de uma visão geral da produção poética de ambos os autores aqui tratados para que se possa compreender melhor os fragmentos/poemas escolhidos da obra desses autores, um movimento de sinédoque, relação de parte com o todo.

3.1 Carlos Drummond de Andrade

Emanuel Moraes (1983), em seu texto “As várias faces de uma poesia”, elenca os principais elementos da poesia drummoniana. Como ponto de partida, o autor aponta que, nas suas primeiras obras, Drummond “perturbava o lírico” por usar um tom comum, muitas vezes prosaico, na sua composição. Em contrapartida, Moraes observa que a partir de *A Rosa do Povo*, o livro mais louvado de Drummond, a preocupação com a “beleza lírica” do poema surge, como dito pelo próprio Drummond nos primeiros versos de “Novos Poemas” do livro **Poesia até agora**: “Aprendi novas palavras/ e tornei outras mais belas”. Tal lirismo e acréscimo de “novas palavras” traz, a partir de então, outra peculiaridade da poesia Drummoniana: o ambigüizar da linguagem. O resultado deste processo de amadurecimento resulta, para o autor, em uma realização “com palavras de melodia até então incomum na sua poesia, sem a mesma rudeza das imagens, ocultando, hermeticamente, o que antes teria dito – pois era outra a linguagem – com maior clareza.” (p. 22)

Em relação à rima, Moraes aponta a repetição como característica marcante em toda a produção do poeta e o *rejet*, artifício “pelo qual consegue dar maior expressividade a determinada palavra ou a certo grupo sintático reduzido, sem razões rígidas de ordem gramatical ou de metrificação.” (p. 25) O ritmo dramático, contido em poemas como “A morte do leiloeiro”, “Caso do vestido” e “Morte do

avião”, cuja característica principal é a atribuição das singularidades do teatro (por exemplo, a apresentação de uma ação, como se o evento se desenrolasse aos nossos olhos, ao invés da narração desse evento) ao poema, também marca a poesia Drummoniana.

Complementar às características da estrutura da poesia de Drummond, há a conceituação das diferentes fases da sua poesia. Independente da fonte, a variação da produção de Drummond é notável e indiscutível. Contudo, utilizar-se-á neste trabalho a divisão observada por Sant’Anna (1972), exposta no livro **Drummond, o “gauche” no tempo**, resultado da sua tese de doutorado. Inicialmente, o autor questiona as divisões das fases da poesia de Drummond – “irônica (de **Alguma Poesia** a **Brejo das Almas**); a social (de **Sentimento do Mundo** a **Rosa do Povo**); a metafísica (de **Claro Enigma** a **Boitempo**)¹⁰” (p. 16) – caracterizando-a como “artificiais, engendradas pelo vezo didático e pelo embaralhamento do que seja conjuntural e estrutural numa obra.” (p. 16). Acrescenta que tal visão segmentada aconteceu vide a não percepção de

um dado básico: a estrutura dramática dessa obra onde há nitidamente um personagem (o poeta *gauche*) disfarçado em heterônimos (*José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusóé*, etc.). descrevendo uma ação no tempo e espaço concebidos como um *continuum*. (p. 17)

Sant’anna, cujo estudo considera esta continuidade na obra de Drummond, conclui que “Os três atos do drama existencial do *gauche* poderiam ser resumidos como três momentos inseparáveis de sua trajetória: *Eu maior que o Mundo. Eu menor que o Mundo. Eu igual ao Mundo.*” (p.17) No primeiro momento, Sant’Anna descreve o poeta como um “personagem [que] está postado num canto, escuro, imóvel e torto contemplando a cena à distância e assumindo uma posição predominantemente irônica e egocêntrica.” (p. 18). Constata-se que, neste momento, o poeta fala principalmente de si: da sua vida, sua família, sua história, os diversos fatos que o levaram a ser o que é, a “desenrolar-se” na vida do jeito que o faz.

No segundo momento, Sant’Anna relata que

¹⁰ Os títulos, tal qual os poemas de Carlos Drummond de Andrade contidos neste trabalho, foram retirados do livro **Carlos Drummond de Andrade poesia e prosa em um volume**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, que reúne textos do poeta.

o personagem já se deslocou do canto-província, e à medida que a enorme realidade pesa sobre seus ombros, vai se sentindo diminuto e quebrantado. “Descobre” o tempo-espaço, se locomove das montanhas fechadas de seu Ser para o mar do tempo; expõe-se ao desgaste, debate-se entre o claro e o escuro das horas, descobre as mil e uma dobras da aparente tricotomia: passado-presente-futuro. Inicia-se, então, uma “viagem” pelo “secreto latifúndio” de seu Ser, depois de se ter apercebido como um “Ser para a morte.” (p. 18)

Em relação a tal momento, pode-se dizer que o poeta sai do seu lugar seguro e, uma vez que percebe a grandeza do mundo, passa a observar, avaliar e viver tal tamanho que, de surpresa, descobriu que o superava.

Por fim, o terceiro momento é descrito como o estágio do equilíbrio sendo que,

A essa altura, sua poesia converteu-se numa sistematização da memória, numa maneira de se reunir através do tempo. O sujeito (*gauche*) que vinha interagindo com o objeto (mundo), encontra o equilíbrio (relativo). A ironia inicial que se entretinha no simples humorístico, desenvolve sua dialética latente e transmuda-se num exercício metafísico com um tom barroco de desconsolo(sic). Nessa etapa o poeta já realizou grande parte de sua travessia sôbre(sic) o mar do tempo. Experimentou a morte alheia e sua morte parcial, e aprender a recriar sua vida no plano poético da mamória(sic). Sujeito e objeto se interpenetram dialeticamente(sic). O lirismo se torna mais puro. Dá-se a epifania máxima de sua vida-obra e a Máquina do Mundo se abre dentro e fora dêle(sic) oferecendo-lhe a solução de todos os enigmas.”(p. 18)

Conclui-se que, segundo Sant’Anna, a produção poética de Drummond corresponde a um ciclo, no qual o poeta percebe-se, percebe o mundo e por fim descobre uma forma de equilibrar estas duas verdades. Estando o ciclo concluído, a percepção do poeta é expandida e é suposto que suas perguntas, pelo menos grande parte delas, tenham sido respondidas.

3.2 Marianne Moore

Victoria Bazin (2010), no livro **Marianne Moore and the Cultures of Modernity**, faz o levantamento dos principais elementos que fazem de Marianne Moore uma escritora moderna. Como já dito no primeiro capítulo deste trabalho, a característica mais peculiar da produção poética de Moore é o uso da citação. Bazin explica que Moore era uma colecionadora de citações: retirava-as de jornais, livros e das mais diversas fontes. Para Bazin, a citação era uma forma de militância, afirmando que “seu uso da citação torna-se politicamente carregado, operando

dialeticamente para desconstruir o rígido sistema de crenças e as tradições hierárquicas subjacentes à sua própria cultura” ¹¹ (p. 14, tradução nossa). Ainda sobre o tema, Bazin acrescenta que a leitura de William James auxiliou Moore neste processo de escrita de ruptura/disruptiva, pois foi o autor “que levou Moore ao fragmento, que a proporcionou uma estratégia capaz de testar formas de crença e subversão da autoridade literária patriarcal” ¹² (p. 14, tradução nossa)

Sobre o caráter feminista de Moore, Bazin (2010) afirma que a autora se debruçou diversas vezes sobre a natureza da “New Woman”, termo cunhado por Henry James, utilizado na virada do século XIX, e ainda no século XX, para designar a mulher autônoma e independente em diversas formas. Neste contexto,

Os poemas de Moore incorporam aquela experiência, reconhecendo liberdades recém-descobertas, acesso à lugares anteriormente fora dos limites, formas de expressar o feminino em termos estéticos enquanto também reconhece como esta liberdade é sempre circunscrita, limitada e rigorosamente policiada. [...] A poesia de Moore parece reconhecer a natureza dúplice da Nova Mulher mesmo quando ela goza dos prazeres e poderes que a modernidade parece oferece-las.¹³ (p. 6 e 7, tradução nossa)

Com base nas afirmações de Bazin, pode-se dizer que, embora Moore celebrasse as diversas conquistas da mulher na sociedade, a poeta atenta para o fato da liberdade de pensamento da mulher na modernidade ser algo fragmentado, cujas permissões eram somente aparentes: o patriarcado existia e, ainda dominante, podava, de outros modos, talvez menos explícitos, esses recém-encontrados acessos.

Outra característica geral da poesia de Moore “foi a composição de versos de estrutura silábica que rompiam o significado semântico, subvertendo radicalmente a tradição do poema lírico como forma de auto expressão” ¹⁴ (p. 63, tradução nossa). O resultado desta técnica de composição é um poema de forma única, cuja leitura era um enigma, embora essencial para a compreensão do mesmo. O método

¹¹ “her use of quotation becomes politically charged, operating dialectically to blast apart the rigid belief systems and hierarchical traditions underpinning her own culture”

¹² “who led Moore to the fragment, who provided her with a strategy capable of testing forms of faith and subverting patriarchal literary authority”

¹³ “Moore’s poems embody that experience, acknowledging newfound freedoms, access to places previously out of bounds, ways of expressing the feminine in aesthetic terms whilst also recognizing how these apparent freedoms are always circumscribed, limited and rigorously policed. [...] Moore’s poetry seems to acknowledge the duplicitous nature of the New Woman even as she enjoys the pleasures and powers modernity seems to offer her.”

¹⁴ “was composing syllabic verse structures that cut across semantic meaning, radically subverting the tradition of the lyric poem as a form of self expression.”

excêntrico foi considerado, na maioria das vezes, como um artifício técnico de extrema precisão para expressar aquilo que deveria ser dito, vide a sua característica mecânica, peculiaridade presente na escrita – a sua e a dos demais autores – e apreciada por Moore que, além de admirar, buscava produzir com tal efeito matematicamente preciso.

Resumidamente, José Antonio Arantes (1991) utiliza-se da interpretação do poema “The past is the present” para resumir as características gerais da poética de Moore, que segundo ele são:

o tom de conversa (imaginária), com efeitos naturalistas criados por frases “antipoéticas” que rolam de um verso para outro ou de uma estrofe para outra (encavalgamento) e por rimas que nascem em geral dessa estrutura sintática, de modo que pareciam não existir (“rimas leves, assinalaria T.S. Eliot; “não acentuadas”, especificava Moore) para assegurar a “naturalidade”; versos silábicos com acentos e quantidades variáveis que, no entanto, ao construir uma estrofe, determinam um padrão repetido em estrofes subsequentes (uma questão de “conveniência”, explicou Ezra Pound); citações, creditadas ou não, que por força do método silábico são extraídas de textos em prosa raramente literários (citar era não parafrasear o que “se disse tão bem não se pode dizer melhor”, daí que o que escrevia era, “se não um armário de fósseis uma espécie de coleção de moscas em âmbar”)[...] (p. 191 e 192)

O método *suis generis* de Moore, da mesma forma com que as temáticas escolhidas pela autora, mais se escondiam do que se mostravam aos olhos desatentos e leigos do leitor comum, o que reservou à autora o título de “poeta para poetas”, uma vez que tem sido considerado que somente os “iniciados”, “despertos” para tal arte dialética, conseguiriam se aproximar dos significados reservados na obra de Moore.

4 METALINGUAGEM

“Metalinguagem não é mais do que a explicação do código através do código, isto é, a linguagem sobre a linguagem” (MOTTA, 1976, p. 21). Como consequência, “Poetry” e “Procura da Poesia” são poemas metalinguísticos já que a linguagem volta-se para si mesma, questionando-se estrutural, sintática e semanticamente. Entretanto, quando a poesia fala de si mesma, ou seja, questiona seu processo de *poiesis* usando de estratégias metalinguísticas esta passa a se encaixar na categoria de *metapoesia*. Para resolver a questão *o que é poesia* e compreender o que há de comum entre a resposta – ou instigação – de Moore e Drummond, partiu-se da produção geral dos poetas e agora se observará outros poemas metapoéticos contidos nas obras **A rosa do povo** (1945) de Drummond e **Selected Poems** (1935) de Moore para que ao fim se complete o processo de sinédoque aqui proposto. Utilizou-se como critério para a escolha dos dois poemas, um de Drummond e outro de Moore, a existência da palavra “poema” ou “poetry”, podendo esta estar no plural.

4.1 Metalinguagem em A Rosa do Povo

A Rosa do Povo é o livro de poemas de Drummond mais celebrado pela crítica e teoria literária. Para Sant’Anna (1983) tal fato se dá porque

[...]a consciência espaço-temporal que vinha se dilatando dos primeiros livros, aqui se expande amplamente sôbre(sic) a cidade, o país, o mundo. O poeta está na *polis* onde há o acontecer histórico, por isto seu verso, curto a princípio, como as holofrases infantis, agora se torna cada vez mais abrangente, abarca a tudo que sua época lhe oferece aos olhos. Seus poemas são depósitos vocabulares de um período da História, documento crítico de uma época. (p. 149)

Em outras palavras, mesmo que o poeta estivesse *menor que o mundo*, seu olhar torna-se abrangente. O resultado desta expansão da visão é a poesia historicamente rica e abundante de significado. O poema escolhido foi o primeiro do livro, “Consideração do Poema”.

4.1.1 Consideração do Poema¹⁵

Consideração do Poema

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Inicialmente o poeta desconstrói de forma provocativa a relação da beleza lírica com a rima, característica do formalismo, ao afirmar que tanto a palavra “outono” quanto a palavra “carne” podem ser usadas para construir um poema em que exista a palavra “sono”. Para tanto, o autor explica, nos versos 5, 6 e 7, que não há nenhuma ligação que obriga a junção de palavras e induz a pensar que todas as palavras convêm a ele – poeta, eu-lírico – para que o “desenho” possa se formar: liberdade formal, liberdade temática.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporam
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.

Na segunda estrofe, o poeta enfatiza que o fazer poético é constituído por várias fontes, indicando que no fazer de Drummond há diversos outros poetas nos quais este “bebe”, “suga”, “furta” sua poética – uma poética de influências, característica da modernidade, em que se não há mais a preocupação de emular certos poetas e práticas, há a consciência de uma Paidéia, conjunto de poetas/poemas que compõem um certo núcleo. Ao utilizar as metáforas “não são jornais” e “nem o deslizar de lancha entre camélias”, Drummond aponta que esses nomes não são apenas isso – nomes, referências, imagens – “deslizar de lancha

¹⁵ Os poemas de Marianne Moore, tal qual suas traduções, foram retirados do livro Moore, Marianne. **Poemas**/ Marianne Moore; seleção João Moura Jr.; tradução e posfácio José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

entre camélias” – mas sim a própria matéria da poesia, “minha vida que joguei” – fora, talvez –.

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

Nesta estrofe, o poeta reforça a materialidade da poesia, sua abrangência: a matéria-prima de que o poema é feito, neste caso o “qualquer homem ao meio-dia em qualquer praça”, o que explica porque o poema é sua “terra” ou mais que esta, porque feito desta terra. O autor também inclui o caráter iluminador de “lanterna” do poema, mas se questiona se ainda há lugar, “estalagem” em que esta luz seja necessária, em que ainda “as há” para uso, para apreciação, talvez. Como poeta, o eu-lírico se afirma “ser explosivo, sem fronteiras” ou implacável, que não “se rasga” por “falsa mesquinhez” ou, não economiza por ter “tudo” ao seu dispor para poder criar. Por fim, o “beijo” é o júbilo, a bonança, a recompensa por traz deste exercício, que pode ser “depositado” nas “rugas”, primeiras marcas do tempo de exercício de poeta.

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

No verso acima, o eu-lírico discorre sobre o seu labor de poeta. No primeiro verso este anuncia o que canta definindo-o como finito e material, no segundo, acrescenta que sua voz é impiedosa, que não possui “frágeis lágrimas”, ou seja, que é implacável e não emotivo perante o que pretende dizer/cantar/reclamar/criticar. O

exercício impiedoso do seu canto resulta na boca seca – umidade gasta pelo excesso de uso – e na manutenção do ardor casto – força inviolável do seu discurso, da sua canção.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho te envolvendo.

Na antepenúltima estrofe o eu-lírico caracteriza seu verso/canto utilizando uma antítese, se observada rapidamente, pois atribui ao canto/poema tanto o adjetivo “baixo” quanto o adjetivo “alto”. Com uma segunda interpretação é possível perceber que o adjetivo “baixo” é relacionado ao momento em que o poema é feito, contudo este se torna “alto” a partir do momento em que o mundo – a “mesa”, os “livros”, as “cartas” e os “remédios” – absorve o poema, relação que é mútua vide que o poema “se infiltra” “na parede”, portanto no mundo – jogo de alto e baixo espacial, alto e baixo referido ao volume, tom, do canto. Por fim, o eu-lírico afirma que o poema transforma “o bonde”, “a rua”, “o uniforme” e envolve o povo, aqui apontado pelo pronome te, como no último verso que será interpretado em seguida.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.

No penúltimo verso, complementar ao anterior, o eu-lírico questiona, utilizando-se de outra antítese, uma relação de fuga em relação aos objetos “grandes” e “mínimos”. Contudo é possível afirmar que tal estrofe reforça as primeiras estrofes ao dizer de que trata o poema: não há nada pré-definido, não apenas os grandes homens e feitos – o grande, o tom grandioso, épico – e nem somente o pequeno, o detalhe, o miúdo, o cotidiano, ou mesmo o poema em si – o mínimo objeto. Pode-se relacionar tal jogo de palavras também, tanto ao poeta, que pode construir poesia independente do tamanho do objeto – aqui provavelmente se referindo àquilo que está passivo da ação –, ou ao poema – que inunda o mundo, e cresce “como fogo”, “como orvalho”, “que repousam” não porque são inertes, mas

porque as características inerentes não mudam enquanto estes estão se desdobrando no mundo.

Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa. (p. 158 e 159)

Na estrofe final, o eu-lírico retrata a relação do poeta com o poema, enaltecendo o distanciamento necessário para que esta relação se complete. No primeiro verso o eu-lírico diz que “segue” o poema, explicando que este não está mais dentro de si, do seu eu poeta – se é que esteve em algum momento –. No segundo verso, este atenta que apesar de “desejar” o poema, o “perde” para que esteja “completo” o ciclo de produção e desligamento do poema, o que também causa completude no poeta. No terceiro verso, o poeta atenta, por fim, que o poema, mesmo que exterior à ele, ainda faz parte do mesmo, pois por causa de tal ele se faz “sublime”, “natural”, “cheio de segredos”, “firme”, “fiel”, como cabe ao poema ser. Os dois últimos versos atribuem caráter engajado do poema, que “atravessa” o povo buscando modifica-lo, atingi-lo.

Em “Consideração do Poema” é possível notar diversas crenças drummonianas a respeito da produção poética. Percebe-se nas três primeiras estrofes a referência à vasta gama de material que o poeta tem a serviço da sua criação, ao mesmo tempo em que se ressalta a liberdade do autor em utilizar qualquer um desses materiais. Neste caso, é clara a referência à idéia moderna já referida neste trabalho, de que a poesia é a construção do novo a partir da realidade

É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.

que, como dito especificamente na segunda estrofe, não é necessariamente bela esteticamente “– Há mortos? há mercados? há doenças?”, mas composta por diversos elementos desagradáveis como a morte e a doença, como o próprio Baudelaire apontou que a realidade o seria.

O autor também pontua, na terceira estrofe, o seu papel – de poeta – como leitor, que “jogou” como em “O jogo do texto” de Iser (2002), como dito no último

verso desta estrofe, com todos os poetas que cita, explicitando a construção de sentido na leitura para que se crie algo novo para ser lido. Tal interpretação possibilita afirmar que a construção da poesia é, segundo o texto, estabelecida por diversos elementos do mundo real como a inspiração vinda dos demais poetas lidos pelo autor e os diversos objetos concretos, “como fogo”, “como orvalho”, sendo o resultado final variável de acordo com a técnica do autor, que é livre para escolher o que constituirá o poema por vir.

As quatro últimas estrofes atentam ainda ao canto do poeta, no qual se observa uma dualidade de “alto” e “baixo”, relacionado ao passar do tempo. Drummond deixa implícita que o canto é “tão baixo que sequer o escuta/ouvido rente ao chão” no momento em que ele é produzido, porém, mesmo que os temas passem, o poema [tu] resiste e “cresce como fogo, como casa,/ como orvalho” passando a fazer parte do mundo. Tal afirmação vai ao encontro do processo de transformação da modernidade em antiguidade, descrito por Baudelaire, na qual toda a poesia genuína se eternizaria.

4.2 Metalinguagem em Selected Poems

Selected Poems é um livro de 1935 com a reunião dos melhores poemas da autora até o ano da publicação. Na introdução da obra Eliot declara que:

Minha convicção, pelo que é válido, manteve-se inalterada nos últimos catorze anos: que os poemas de Miss Moore formam parte do pequeno corpo da poesia durável escrita no nosso tempo [...] na qual uma sensibilidade original, e uma inteligência alerta e um sentimento profundo tem sido empenhados in manter a vida da língua inglesa.¹⁶ (*apud* MacGowan 2004, p. 203)

MacGowan (2004) atenta, entretanto, que a crítica de Eliot entra em conflito com diversas outras críticas que atribuem frigidez à escrita de Moore por considerem-na não emocional e melindrosa, qualificando a como “frígida”. Contudo, Eliot e as demais críticas atestam que tal característica contida de Moore é, na verdade

¹⁶ My conviction, for what it is Worth, has remained unchanged for the last fourteen years: that Miss Moore's poems form part of the small body of durable poetry written in our time ... in which an original sensibility and alert intelligence and deep feeling have been engaged in maintaining the life of the English language.

equilibrada, sutil e graciosa. Dentre os poemas desta obra, *Critics and Connoisseurs* foi elencado para aprofundamento.

4.2.1 *Critics and Connoisseurs*

*Critics and Connoisseurs*¹⁷

There is a great amount of poetry in unconscious
fastidiousness. Certain Ming
products, imperial floor coverings of coach-

¹⁷ Críticos e conhecedores

Há uma grande porção de poesia no requinte
inconsciente. Alguns produtos Ming,
os magníficos pisos amarelos
cobra-cipó, satisfazem a seu modo, mas a mim
agrada mais algo que vi – o
mero esforço infantil de fazer um mal las-
trado bicho achar o equilíbrio,
que nem a decisão de fazer um cãozinho
comer a carne no prato.

Recordo-me de um cisne sob um salgueiro em Oxford,
com pés cor de flamingo e na forma de
folha de bordo. Como belonave,
fazia o reconhecimento. Ceticismo e requinte consciente
eram os ingredientes de sua
relutância em se mover. Afinal a insolência
não era resistente a sua
inclinação a ter em mais pleno apreço a
porção de alimento, embora

contra a corrente; deu cabo daquilo que lhe dei
para comer. Este cisne eu vi
e vi você; vi a ambição pobre
de discernimento em várias formas. Como estava junto de
um formigueiro, vi uma formiga
requintada levando um cisco para norte,
sul, leste, oeste, até que fez um volteio,
saiu correndo em disparada do canteiro
para o gramado, e voltou
ao ponto de partida. E então, largando o inútil cisco e às
mandíbulas impondo o excessivo
corpúsculo de cal – pilular, mas
pesado, ela tornou a repetir o mesmo procedimento.
Que há nisto
que é poder
dizer que se dominou a corrente numa atitude de
legítima defesa;
que é provar que um dia se fez a proeza
de carregar um cisco?

Tradução de José Antonio Arantes. In In. Moore, Marianne. **Poemas**/ Marianne Moore; seleção João Moura Jr.; tradução e posfácio José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

wheel yellow, are well enough in their way but I have seen
something
that I like better-a
mere childish attempt to make an imperfectly bal-
lasted animal stand up,
similar determination to make a pup
eat his meat from the plate.

Na primeira estrofe, logo no primeiro verso, Moore diz onde pensa existir “uma grande quantidade de poesia”: no “inconsciente”, verso que se completa na segunda linha, atestando que é o “requisite” ou a “meticulosidade” inconsciente o berço desta grande quantidade – o aparente substantivo se converte então em adjetivo *uncounscious fastidiousness*. Em seguida, Moore descreve algumas coisas que toma por inspiradora ou que caracteriza como este “requisite inconsciente”: “Ming/products/ produtos Ming”, “imperial floor/ piso imperial”, que são “bons a sua maneira” em relação ao “requisite inconsciente”. Porém, o eu-lírico do poema assume que prefere outras imagens para esta construção, associação, definida aqui como “o esforço infantil de fazer um animal encontrar o equilíbrio” bem como “a pup / eat his meat from the plate”. Diz-nos a poeta, aponta-nos que há algo de “childish attempt/ esforço infantil” e de “determination/determinação” que se assemelham à poesia, ao fazer poesia, mais do que esses lugares comuns dos produtos de porcelana – Ming products – talvez um vaso, ou urna.

I remember a swan under the willows in Oxford,
with flamingo-colored, maple-
leaflike feet. It reconnoitered like a battle-
ship. Disbelief and conscious fastidiousness were
ingredients in its
disinclination to move. Finally its hardihood was
not proof against its
proclivity to more fully appraise such bits
of food as the stream

Nesta estrofe o eu-lírico descreve uma imagem contrária à poesia, vide o quarto verso onde se especifica que o “disbelief and conscious fastidiousness/ ceticismo e requisite consciente” e o quinto e sexto, explanando que estes substantivos se ligavam à forma com que este se movia. A imagem, como característica na poesia de Moore, é a descrição de um animal – um cisne – que foi avistado em Oxford. Na mesma estrofe é possível notar diversas características negativas referentes ao cisne, como “hardihood/ insolência” e a forma “battle-ship/ de belonave” com que fazia seu reconhecimento. O eu-lírico atenta, entretanto, que

mesmo tais características marcantes não foram capazes de impedir o animal em vir “beliscar” a comida que a poeta lhe oferecia. Também há algo que quanto a “desinclination to move/ relutância em se mover” que deve ser pensado. O que o leva ao movimento? Será a poesia? A poeta esclarecerá na próxima estrofe, ao evidenciar a “ambition/ambição”, de entender, compreender.

bore counter to it; it made away with what I gave it
to eat. I have seen this swan and
I have seen you; I have seen ambition without
understanding in a variety of forms. Happening to stand
by an ant-hill, I have
seen a fastidious ant carrying a stick north, south,
east, west, till it turned on
itself, struck out from the flower bed into the lawn,
from which it had started. Then abandoning the stick as
useless and overtaking its
jaws with a particle of whitewash-pill-like but
heavy-it again went through the same course of procedure.
What is
there in being able
to say that one has dominated the stream in an alias “
attitude of self-defense;
in proving that one has had the experience
of carrying a stick? (p. 34 e 36)

Na penúltima estrofe, o eu-lírico explica que, ao “made away with what I gave it” – ter partido com o que eu – poeta – havia lhe dado – o cisne demonstra uma “ambição” pobre de “entendimento”, característica que compara a de um interlocutor “você”, até então desconhecido. No quarto verso, o eu-lírico descreve uma imagem que servirá de contraponto para a imagem do cisne, de uma formiga “requintada” que carregava um “cisco¹⁸/galho/vareta/stick” de forma repetitiva do gramado ao canteiro. Por fim, o eu-lírico questiona o que há de proeza em carregar um cisco? Nota-se que o eu-lírico compara o trabalho da formiga requintada ao trabalho do poeta, cujo resultado final surge da matéria-prima requintada do inconsciente. É construída no poema, através da oposição, a ideia de que o poeta não é caprichoso como o cisne que busca admiração, por exemplo, mas como a formiga, que parece tecer um trabalho que não se sabe se há utilidade e/ou reconhecimento. E que muda de ideia no meio do caminho abandona o “cisco¹⁹/galho/vareta/stick”, de repente, e recomeça, carregando outro material.

¹⁸ Como na tradução de José Antonio Arantes.

¹⁹ Como na tradução de José Antonio Arantes.

Como comum à obra de Moore, o poema é repleto de imagens do cotidiano como “o cisne” e “a formiga” para construir imagens do significado que cabe ao poema. Neste caso em específico, a frase metalinguística que abre o poema – “There is a great amount of poetry in unconscious / fastidiousness/ Há uma grande quantidade de poesia no inconsciente/ requinte”. – permite a interpretação das imagens do “cisne” e da “formiga” como Moore supõe que deve ser a construção poética. No poema Moore supõe que tal atividade deve ser feita não com o “requinte consciente” do cisne que é insolente e, pode-se dizer, orgulhoso de si, mas que essencialmente é equivocado ou “pobre de discernimento”, como dito nos versos

I have seen this swan and
I have seen you; I have seen ambition without
understanding in a variety of forms.

cuja característica final é esta ambição equivocada, mas com o “requinte” da formiga, que se presta à este trabalho repetitivo sem sequer saber para que o mesmo serve ou se há algum mérito em fazê-lo. O “you/você” dito no poema, que marca um possível interlocutor que se compara ao cisne, pode vir a ser o meio poeta de que Moore fala em “Poetry”, que busca chegar à poesia sem buscar a “cruza” desta: que possui ambição, mas não o “understanding/ compreensão/entendimento” necessário para a criação poética.

5 “POETRY” E “PROCURA DA POESIA”

Como já dito anteriormente, a modernidade na literatura é marcada, dentre outros elementos, pela metalinguagem, resultado pela característica crítica do autor que busca analisar, compreender seu fazer poético. Contanto, “Poetry”, de Marianne Moore, e “Procura da Poesia”, de Drummond são poemas caracteristicamente modernos por questionarem e analisarem a linguagem a partir dela mesma, como se mostrará mais adiante. Neste capítulo busca-se, por meio da comparação, encontrar nestes dois poemas o que os aproxima, a saber, o fazer linguístico. Primeiramente, transcreveremos ambos, em sua íntegra, para que o leitor possa ter o impacto da leitura dos mesmos antes que o esmiuçar analítico ocorra:

Procura da Poesia – Carlos Drummond de Andrade

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Na primeira estrofe, Drummond inicia a série de mandamentos do que, afirma, não deve ser feito no exercício da produção poética: “não faças versos sobre acontecimentos”, “não faças poesia com o corpo”, iniciando, de forma imperativa, uma lista de instruções ao leitor. No segundo verso, o eu-lírico explica que a poesia é estática, enquanto texto concreto, e utilizando a comparação metafórica no qual a “vida” é um “sol estático”, que embora estrela, não tem a utilidade da estrela, é *como* se fosse uma estrela. Sendo assim, os “acontecimentos” e o “corpo”, as “afinidades” e etc, descrito nos demais versos da estrofe, não formam poesia porque se criam e morrem, porque passam, enquanto a poesia é estática.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
 são indiferentes.
 Não me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Na segunda estrofe, o eu-lírico expande os mandamentos, acrescentando que, como os “acontecimentos” dos quais a primeira estrofe fala, os “sentimentos” e

os “pensamentos”, também não são poesia, principalmente por serem “equivocados”, como dito no terceiro verso da estrofe. É importante notar, contudo, que o eu-lírico utiliza o advérbio “ainda” no último verso, o que funciona como a primeira referência à diferença da matéria-prima da poesia com o que a poesia realmente é, o “que pensas e sentes, isso ainda não é poesia”, mas pode vir a ser.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.]

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Nas duas estrofes acima, o eu-lírico utiliza-se do termo “canto” para se referir à poesia. Nestes termos ele, continuando o formato de mandamentos, primeiro ele diz que não se deve “cantar tua cidade” porque o canto/poesia não é nenhum dos elementos que se movem nela – “o movimento das máquinas” ou “o segredo das casas” . Depois, o eu-lírico expande ainda mais a não natureza do canto/poesia, assumindo que este/esta também não é “a natureza” ou “os homens em sociedade”, visto que a poesia “elide”, ou seja, anula sujeito e objeto – termos gramaticais referentes ao ser que executa a ação, neste contexto o poeta; e ao ser que sofre a ação, neste contexto, a “cidade”, o “que pensas e sentes”, os “acontecimentos” supracitados, que estão no mundo e sofrem a transformação que precisam sofrer para que a poesia seja criada.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Por fim, o eu-lírico acrescenta mais verbos ao que não deve ser feito na poesia, complementando o “não façás” da primeira estrofe, o “não reveles” da segunda e o “não cantes” da terceira. Nas duas estrofes supracitadas o eu-lírico afirma que não se deve dramatizar, invocar, indagar, perder [tempo], aborrecer, recompor e oscilar. É possível notar que todos estes verbos têm caráter semântico negativo, visto que todos demonstram um poeta, ou semi-poeta como dito por Moore em “Poetry”, insistente, exagerado, emocionalmente abalado. Em relação aos elementos que devem ser evitados, o eu-lírico remete às posses materiais como “iate de marfim” e “sapato de diamante”, às memórias, “da infância” e ao reflexo que esta deixou, provavelmente no poeta/indivíduo que escreve o poema, explicando que todos estes elementos “oscilam”, “desaparecem” e são portanto, “imprestáveis” para a poesia, descrita nos últimos versos como algo que “não se parte” nem “oscila”.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Neste verso há uma mudança de tom. O eu-lírico que construía, até então, mandamentos com a palavra não, passa a usar o imperativo de forma afirmativa. Aconselha ao leitor, que junto a ele busca a resposta para a forma certa da construção do poema, que penetre surdamente – não no sentido de que não deve ouvir, mas como na fonética contrário a sonoro – no reino das palavras e lá estará o poema que espera ser escrito. É possível dizer que o poeta afirma que nenhum dos elementos das estrofes devem ser usados porque não se faz poesia com as coisas, mas com as palavras, que esperam ser definidas, pois estão “em estado de dicionário”.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Na antepenúltima estrofe, o eu-lírico enfatiza a paciência que se deve ter com os poemas “antes de escrevê-los. Explica que se deve ter “paciência”, “calma” com estes, pois a definição das palavras antes descritas como “em estado de dicionário”, levam tempo para, como dito no terceiro verso, “se consumir”, “se realizar”. Nos quatro últimos versos, o eu-lírico caracteriza o lugar onde o poema fica, anterior à construção, é como um limbo, ou segundo a crença católica, um intermédio entre a plenitude natural e a plenitude divina, podendo ser configurado neste contexto, como um meio-termo entre a existência abstrata e a concreta. O eu-lírico, no último verso afirma que, se o poema vai aceitar sua existência concreta, ou “forma definitiva e concentrada no espaço”, caberá ao poeta aceitar o seu desprendimento deste meio termo, dessa passagem da existência abstrata, “não forçando-o”, “não adulando-o”, “não colhendo-o”.

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

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Nas duas estrofes conclusivas, o eu-lírico relembra que se deve conviver de “mais perto”, “contemplando” as palavras, pois estas tem “mil faces secretas sob a face neutra”, ou mil significados sob o significante, e que apesar de perguntarem se o poeta “trouxe a chave” que abre o baú imaginário onde *pode* existir a resposta que desvenda estes segredos das palavras, elas não tem interesse sobre a resposta, que pode ser “pobre ou terrível”, ou seja, mesmo que o resultado de toda esta convivência seja um poema ruim, as palavras não se importam, elas aceitam.

Por fim, o eu-lírico chama atenção, “repara:”, à natureza das palavras que não foram ainda transformadas em poesia: elas não têm melodia ou conceito, são refugiadas, estão adormecidas e se não utilizadas transformar-se-ão em “desprezo”, ou seja, se resumirão à trivialidade.

POETRY – Marianne Moore
I, too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle.
Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in

it after all, a place for the genuine.
 Hands that can grasp, eyes
 that can dilate, hair that can rise
 if it must, these things are important not because a

Inicialmente, o eu-lírico, possivelmente a própria Moore, assume que “também não gosta”, chamando a atenção do leitor por dois motivos: com a utilização do advérbio “também/too” conota uma interação, e os dois pontos utilizados logo no primeiro verso criam a expectativa da enunciação por vir, de que “há coisas importantes por trás de toda esta conversa fiada”. O suspense continua até que Moore, nos três versos seguintes, utiliza o verbo “ler/reading”, o que possibilita compreender que ela está falando do tema do título: “Poetry/Poesia”, e que é a leitura, ou o leitor, que, com total desprezo, vai desvendar/descobrir o “lugar para o genuíno” na poesia. Em sequência, Moore cria imagens dos acontecimentos sinestésicos que a poesia possibilita, como “os olhos que se dilatam” e as “mãos que agarram”, “cabelo que se eriça”. No último verso Moore anuncia a segunda estrofe introduzindo que “estas coisas são importantes não porque...”, criando um novo suspense.

high-sounding interpretation can be put upon them but because they are
 useful. When they become so derivative as to become unintelligible,
 the same thing may be said for all of us, that we
 do not admire what
 we cannot understand: the bat
 holding on upside down or in quest of something to

Na segunda estrofe, Moore continua afirmando que a importância dos poemas não são as “interpretações pomposas” relacionados a estas, mas sua existência pura, “they are”, ou seja, eles são, simplesmente. Há então outro corte, e Moore, no segundo verso desta estrofe, fala que a poesia só é “útil/useful” quando se torna “tão derivativa que se torna ininteligível”. A divergência entre a pontuação do poema e do significado do mesmo é resultado da escola estética Imagista, fundada por Pound, que propõe uma estética de verso que ultrapasse a métrica. Contudo, percebe-se que, como o foco do poema não é sua utilidade, não se deve criar poemas derivativos que não sejam suficientemente compreensíveis. Como complemento, Moore, no quarto verso, explica que só se admira aquilo que se compreende, e põe-se a descrever imagens compreensíveis e cotidianas, tais como “the bat/ o morcego”, “a tireless wolf under a tree”, pouco relacionadas a ideia ainda esotérica que a maioria dos leitores associa a poesia.

eat, elephants pushing, a wild horse taking a roll, a tireless wolf under
 a tree, the immovable critic twitching his skin like a horse that feels a flea,

the base-

ball fan, the statistician --
nor is it valid
to discriminate against 'business documents and

A terceira estrofe complementa a segunda, acrescentando imagens do cotidiano, algumas delas como os animais “horse”, “elephants”, “wolf”, “fly” e referências ao esporte, “base-/ball fan” para, como constatar-se-á na estrofe seguinte, explicar as diversas imagens reais que servem de matéria-prima para a poesia. É importante ressaltar que, embora tais elementos possam ser cotidianos, há algo de onírico nas imagens formadas por estes conjuntos de imagens.

school-books'; all these phenomena are important. One must
make a distinction
however: when dragged into prominence by half poets, the
result is not poetry,
nor till the poets among us can be
'literalists of
the imagination'--above
insolence and triviality and can present

Na penúltima estrofe que se conecta à antepenúltima,

She states that even the boring subjects of "Business documents and/ school-books," an allusion to Leo Tolstoy's quotation on the difference between prose and poetry (McDowell), can be made interesting if the mind imagines. Only the true poets, Moore says, are "literalists of the imagination," another allusion to William Blake (McDowell), meaning to make images of the mind into literal objects. (STANLEY, 1998, p. 26)

Sendo assim, percebe-se que Moore concede à imaginação, tanto do leitor como do poeta, um papel imprescindível na construção do sentido e, portanto, do “lugar para o genuíno” na poesia. Entretanto, ela assume que estas imagens, aparentemente usuais, não se tornam poesia se são “realçadas a força”, falsa técnica que o eu-lírico atribui aos “semipoetas”, mas sim quando o poeta criar imagens literárias/poéticas a sem “insolência” ou “trivialidade”.

for inspection, 'imaginary gardens with real toads in them', shall
we have
it. In the meantime, if you demand on the one hand,
the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand
genuine, you are interested in poetry.²⁰

²⁰ Poesia

Na última estrofe, Moore explica, completando a estrofe anterior, que os verdadeiros poetas são aqueles que apresentam “jardins imaginários com sapos reais neles”, ou seja, de criar cenários imaginários – significante – com os elementos da realidade. Os quatro últimos versos podem ser interpretados tanto com o leitor ocupando o lugar de interlocutor, como com o poeta. No primeiro caso, Moore afirma que só se pode compreender bem a poesia, se se compreende, se se interessa pela “primariedade/cruza/rawness/” da mesma. No segundo caso, pode-se dizer que este interesse na “primariedade/cruza/rawness/” da poesia é também fator primordial para a produção “genuína” da mesma.

Também não gosto: há coisas mais importantes que toda essa baboseira.
Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a gente acaba descobrindo
Nela, afinal de contas, um lugar para o genuíno.
Mãos que agarram, olhos
que se dilatam, cabeleira que se eriça
quando preciso, são coisas importantes, não porque se

lhes pode impor pomposa interpretação mas por serem
úteis. Quando se tornam tão derivativas que ficam ininteligíveis,
o mesmo se pode dizer de todos nós, pois
não admiramos aquilo que
somos incapazes de compreender: o morcego
pendurado de ponta-cabeça ou em busca de algum

alimento, elefantes em marcha, um cavalo selvagem a se espojar, um lobo
infatigável embaixo
de uma árvore, o crítico impassível a crisar a pele como um cavalo mordido
por pulga, o fã do
beisebol, o estatístico –
nem é válido
ter preconceito contra “documentos comerciais e

livros didáticos”; todos esses fenômenos são importantes. Contudo, a gente deve
fazer uma
distinção: se um semipoeta os realça à força, o resultado não é poesia,
nem, enquanto nossos poetas não forem
“literalistas
da imaginação” – acima
da insolência e da trivialidade – e não apresentarem

para inspeção “jardins imaginários com sapos de verdade”, teremos acesso a
ela. Até lá, se exigir, por um lado,
a matéria-prima da poesia em
toda a sua primariedade e
aquilo que é, por outro lado,
genuíno, então você tem interesse por poesia.

Tradução de José Antonio Arantes. In In. Moore, Marianne. **Poemas**/ Marianne Moore; seleção João Moura Jr.; tradução e posfácio José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Inicialmente, o poema de Drummond se estrutura, inclusive sintaticamente, como uma série de mandamentos, o que o autor não considera poesia ou não considera a forma certa de alcançar “o reino das palavras”: exemplos: não... não... não... não..... Tal formato vai de encontro à expectativa do leitor, que espera que essa procura da poesia – isto é, essa resposta à pergunta implícita o que é poesia e como o poeta a faz – se dê pelo menos em tom de conselho, enunciado como sentenças afirmativas, e não com o peremptório não que inicia cada estrofe, não que, subrepticamente remete à poiesis moderna, propunha que a construção literária só poderia ser realizada por meio da técnica que, esperamos, será anunciada em algum momento. O poema de Moore, por sua vez, inicia-se pressupondo a resposta do leitor ao título Poetry – I too dislike it. Logo, já se presume, de saída, que o leitor, ao ler o título, ao visualizar o poema e identificá-lo – há versos – reaja de modo adverso: “I too dislike it/ Eu também não gosto”. Esse desgostar compartilhado aproxima o autor e o leitor, preparando este para a análise do fazer poético, que virá mais a frente, para pensar poesia de outro modo, explicando que é necessária uma observação mais atenta para que se descubra tal sentido obscuro, escondido por trás de toda “conversa fiada”. Nota-se que ao explicar que é na leitura que se encontra o lugar para o genuíno, Moore está atentando para a importância do leitor na construção de sentido, no jogo do texto, admitindo que o significado da poesia só pode ser desenvolvido por meio da recepção.

Ainda na primeira estrofe do texto de Drummond, percebe-se que o autor confere imobilidade à poesia ao afirmar que “a vida é um sol estático,/não aquece nem ilumina.”. Traçando um paralelo com o texto de Iser (2002) pode-se afirmar que tal estaticidade é relacionada ao texto e sua natureza intangível: o que o autor escreveu e o que o leitor recebe não é mais o texto, são duas outras coisas distintas, tal qual o texto é somente *como se fosse* a realidade, quando não o é. No mesmo tópico, Moore afirma que os diversos fenômenos sinestésicos causados pelo texto,

[...]are important not because a
high-sounding interpretation can be put upon them but because
they are²¹

²¹ [...]são importantes não pela/ interpretação pomposa que se pode fazer destes mas porque/ eles são. Tradução nossa.

possibilitando interpretar que Moore se referia à natureza essencial do texto/poesia, ao resultado do labor do poeta, que simplesmente é.

Moore, referindo-se ao leitor, exalta a construção de sentido como parte importante do poema e do gosto por ele. Pode-se interpretar a afirmação “we do not admire what we cannot understand/ nós não admiramos o que não podemos compreender” como a confirmação de que a compreensão é necessária para que haja a possibilidade de usufruir o poema e que para que esta aconteça, o leitor irá se utilizar do que já conhece, jogando o jogo, para responder à pergunta proposta pelo autor. Também em relação ao jogo do texto, Drummond explica na estrofe

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

o mesmo princípio defendido por Iser (2002) de que apesar de o texto induzir o leitor à um questionamento, este não depende da resposta para existir uma vez que, como dito por Moore, ele é, sua existência já é garantida. Ou chega-se a uma aporia. Quando o poema sai do negativo, esperamos que, finalmente, o poeta irá nos dizer o que fazer, já que elencou o que NÃO fazer, tão enfaticamente. No entanto, somos frustrados nessa expectativa. Cabe ao poeta entrar, penetrar surdamente e esperar.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Em relação à realidade, percebe-se claramente o paralelo entre ambas as poesias. Tanto Moore quanto Drummond descrevem diversos elementos da natureza e do cotidiano para construir, dialeticamente, o conceito da construção poética. Moore, como característico na poesia remete a “animais”, ao “baseball” e “documentos” como na terceira estrofe do poema, enquanto Drummond fala dos

momentos da vida humana, sentimentos humanos, acontecimentos cotidianos, etc. Ambos os autores também explicitam que, embora tais elementos sejam importantes na construção da poesia, não é possível tirar poesias das coisas porque no texto não há as coisas, mas o significante, como observado no verso em que Drummond diz: “A poesia (não tires poesia das coisas) / elide sujeito e objeto.”, e nas estrofes finais do poema de Moore em que ela afirma, após descrever diversos elementos da realidade que

[...]*all these phenomena are important. One must
make a distinction
however: when dragged into prominence by half poets, the
result is not poetry,
nor till the poets among us can be
'literalists of
the imagination'--above
insolence and triviality and can present*

for inspection, 'imaginary gardens with real toads in them'

[...]

fazendo com que seja possível notar que Moore também descarta, como Drummond, que a poesia possa ser feita de forma forçada, e que é necessário desenvolver uma técnica para que o resultado seja o “jardim imaginário com sapos reais nele”.

Moore, entretanto, explica que só é capaz de escrever uma poesia, ou seja, transformar coisa em significante para criar algo “genuíno”, um poeta verdadeiro que consegue se interessar e entrar em contato com a “cruieza” ou “primariedade” da poesia. Para tanto, para que se entre em contato com esta “cruieza” é necessário que o poeta execute a técnica com maestria, esta sempre passível de melhoria vide o exercício crítico constante – e característico da modernidade. Ao acrescentar na última estrofe a informação de que as palavras se encontram “ermas de melodia e conceito”, Drummond também está se referindo a esta cruieza, cuja técnica do poeta vai desenvolver pacientemente.

Nas últimas estrofes do seu poema, após o corte em que o autor para de negar e recomeça a construção em tom imperativo, Drummond explica que a técnica deve ser desenvolvida e, como já dito, a crítica é parte integrante deste processo. É possível concluir que o desenvolvimento de criação de um manual para a construção da poesia, questão que tanto Moore quanto Drummond se focam em ambos poemas analisados, possa ser tomado não como resposta definitiva às perguntas *o que é*

poesia e como se faz poesia, mas um exemplo da racionalização da poesia, característica da modernidade, em busca da “linguagem carregada de sentido” proposta por Pound, que seria digna a se tornar Antiguidade, como dito por Baudelaire.

6 CONCLUSÃO

Ao término desta pesquisa, comprovou-se que, embora possam existir diversos fatores que aproximem os poemas “Poetry” de Marianne Moore e “Procura da Poesia” de Carlos Drummond, as hipóteses levantadas no início dela são, ao menos parcialmente, válidas na construção da resposta do problema, que se propunha descobrir quais os motivos desta aproximação. Percebeu-se que a metalinguagem é característica do movimento moderno ao qual ambos os poetas pertencem, validando a primeira hipótese como uma possível resposta para a aproximação dos dois poemas. Comprovou-se também que ambos poetas, a partir do momento em que pensam e questionam o seu fazer poético, se encaixam na definição de Perrone-Moisés (1998) de “escritores críticos”, o que valida a segunda hipótese, que supunha tal característica à aproximação de ambos textos.

A terceira hipótese, que afirmava a produção poética em si e a necessidade de ressignificação da arte, característica da modernidade, que partia da ideia de que tudo o que tinha se produzido anterior ao período em questão era inválido ou ultrapassado, como resposta à aproximação dos poemas supracitados, foi comprovada em partes, pois houve o aprofundamento da mesma. Descobriu-se que, de fato, o movimento moderno traz consigo diversas rupturas em relação aos movimentos anteriores, como a elaboração de uma nova poiesis, que por meio de uma técnica deveria construir a poesia, a desconstrução da mimesis clássica e a expansão da importância da recepção na construção geral do sentido do texto.

Por meio da pesquisa bibliográfica, com foco na produção e crítica moderna, com foco em Marianne Moore e Carlos Drummond de Andrade assim como Ezra Pound e Charles Baudelaire, notou-se que os poemas aproximam-se, principalmente por tratarem do fazer poético. Percebeu-se que há concordância da parte dos dois poetas de que o poema é resultado de um trabalho paciente e técnico que não pode ser forçado e envolve a transformação das coisas reais nos seus significantes, palavras cujo significado eternizar-se-á em forma do poema concreto. Notou-se também que ambos os poetas, principalmente Moore, tratam da importância do leitor na construção do significado do texto, pois o texto é estático, o leitor o põe em movimento, dando vida e significado a este.

Vale ressaltar que, durante a pesquisa, confirmou-se, em Moore, o título de “poeta para poetas” posto que o seu verso é sinuoso e de difícil, mas não

impossível, compreensão. Para que se interprete um poema de Moore, talvez mais que um poema de Drummond, é necessário um grande tempo hábil para esmiuçar todas as possibilidades que sua poesia imagista proporciona, assim como todas as inferências de colecionadora que Moore ostenta na sua poesia. Tal trabalho, contudo, não se mostrou ingrato: percebe-se que a teia de significado é extensa e que para que se alcançar uma leitura ao menos suficiente, é necessário se debruçar sob o texto diversas vezes mais.

Como conseqüência, também foi possível fazer observações relacionadas ao lugar da literatura no mundo moderno e contemporâneo. Com a introdução das mídias de massa como o rádio e, posteriormente, a TV, a literatura perdeu seu lugar de provedor das narrativas, necessárias para organizar a vida do homem. Como reação, a modernidade para de falar daquilo que as recém criadas mídias estavam falando e passam a falar de si, da própria literatura. Foi conferido aos poemas estudados neste trabalho, um lugar nesta reação.

Os resultados alcançados, que demonstram as diversas características que aproximam “Poetry” e “Procura da Poesia”, mostram que a produção metalingüística é um tema que enriquece a discussão da crítica na modernidade, visto que este tipo de texto está presente em tantos outros poetas modernos como os que foram citados. Há, portanto, uma interminável rede de ligação entre vários poemas e poetas do movimento moderno, rede que pode ser cruzada por diversas vezes, resultando num campo de pesquisa talvez interminável. Faz-se necessário acrescentar também que a possibilidade da leitura aprofundada de outros metapoemas ou mesmo da obra completa de ambos os poetas engrandeceria a pesquisa e/ou oportunizaria diversos cruzamentos enriquecedores da obra de ambos.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, José Antonio. “Camaleoa numa folha”. In. Moore, Marianne. **Poemas/** Marianne Moore; seleção João Moura Jr.; tradução e posfácio José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**: edição bilíngue. Charles Baudelaire; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAZIN, Victoria. **Marianne Moore and the cultures of modernity**. [s.l.]: Ashgate, 2010.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAYNER, Sônia (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**: coletânea organizada por Sônia Brayner, nota preliminar de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2. ed. 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- Carlos Drummond de Andrade: coletânea** organizada por Sônia Brayner, nota preliminar de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; 2 ed., 1978.
- Carlos Drummond de Andrade poesia e prosa em um volume**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- CARVALHAL, Tânia Franco. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, p. 9-21, 1991.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**: A estratégia interdisciplinar. In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.1 – 1991.Niterói, 1991 - v.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **Introdução ao estudo de literatura**. São Paulo: Atlas, 1991.

ISER, Wolfgang. "O jogo do texto". In: COSTA LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfield Villaça. **A coerência textual**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1969.

MACGOWAN, Christopher John. **Twentieth-century American poetry**. Malden: Blackwell Publishing Lts, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

Moore, Marianne. **Poemas**/ Marianne Moore; seleção João Moura Jr.; tradução e posfácio José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORAES, Emanuel. "As várias faces de uma poesia". In: **Carlos Drummond de Andrade poesia e prosa em um volume**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

MOTTA, Dilman Augusto. **A metalinguagem na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1976.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.

PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia?**. São Paulo: Brasiliense, [s.d.].

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESCUMA, Derna. **Projeto de Pesquisa: o que é? Como fazer?** São Paulo: Olho d'água, 2008.

POUND, Ezra Loomis. **A arte da poesia: ensaios escolhidos** [por] Ezra Pound. São Paulo: Cultrix, 1976.

SAMUEL, Roger. **Novo manual da teoria literária**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond, o "gauche" no tempo**. Rio de Janeiro, Lia, INL, 1972.

SILVA, Edna Lúcia da. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3. ed. rev. atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

STANLEY, Mary Elizabeth, "Imagination of Reality: Marianne Moore". University of Tennessee Honors Thesis Projects.1998.
http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/283

WALTY, Ivete. **Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999

William Wordsworth. **Preface to Lyrical Ballads**. (1800)