

A BATALHA DE STALINGRADO NA LÍRICA TESTEMUNHAL DE DRUMMOND E NERUDA: UM ELOGIO À RESISTÊNCIA

Arlete de Falco (UFG/UEG)¹

Resumo: Procura-se neste trabalho promover uma breve discussão sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade e Pablo Neruda, tomando como objeto de reflexão os poemas *Carta a Stalingrado* e *Canto a Stalingrado*, produzidos por Drummond e Neruda, respectivamente. Como contemporâneos da Segunda Guerra Mundial, esses poetas não se mantiveram alheios aos acontecimentos históricos que presenciaram, e suas obras poéticas aparecem, assim, atravessadas pelas marcas desse tempo. Refletindo-se por esse viés, pode-se afirmar que ambos são testemunhas de um tempo presente, e assim sendo, suas obras podem ser consideradas como testemunhais.

Palavras-chave: testemunho; stalingrado; Carlos Drummond de Andrade; Pablo Neruda.

Introdução

O século XX pode ser apontado como um período marcado por grandes contradições. Ao mesmo tempo em que se identificam nele grandes avanços tecnológicos e significativo desenvolvimento econômico, ele é também um período perpassado por grandes catástrofes. Detendo o olhar nesse século, Hobsbawm (2010) faz um recorte temporal e estabelece o que ele chama de *O breve século XX* para o período compreendido entre 1914 e 1991. A esse período o historiador denomina *a era dos extremos*, em vista das acentuadas oscilações nele presentes e a subdivide em três momentos, dos quais interessa muito de perto para esse trabalho a primeira, Era das Catástrofes, por ser o período que

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UFG – Universidade Federal de Goiás; docente na UEG – Universidade Estadual de Goiás. E-mail: arletedefalco@gmail.com.

abarcas as duas guerras mundiais. Ora, os efeitos dessa situação catastrófica repercutiram diretamente na produção intelectual e artística desse período. E muito embora saibamos que uma obra literária não é o duplo da realidade, ela também não fica alheia à realidade em que surge.

Seligmann-Silva (1998), um dos principais estudiosos desse assunto no Brasil, lembra que a literatura de testemunho é vista tradicionalmente como sendo a representação de um episódio, de uma cena. Esse autor pondera, porém, que esse gênero não pode ser encarado de forma positivista, esperando uma relação de fidelidade ao real. O testemunho, sobretudo quando é essencialmente traumático, não deve se constituir numa descrição exata do fato. E isso porque, dada a sua natureza, a imparcialidade é impossibilitada. As principais discussões que emergem nesse contexto prendem-se a relatos de vítimas de eventos traumáticos ocorridos neste século, a exemplo de ditaduras, perseguições políticas, e, sobretudo, guerras, todas elas situações que marcam profundamente aqueles que nelas se acham envolvidos, decorrendo daí a dificuldade de um relato imparcial, uma vez que “ a vivência traumática é justamente a vivência de algo que não se deixou apanhar pela nossa teia simbólica, que trabalha na redução do visto/vivido ao ‘já conhecido’”(SILVA, 1998, p.10)

No trabalho que ora se propõe, volta-se o olhar para um evento que, encaixado no contexto da Segunda Guerra Mundial, de proporções amplas e consequências dramáticas, ressurgiu revestido de certa positividade, uma vez que se inscreveu na história como símbolo de resistência contra os nazistas. O evento em questão é a Batalha de Stalingrado, que mobilizou o olhar dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Pablo Neruda, os quais compuseram poemas de guerra, dentre os quais se destacam respectivamente, os poemas *Carta a Stalingrado* e *Canto a Stalingrado*, objetos de reflexão neste trabalho. Diferentemente da maioria dos textos testemunhais, que recuperam eventos de um passado relativamente distante, para olhá-los criticamente e evitar que caíam no esquecimento, tanto o texto de Drummond como o de Neruda são quase que simultâneos ao acontecimento histórico que enfocam, e não representam, para esses poetas, uma escritura com objetivo de cura de um trauma individual, como costuma ocorrer com a literatura de testemunho.

Para Seligman-Silva (2003), a memória existe ao lado do esquecimento. Assim sendo, ao buscar o registro de um evento traumático por meio da memória, aquele que testemunha procura aliviar-se de um peso que o esmaga; procura um lenitivo para suas lembranças dolorosas, ainda que saiba que aquele trauma faz parte de sua condição e que não pode ser extirpado de forma plena. No caso dos textos em questão, Drummond e Neruda são testemunhas de um tempo presente, e seus poemas não representam uma tentativa de superação de um trauma no sentido mais imediato do termo, sobretudo se se pensa em trauma como uma situação individual.

Lançando-se um olhar sobre a Batalha de Stalingrado e sobre o que ela representou no contexto da Segunda Guerra Mundial parece incoerente associá-la a um evento traumático. Afinal, o que ocorreu ali foi uma batalha contra a força devastadora do exército alemão, que, pela primeira vez, sofreu uma derrota decisiva. Ampliando então o olhar, é possível ver aí um evento traumático, contra o qual o exército soviético se insurgiu. Não um evento individual, mas coletivo. Afinal, a barbárie alemã constituiu um atentado contra a humanidade. O trauma então não está na Batalha de Stalingrado, cantada pelos poetas, mas naquilo que essa batalha desmoronou. Por isso o tom quase épico com que esses dois poetas

cantaram essa batalha. Pela voz de cada um deles emerge um canto de esperança num tempo que surge; um canto de louvor à coragem de enfrentamento e resistência. .

Dada a relevância que esse episódio assumiu na história, consideramos necessário apresentar, ainda que sucintamente, alguns elementos que o situam no contexto da Segunda Guerra Mundial.

A Batalha de Stalingrado no contexto da Segunda Guerra Mundial

A Batalha de Stalingrado ocupa, na história da Segunda Guerra Mundial, um lugar de destaque, quase mítico. É o evento que entra para a história como o primeiro que consegue deter o até então imbatível exército alemão, o que demarca o início da derrocada do poder hitleriano. Porém, é interessante ressaltar que essa batalha criou essa proporção gigantesca de forma até certo ponto casual, uma vez que não era plano de Hitler se deter nessa cidade. Conforme afirma Juan Carlos Losada (2009), em 1941 enfrentava-se uma situação caótica em Moscou, que resistia à pressão alemã, e tornava fracassadas as previsões de Hitler de exterminar o Exército Vermelho e pôr fim ao regime soviético. Conforme pondera Losada (2009), a Alemanha viu-se assim numa guerra para a qual não estava preparada, e cuja frente de combate era muito extensa, indo do Mar Báltico ao Negro. Moscou recebe reforço da Sibéria e Hitler começa a perceber que não seria tão fácil vencer essa batalha como ele suponha.

Quando o ano de 1941 chega ao fim, o exército alemão já contabiliza 800 mil baixas de soldados, para as quais muito contribuiu o inverno. Essa situação caótica levou inúmeros generais alemães a renunciarem aos seus postos, que iam sendo assumidos por Hitler.

Por volta de abril de 1942 a Alemanha, percebendo que Moscou estava intransponível, muda de tática e passa a buscar outros alvos. Com sua situação se complicando cada vez mais - as indústrias atingidas por bombardeios, vivendo uma situação de escassez de combustível e de cereais -, Hitler estabelece o objetivo de atingir poços petrolíferos no mar Cáspio e, para tanto, precisa avançar sobre Stalingrado. Ressalta-se que o plano não era tomar essa cidade, mas destruí-la para abrir caminho e chegar ao Cáucaso. Segundo Losada (2009), essa decisão de Hitler foi fatal, porque trazia em seu bojo um conjunto de equívocos. O primeiro deles foi a mudança de planos propriamente dita, o que na sequência acarretou o segundo equívoco: a divisão de ataques. Parte do exército continuaria enfrentando Moscou e a outra parte concentraria as atenções em Stalingrado. Os outros equívocos de Hitler estão intimamente associados: autoconfiança excessiva e menosprezo pelos russos.

Assim, em 23 de agosto de 1942, sob o comando do general Paulus, o exército alemão atingiu o rio Volga, e nesse mesmo dia ocorreu o primeiro bombardeio alemão em Stalingrado. Em torno de um mês depois, o quadro que se apresentava mostrava muitas baixas dos dois lados, porém os alemães com perda de reservas que os soviéticos não enfrentavam. Nesse quadro registra-se uma resistência também acentuada em Leningrado, além do afastamento definitivo do perigo sobre Moscou. De acordo com Losada (2009), os fracassos das ofensivas alemãs geram descontrole emocional de Hitler, e o levam a um processo de destituição quase que em massa de seus generais.

O que se observa é que, se da parte do exército alemão houve alteração nos planos, do lado dos soviéticos isso não ocorria, e eles se mantiveram firmes nas estratégias

adotadas. Segundo os esclarecimentos de Losada (2009), os soviéticos já haviam percebido que em campo aberto não resistiriam à força alemã. Assim sendo, a concentração da resistência nas cidades, que já havia sido colocada em prática antes, foi mantida na batalha de Stalingrado. Além do mais, as características geográficas da cidade já faziam dela alvo difícil de conquistar. Segundo esse autor, eram cerca de 50 km de casas e fábricas que se espalhavam às margens do rio Volga, cuja maior largura era 10km. A existência de várias ilhas ao longo do rio facilitava as estratégias de guerra, pois essas ilhas funcionavam como base de artilharia e suprimentos. Há que se considerar também que o poder econômico da União Soviética superava o da Alemanha, e essa estabilidade foi determinante para a resistência dos soviéticos. À época da batalha, Stalingrado contava com cerca de 600 mil habitantes e a cidade vivia da indústria de material bélico e de motores, além da exploração de madeira.

Todo esse aparato, aliado às atitudes estratégicas dos soviéticos, assegurou-lhes a vitória nessa batalha, que teve fim em 2 de fevereiro de 1943.

Há um outro aspecto que foi determinante para a vitória do exército soviético na Batalha de Stalingrado, o qual não é tão edificante, tampouco nobre. Trata-se da Ordem 227, emitida por Stalin, que determinava que nenhuma pessoa em Stalingrado poderia recuar. A essência dessa ordem era, segundo Losada (2009), 'Nenhum passo atrás'. A punição para quem desobedecesse a essa ordem se estenderia também aos familiares dos infratores e essa punição se constituía de execução sumária.

A ordem de não se retirar e, portanto, não evacuar Stalingrado afetava não apenas os militares, mas também os civis. Por isso, com exceção de alguns trabalhadores altamente especializados, cuja vida tinha de ser poupada para manter a indústria armamentista, ninguém pôde escapar daquela armadilha (LOSADA, 2009: p. 24).

Dessa forma, toda a população foi obrigada a resistir, sem distinção de sexo ou de idade. A ideia de que o povo havia se constituído em exército disseminou-se em toda a União Soviética e com aqueles que não incorporaram a ideia não houve complacência: a ordem de Stalin foi cumprida à risca e aponta-se que cerca de 15 mil soviéticos foram executados por seus compatriotas, sob a acusação de covardia ou de recuo diante do inimigo. Tantas perdas humanas num contexto tão pouco heroico constituem uma nota dissonante nesse evento. Agambem (2008), refletindo sobre Auschwitz, afirma que a grande dúvida que paira sobre tudo que ali ocorreu funda-se na dicotomia constatação e compreensão. Pondera esse autor que uma das lições que Auschwitz deixa para a humanidade é entender que a mente do homem comum é mais difícil de se entender que a mente de um grande pensador. O quadro sombrio de compatriotas executando compatriotas rasura a noção de uma resistência saudável e heroica tal como se quer que tenha ocorrido em Stalingrado. De qualquer modo, o que ali aconteceu entrou para a história como um símbolo de heroica resistência e se tornou objeto de muitos olhares, dentre os quais os de Carlos Drummond de Andrade e Pablo Neruda, os dois poetas latino-americanos que transformaram esse evento em matéria poética para, de maneira distinta, testemunharem o tempo presente.

A lírica testemunhal de Carlos Drummond de Andrade: Carta a Stalingrado

Carlos Drummond de Andrade estreia na poesia com a obra *Alguma poesia*, em 1930, mas é apenas com a obra *Sentimento do Mundo*, publicada em 1940, que o poeta volta o olhar para questões mais sociais. Até então, o estilo subjetivo e individualista caracteriza a sua obra poética. O contexto histórico-social brasileiro em que essa obra foi lançada é determinante desse olhar social que Drummond vai assumindo. Afinal, o momento era de tensão, tanto no Brasil, em que se vivia sob o domínio do Estado Novo getulista, como na Europa, em que se assistia à ascensão galopante do fascismo e do nazismo.

A poesia social de Drummond, desde a que se manifesta nessa obra como aquela que será objeto das reflexões neste trabalho carrega marcas singulares. Para Antonio Candido (2011), entre os anos de 1935 e 1959, a obra de Drummond apresenta um eu lírico permeado por uma espécie de “desconfiança aguda em relação ao que diz e faz”. Assim, “se ele fala do ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser”. Para esse crítico, a obra de Drummond é regida por “inquietações poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da sua personalidade” (CANDIDO, 2011: p. 68).

Vagner Camilo (2002), ao lançar os olhos sobre a poética de Drummond, concorda com Antonio Candido (2011) e pondera que conflitos e questões sociais permeiam a obra *Sentimento do mundo*; porém, enquanto Candido chama a atenção para as diferentes inquietações que atravessam essa produção de Drummond, Camilo considera que tal livro se organiza em torno da alienação, que assume diferentes formas e dá unidade à obra. Por caminhos diferentes, ambos os críticos apresentam convergências sobre essa poesia social que se inicia na trajetória de Drummond: para Candido, a poesia social de Drummond é consequência das inquietações que o afligem, e o fazem transitar do lirismo individual ao lirismo social, carregando, nesse percurso, algumas marcas específicas, que vão desde o humor à sensação de culpa. E é justamente essa insuficiência do eu, a consciência de sua limitação, que o leva a buscar a comunhão com o próximo. Antonio Candido e Vagner Camilo consideram que a partir de *Sentimento do Mundo* Drummond rompe um pouco com o lado *gauche* que atravessa sua poética desde *Alguma Poesia*, sua obra inaugural, e abre uma senda pelos caminhos do social; nesse período foca-se também, ao lado do social, o aspecto da linguagem. O poeta desse momento se coloca como um conhecedor do mundo, o que lhe permite criticar esse mundo colocando-se de fora, como aquele que tem conhecimento suficiente sobre ele. Dessa forma, a poesia que emerge a partir daí na produção drummondiana vai apresentar um engajamento social cada vez mais acentuado.

De relevância determinante nesse processo são as heranças de um sistema de patriarcado que o poeta carrega em sua história, e que vão contribuir na formação desse eu conturbado, retorcido, ampliando a sua reflexão sobre o papel do poeta na sociedade, sobretudo numa sociedade de classes como é a do Brasil. Tudo isso num contexto de segunda guerra. Nessa sequência, a obra *A Rosa do povo*, publicada em 1945, trará uma poesia em que os elementos mencionados anteriormente aparecerão mais consolidados. Afinal, o poeta precisa dar testemunho desse mundo. Mas como o sujeito lírico pode manter sua coerência de *gauche* abrindo-se para o outro? Esse acaba sendo o grande tema de Drummond.

É curioso apontar que, embora *A Rosa do povo* represente uma culminância nesse processo de compromisso social que a produção drummondiana assume, e apesar de os poemas todos que a compõem terem sido elaborados sob a égide da Segunda Guerra Mundial, o que faz dela uma obra de testemunho, apenas cinco desses poemas fazem referência direta à guerra, quais sejam: *Notícias*, *Carta a Stalingrado*, *Com o russo em Berlim*, *Telegrama a Moscou* e *Visão 1944*. Dentre esses nos deteremos no poema *Carta a Stalingrado*.

Stalingrado...

Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades.

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

(DRUMMOND, 2007: p. 158)

O poema *Carta a Stalingrado* foi composto em 1943, ano do fim dessa batalha, que assinalou a vitória do exército soviético sobre o alemão, até então invencível. O poeta inicia o poema com um vocativo: dirige-se à cidade, como um ser personificado. Nada mais adequado, já que o poema é escrito em forma de carta, como o título já anuncia, e uma das marcas desse gênero textual é a presença de um vocativo abrindo o texto. A cidade de Stalingrado torna-se então a interlocutora do eu lírico, que se dirige a ela como uma segunda pessoa do discurso e a quem rende homenagem. O tom de enaltecimento aparece já no segundo verso, quando o poeta afirma que “Depois de Madri e Londres, ainda há grandes cidade”. Uma dessas grandes cidades é Stalingrado em ruínas, a quem o eu lírico se dirige. Mas dessas ruínas emergem homens, cujos peitos são dilatados pelo “hálito selvagem da liberdade”. Essa imagem construída pelo poeta metaforiza a situação histórica vivida (por isso o caráter testemunhal do texto) e, ao representá-la por meio do poema, reafirma o caráter mimético da lírica. Durante muito tempo relutou-se em aceitar a poesia lírica como sendo mimética, já que ela não apresenta uma sequência de ações, condição primeira para que se tenha mímese, de acordo com o pensamento aristotélico. Mas hoje se sabe que esse conceito pode ser aplicado também à representação de ideias e sentimentos. Na estrofe acima, Drummond, por meio de um trabalho cuidadoso com a linguagem, consegue representar o sentimento de resistência que pairava sobre Stalingrado. No verso “outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora”, chama a atenção a aliteração do fonema oclusivo bilabial /p/ mimetizando uma explosão. E do meio dos escombros, homens se erguem ensandecidos, movidos pelo “hálito selvagem da liberdade” a guiar-lhes as ações. Esse verso merece uma atenção especial, pelos efeitos de sentido que ele carrega em decorrência da seleção lexical feita pelo poeta, que o lança como uma espécie de chave de licenciamento para ações futuras. Antevendo - ou intuindo - contradições que estariam no bojo dessa batalha, o poeta insere cuidadosamente uma ideia que vai manter em todo o poema, mas que na primeira estrofe aparece apenas como um sopro, um *hálito*. Note-se, porém, que embora seja ainda um hálito, ele é selvagem. E sendo assim, ele rompe o compromisso com a racionalidade. Essa imagem vai se recrudescer ao longo do poema, até chegar na imagem de uma cidade ensandecida pelo desejo de assegurar sua liberdade.

Na estrofe seguinte evidencia-se o caráter testemunhal do poema, seu vínculo com a circunstância:

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

(DRUMMOND, 2007: p. 158)

Um dos pontos sobre os quais Murilo Marcondes Moura nos convida a refletir, no seu livro *O mundo sitiado* (2016), é a constituição da poesia que tem a guerra como tema e, por extensão, o seu grau de literariedade. Essa reflexão leva as discussões para o campo da poesia de circunstância, com a qual a poesia de guerra tangencia. Há uma corrente da crítica literária que considera a poesia de circunstância um gênero inferior, carregado de conotações negativas. Essa visão se assenta num histórico de poesia de circunstância notadamente laudatória, feita por encomenda, para enaltecer determinada pessoa ou algum feito. Essa é, de fato, uma subliteratura. Na abordagem que faz do assunto, Moura ressalta, porém, aspectos positivos presentes nesse tipo de texto.

Retomando a estrofe acima, o primeiro verso leva o leitor a pensar que o poema se atém à referencialidade ao afirmar que “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”. Os versos seguintes, porém, descontrolam essa impressão: “Os telegramas de Moscou repetem Homero/ mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo”. Aqui se delineia para o leitor a concepção do eu lírico sobre o evento a que se refere. A Batalha de Stalingrado, pelo seu olhar, vai muito além daquilo que a realidade apresenta: ela superou as ações narradas por Homero. Personificada, a cidade de Stalingrado comparece no poema com atitudes e sentimentos humanos. Ela está “destruída”, mas não “conformada”. Embora arquejante, apresenta-se racional e determinada, na sua “fria vontade de resistir”. Os versos seguintes ampliam essa visão e reforçam o caráter utópico que o evento real assume no texto de Drummond.

Essa estrofe do poema reforça o ponto de vista de Murilo Marcondes Moura (2016) sobre a poesia que tem a guerra como tema. Esse autor, retomando ideias de Goethe, considera que a realidade fornece ocasião e matéria para a poesia, e cabe ao poeta fazer o adequado aproveitamento. É isso que se vê no poema de Drummond. A realidade lhe ofereceu a matéria e ele a transformou num objeto estético, ampliando o alcance de sua significação e transformando-a num elogio à resistência e num símbolo utópico de um mundo novo.

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandescentes!
 As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.
 Débeis em face do seu pavoroso poder,
 no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,
 as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,

aprendem contigo o gesto de fogo...
 (DRUMMOND, 2007: p. 159)

Na estrofe acima, assim como nas demais do poema, evidencia-se o cuidado com alguns aspectos formais, para os quais apontou Bakhtin (2011). Sem um cuidado com o material verbal, o poema não passaria de um texto panfletário, como há risco de acontecer com a poesia de circunstância. Porém, a seleção do material linguístico e a forma que o poeta lhe dá no poema, transforma-o num signo de pé, repleto de significações. Já chama a atenção na estrofe acima o primeiro verso, pelo caráter antitético, quase paradoxal, entre os elementos que o poeta usa, de forma apositiva, para caracterizar Stalingrado. A cidade é um “miserável monte de escombros [...] resplandescentes”. Observe-se o efeito de sentido obtido pelo recurso da aliteração com os fonemas nasais – a bilabial /m/ e a linguodental /n/, formando um tom de contido lamento. A oposição com o adjetivo *resplandesciente*, cuidadosamente escolhido, sinaliza para a luz de esperança que emerge da cidade destruída. O mesmo cuidado pode ser visto na referência às outras cidades que contemplam Stalingrado em “pasma silêncio”. A vergonha do gesto de rendição sem luta transparece no material selecionado. As cidades são “débeis” e mesquinhas “no seu esplendor de mármore salvos”. Observe-se ainda a força do verso “as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta”. A sequência de aliteração no verso, o que se dá com as oclusivas /p/ e /g/, com a fricativa /s/ e ainda com a vibrante /r/ garantem a musicalidade do verso. A prudência das cidades que se acovardaram sem luta frente à força alemã retirou-lhes toda a glória de que antes desfrutavam. Também elas personificadas, contemplam Stalingrado e aprendem na dor da humilhação, a lição da resistência expressa por Drummond de forma cuidadosa. Stalingrado detém um “pavoroso poder” e aquilo que na primeira estrofe aparece como “um hálito selvagem de liberdade” aparece mais à frente como “gesto de fogo”. O poeta se dirige então à cidade por meio de um vocativo que sintetiza sua determinação de lutar até o fim. Ela é a “louca Stalingrado”, que luta até o fim, e, destruída materialmente, dará lugar a uma Cidade do amanhã.

A lírica testemunhal de Pablo Neruda: Canto a Stalingrado

A poesia de Pablo Neruda traz em seu bojo marcas muito específicas, que vão fazer dele um dos poetas mais populares da América Latina. Inicialmente dono de uma lírica romântica, o poeta assume posteriormente uma poesia de caráter social, sobretudo após 1936, quando sob o impacto da Guerra Civil Espanhola, assume cada vez mais uma aproximação com as ideias socialistas. Porém, qualquer que seja a filiação de sua poesia – romântica ou politizada – percorre-a uma chama flamejante. Ele próprio defende que há em si uma sintonia harmoniosa com os seres e a natureza. Alain Sicard (2010), discorrendo sobre a poesia de Pablo Neruda, afirma que há nela um movimento centrípeto que é inseparável de um movimento centrífugo. Pondera ele que o eu nerudiano é indissociável. Ou seja, há em Neruda um permanente diálogo entre o eu lírico e o eu empírico. Isso rasura parcialmente a expectativa que se tem sobre o eu lírico. A princípio, o que se espera é que ele seja criado objetivamente, o que pode ocorrer pela observação que o eu empírico fará da realidade. Esse eu lírico, porém, não deveria, a princípio, ser encontrado nele mesmo, como ocorre na poesia nerudiana.

Dessa maneira, de acordo com Sicard (2010), as opiniões se dividem; algumas pessoas falam de egocentrismo na obra de Neruda; já a crítica, com base sobretudo nos cinco livros de *Memorial de Isla Negra* ou seção VI do *Canto Geral*, aponta na sua obra uma marca essencialmente autobiográfica. Esse autor afirma, porém, que considerar a obra nerudiana autobiográfica é fazer uma classificação apressada e redutora, já que a autorreferencialidade que a perpassa é muito mais complexa, porque atravessada por uma profunda sinceridade. Para esse autor, é preciso estender a autorreferencialidade de Neruda ao existencial em seu sentido amplo, existencialismo esse que transparece no seu discurso de Estocolmo, quando ele faz referência à cerimônia que se realizou nas montanhas pelos desconhecidos que ali passaram e pelos que ali sucumbiram, e que vai atravessar toda a sua produção.

Tratando da experiência material de Pablo Neruda, Sicard (2010) aponta que matéria e materialismo estão tão interligados que são associados constantemente ao engajamento político do poeta e à sua ligação com o marxismo, ao qual o poeta aderiu e do qual há vestígios indelévels em toda a sua produção depois de 1936. Essa experiência histórica, para a qual Neruda despertou com a Guerra Civil Espanhola, será um dos pontos mais discutidos na sua poética. O próprio poeta afirma que, se o mundo mudou, sua poesia também deveria mudar. Depois de 1936, as crenças políticas de Neruda deixam de ser apenas um elemento, e se configuram em um projeto totalizador, cuja essência não é apenas poética, mas ideológica.

Isso se evidencia no poema *Canto a Stalingrado*, sobre o qual se lança o olhar nesse trabalho. Esse poema foi feito em 1942, com a batalha de Stalingrado em pleno andamento. As estrofes iniciais, como se verá abaixo, já deixam à mostra, para o leitor, o tom épico, grandiloquente, que caracteriza a lírica nerudiana.

Dentro da noite o lavrador dorme, desperta e afunda
 sua mão na treva perguntando à aurora
 alba, sol da manhã, luz do dia que vem,
 diga-me se ainda as mãos mais puras destes homens
 defendem o castelo da honra, diga, aurora,
 se o aço em tua frente rompe o poderio,
 se o homem está no seu lugar, se o trovão também,
 diga, disse o lavrador, se a terra não escuta
 como é a queda do sangue dos que são rubros
 heróis, bem dentro da grande noite terrestre,
 diga-me se sobre a árvore ainda está o céu,
 diga-me se ainda há pólvora em Stalingrado.
 (NERUDA, 2011: p. 131)

O início do poema já dá uma amostra da grandiosidade com que o poeta o conduzirá. O lavrador acorda e se dirige à aurora buscando notícias da batalha de Stalingrado, metaforizada em *castelo da honra*. Mencionamos anteriormente o ponto de vista de Bakhtin (2011) a respeito da composição de uma obra de arte literária e dos elementos envolvidos nesse processo. Esse autor defende a indissociabilidade entre conteúdo, material e forma. A metáfora usada pelo poeta para se referir à cidade de Stalingrado traz em seus elementos lexicais constitutivos a grandiosidade que o eu lírico lhe atribui. A palavra *castelo* carrega

semas bastante elucidativos, tanto da concepção do eu lírico sobre a cidade como das características altissonantes do eu empírico. Já nesses versos de abertura fica evidenciado aquilo a que se referiu anteriormente a respeito da comunhão solidária entre homens e natureza, defendida pelo poeta. Irmanado com a natureza, o eu lírico é personificado na figura do lavrador (uma reafirmação da união do eu empírico com o homem do povo), que sai indagando aos elementos da natureza sobre o andamento da batalha em Stalingrado. Chama a atenção, além dos elementos da natureza aos quais o eu lírico se dirige em sua busca por respostas, o questionamento que ele faz à aurora, perguntando-lhe “se a terra não escuta/ como é a queda do sangue dos que são rubros/heróis...”. É como se o lavrador acusasse a terra de uma suposta surdez às desgraças enfrentadas pelos soviéticos, cujo som do sangue caindo metonimicamente referencia a sua morte, a qual não deveria ser ignorada pela terra. Antiteticamente ele duvida também da permanência do céu sobre as árvores. Essas estrofes permitem ao leitor entrever a grandiosidade que o evento assume diante do eu lírico, aparecendo-lhe como capaz de abalar céus e terra. Nessas estrofes seguintes, o eu lírico relaciona o evento e a grandiosidade do mar.

E o marinheiro em meio ao mar terrível olha
 e vai buscando entre as úmidas constelações
 uma, a estrela vermelha da cidade ardente,
 e encontra em seu coração essa estrela que queima,
 essa estrela orgulhosa suas mãos querem tocar,
 essa estrela de pranto que constroem seus olhos.

Cidade, estrela vermelha, dizem mar e homem
 cidade, fecha os limites, fecha as portas duras,
 fecha, cidade, o ilustre louro ensanguentado,
 e que a noite estremeça com o brilho sombrio
 de teus olhos atrás de um planeta de espada.

(NERUDA, 2011: p. 131.)

Nessas estrofes o tom épico nerudiano assume maior força, e quem aparece em cena é o marinheiro, “em meio ao mar terrível”. E imerso nessa amplidão, e mesmo diante da ameaça velada e permanente do mar, pois que ele é “terrível”, ainda assim o marinheiro para e vai buscar no céu uma estrela determinada: a estrela vermelha, símbolo do exército soviético. Então o marinheiro, homem do mundo, acolhe em seu peito essa estrela vermelha. E esse gesto do marinheiro metaforiza um conjunto de situações: o sonho de expansão, a utopia do comunismo unindo os povos. E nesse ponto eu lírico e eu empírico se fundem e se confundem, na defesa desses ideais comunistas, pois nesse momento Pablo Neruda já vive plenamente esses ideais. Aqui se encaixa o ponto de vista de Sicard (2011), visto anteriormente, a respeito da autorreferencialidade presente na produção nerudiana. De acordo com esse crítico, a autorreferencialidade tem características muito específicas na produção do poeta chileno, uma vez que é marcada por uma profunda sinceridade.

Observa-se que no poema Neruda vai avançando, indo de aspecto mais particular para um mais geral. O poema inicia com o lavrador em cena, depois entra o marinheiro, até chegar na aproximação entre Espanha e Stalingrado. Observem-se os versos abaixo:

E o espanhol lembra de Madri e diz: irmã,
 resiste, capital da glória, bem resiste
 do solo se levanta o sangue derramado
 da Espanha, e pela Espanha levanta de novo
 e um espanhol pergunta junto ao muro
 dos fuzilamentos, se Stalingrado vive:
 existe na prisão uma cadeia de olhos negros
 que perfuram as paredes com o teu nome,
 e a Espanha é sacudida com teu sangue e mortos,
 porque tu entendeste, Stalingrado, a tua alma
 quando a Espanha paria heróis iguais aos teus.

Ela conhece a solidão, a Espanha
 como hoje, Stalingrado, conheces a tua.
 A Espanha rasgou a terra com as unhas
 quando Paris estava tão bonita,
 A Espanha sangrava a imensa árvore de sangue
 quando Londres penteava, como conta Pedro
 Garfias, seus gramados e lagos de cisnes.

(NERUDA, 2011: p. 131)

Nessa aproximação entre Madri e Stalingrado, o eu empírico retoma o vivido e o entrega ao eu lírico para que possa aproximar as duas cidades que ora aparecem irmanadas na dor, como já transparece nos versos iniciais da estrofe, quando o espanhol reconhece Stalingrado como irmã e a instiga a resistir. E numa ambientação quase onírica, o sangue derramado da Espanha se levanta do solo e, pela Espanha, mas também por Stalingrado, se levanta de novo, em comunhão. Irmanadas aparecem as duas cidades pela solidão: “Ela conhece a solidão, a Espanha/como hoje, Stalingrado, conheces a tua”. Neruda traz nessa estrofe os horrores que a Espanha vivenciou durante a guerra civil, os quais ele acompanhou de perto, inclusive o assassinato de seu amigo e poeta Federico Garcia Lorca. Perpassa a estrofe um tom de mágoa e de amargura em relação a outras cidades. Para o eu lírico, enquanto “A Espanha rasgou a terra com as unhas”, Paris continuava ostentando sua beleza; enquanto a Espanha sangrava, Londres cuidava, serena, de seus gramados e de seus lagos. Aproximando as duas cidades, o eu empírico amplia o olhar sobre tragédias e dores vividas em diferentes solos e nações, mas cuja essência de devassidão e dor é a mesma, quaisquer que sejam as razões. Também aqui é possível constatar o que Sicard (2010) apontou sobre a autorreferencialidade na lírica de Pablo Neruda.

Cidade, Stalingrado, não podemos
 chegar a tua muralha, estamos longe.
 Somos mexicanos, somos araucanos
 somos patagões, somos guaranis,
 somos uruguaiois, somos chilenos,
 somos milhões de homens.
 Já tens, por sorte, parentes na família,
 mas não chegamos ainda a defender-te, mãe.

Cidade, cidade em fogo, resista até
 chegarmos, índios náufragos, às tuas muralhas
 com um beijo de filhos que esperavam chegar.

Stalingrado, não há ainda Segunda Frente,
 mas não cairás, embora o ferro e o fogo
 te mordam de dia e de noite.
 Embora tu morras, não morres!

Porque esses homens já não têm a morte
 E têm de seguir lutando desde o lugar em que caem
 Até que a vitória só esteja nas tuas mãos
 estejam cansadas, pontuais, mortas,
 porque outras mãos vermelhas, quando as tuas caírem
 plantarão pelo mundo os ossos dos heróis
 para que a tua semente encha assim toda a terra.

(NERUDA, 2011: p.135-137)

As estrofes acima finalizam o *Canto a Stalingrado*, entoado por Neruda. O ideal de comunhão, de união entre os povos em defesa de um ideal comum eclode nessas estrofes finais, cuja voz é cedida pelo eu lírico a diversos povos que, solidários, se encaminham a Stalingrado para unir suas forças às forças da cidade que está sob o ferro e o fogo. Esse é o ideal comunista defendido pelo eu empírico, que deixa vir à tona mais uma vez a indissociabilidade do seu eu, que tão singularmente marca sua escritura. Embora não esteja presente nesse poema o tom laudatório, quase panfletário, que marca muitos de seus poemas, o texto é grandioso, universal, como se pode ver no verso 'Embora tu morras, não morres!'. A aparente contradição que marca o verso traz no seu interior a força do verbo de Neruda e toda a paixão que o move. O tom dessas estrofes é quase profético, porque, acreditando na irmanação entre todos os povos, aqui referidos metonimicamente pela expressão "outras mãos vermelhas", o poeta conclama Stalingrado a continuar resistindo porque, mesmo que morra, não morrerá: seus heróis, constituídos em semente, levarão os seus ideais para o mundo todo.

Considerações Finais

Procurou-se neste trabalho, ainda que de maneira rápida, lançar um olhar sobre a lírica de Carlos Drummond de Andrade e Pablo Neruda, poetas latino-americanos. Como poetas da modernidade que viveram no século XX, ambos acompanharam o desenrolar da Segunda Guerra Mundial, e sob seu signo desenvolveram seu fazer poético. Assim, pode-se afirmar que tanto Drummond como Neruda são testemunhas de um tempo presente, o que faz de sua lírica uma lírica testemunhal.

Como testemunhas desse tempo de guerra, ambos os poetas se voltaram a esse tema e compuseram, cada um a seu modo, poemas de guerra, que se inscreveram em nossa literatura; acompanharam o avanço dos alemães sobre a Europa e se detiveram sobre resistência da cidade de Stalingrado, que derrotou o exército alemão e delimitou assim, o

início da derrocada dos nazistas na guerra e sua conseqüente derrota. Esse evento motivou nos dois poetas a criação dos poemas tratados neste trabalho, os quais, caracterizando-se como poemas de circunstância, uma vez que tratam de um fato da realidade, estão longe de receberem a conotação de poesia inferior, como costuma ocorrer com esse tipo de texto. Tanto *Carta a Stalingrado*, de Drummond, como *Canto a Stalingrado*, de Neruda, são textos notáveis, pois seus autores, embora partindo de um dado que a realidade lhes ofereceu, deram-lhe o tratamento adequado, de forma a constituí-los uma obra de arte.

Embora Sartre (1993), como vimos anteriormente, seja categórico em afirmar que ao poeta é vedado engajar-se, defendemos que o que está em jogo não é o fato de o poeta aproveitar um dado do real, mas o tratamento que ele dá a esse dado do real, conforme propõe Moura (2016). E a leitura dos poemas dos dois poetas não deixa dúvidas quanto a isso: ambos apresentam textos contundentes que, embora assentados em um dado da realidade, constituem, pelo equilíbrio do tratamento feito pelos poetas entre conteúdo, material e forma, como propõe Bakhtin (2011), verdadeiras obras de arte.

Como procuramos demonstrar ao longo do trabalho, os textos, embora partam do mesmo fato, fazem abordagens diferenciadas. Em primeiro lugar, pelo lugar temporal de onde olham o fato tratado. Carlos Drummond de Andrade escreve sua *Carta a Stalingrado* em 1943, ano da vitória dos soviéticos sobre os alemães. Esse clima de quase vitória definitiva contagia Drummond, e em seu texto é possível se localizarem marcas sutis de simpatia do eu empírico com a causa comunista, campo em que, sabemos, Drummond se mostra um tanto reticente, um pouco pelas marcas de sua subjetividade, um pouco pelo lugar que ocupava na sociedade brasileira. Assim, pelas próprias características do eu poético, o texto de Drummond traz marcas formais distintas. Embora se utilize do recurso de personificar a cidade de Stalingrado e se dirigir a ela como a uma segunda pessoa, o tom do texto não se eleva, mantém-se no equilíbrio que é próprio desse poeta. Os efeitos desejados, o poeta os obtém pelos recursos fônicos, lexicais e sintáticos, expressos quer pelas aliterações criteriosas, quer pela seleção de termos ou pela configuração das metáforas. Por outro lado, o texto de Neruda, traz um formato grandioso, retumbante, quase hiperbólico, o que se deve também aos recursos a que o poeta lança mão, como as metáforas e a seleção lexical. Contribui também para assegurar essa grandiosidade quase épica no texto de Neruda a autorreferencialidade, marca explícita de sua poesia.

Diferentemente de Drummond, Neruda, a partir de 1936, tem uma postura declaradamente receptiva às ideias comunistas, o que vai, inclusive, levá-lo à militância. Dessa maneira, o texto de Neruda reflete sua postura política e o tom de seu texto é declaradamente enaltecedor da causa comunista. Em seu *Canto a Stalingrado*, identificam-se mostras de sua defesa dessa causa. Embora o texto de Neruda seja grandioso, épico na condução dos feitos e no envolvimento de personagens variadas, representativas de várias nações, bem como pela presença personificada de elementos da natureza, não está presente nesse texto o tom arrebatado, declamatório, quase panfletário que perpassa sua produção. Pelo contrário, atravessa o texto um tom de preocupação e de incentivo à resistência, o que é compreensível, pois seu texto foi feito em 1942, em plena duração da batalha e sem ainda a confiança de uma vitória, tal como ocorreu, em fevereiro de 1943.

Resta uma reflexão sobre um fato, a que os poemas não se referem. Em ambos os textos a Stalingrado, percebe-se uma sublimação dos fatos ocorridos e um enaltecimento da vitória decorrente de uma resistência heroica e até insana, na concepção de Drummond. O que a história quase não fala, e os poemas tratados também não, é que a empurrar os

soviéticos para a frente de combate, havia a Ordem 227, de Stalin, que lhes determinava: "Nenhum passo atrás"! Os que ousaram dar esse passo, não receberam os louros da vitória. Foram executados pelos seus compatriotas.

THE STALINGRAD BATTLE IN THE TESTIMONIAL LYRIC OF DRUMMOND AND NERUDA: A COMPLIMENT TO RESISTANCE

Abstract: It is searched in this work to promote a brief discussion about the poetry of Carlos Drummond de Andrade and Pablo Neruda, taking as objective for reflection the poems "Carta a Stalingrado" and "Canto a Stalingrado", produced by Drummond and Neruda, respectively. As contemporaries of World War II, these poets didn't keep themselves unrelated to the historic happenings that were witnessed, and their poetic works appear, therefore, crossed by timeline. Reflected by this bias, it can be affirmed that both are witnesses of a present time, and being so, their works can be considered as testimonial.

Keywords: testimonial; stalingrad; Carlos Drummond de Andrade; Pablo Neruda.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que restou de Auschwitz?* Trad. Selvino Assman. São Paulo:Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do povo*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- CAMILO, Vagner. *A cartografia lírico-social de Sentimento do mundo*. Revista Usp, São Paulo, n. 53, p. 64-75, março/maio 2002.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários Escritos*. 5ª ed. São Paulo: Saraiva, 2011.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- LOSADA, Juan Carlos. O mundo durante a guerra. In: *Stalingrado detém avanço nazista no leste*. Coleção 70º aniversário da II Guerra Mundial. v. 17. São Paulo: Abril Coleções, 2009.
- MOURA, Murilo Marcondes. Guerra moderna e poesia de vanguarda. In: _____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial*. São Paulo:Ed. 34, 2016, p. 9-21.

____. Carlos Drummond de Andrade. In: _____. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial*. São Paulo: Ed. 34, 2016, p. 103-150.

NERUDA, PABLO. *Terceira residência*. 1ª ed. Trad, José Eduardo Degrazia. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SATRE, Jean Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas(SP): Ed.Unicamp, 2003.

____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria (RS): 1998

SICARD, Alain. *Pablo Neruda: Entre lo inhabitado y la fraternidade*. In NERUDA, P. *Antologia Geral*. Editora Alfaguara, 2010. Chile, 2010.

ARTIGO RECEBIDO EM 06/10/2017 E APROVADO EM 07/11/2017