

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA

O POETA NACIONAL SEM NAÇÃO:
IMPASSES DA FORMAÇÃO DO BRASIL NA LÍRICA DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ALEXANDRE PILATI

Brasília
2007

ALEXANDRE PILATI

O POETA NACIONAL SEM NAÇÃO:
IMPASSES DA FORMAÇÃO DO BRASIL NA LÍRICA DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Trabalho apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira do programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas Instituto de Letras, Universidade de Brasília

Orientador: Prof. Dr.
Hermenegildo Bastos

Banca examinadora:

Prof.. Doutor Hermenegildo Bastos UnB (presidente)
Prof. Doutora Rita de Cassi Pereira – UnB (membro)
Prof. Doutor Fernando Cerisara Gil – UFPR (membro)
Prof. Doutor Homero Vizeu Araújo – UFRS (membro)
Prof. Doutor João Vianney – UnB (membro)
Prof. Doutora Ana Laura dos Reis Correa – UnB(suplente)

BRASÍLIA
2007

*Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela.*
Carlos Drummond de Andrade
'Consideração do poema', em *A rosa do povo*

Para Eloisa, minha guia, minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Hermengildo Bastos pela valiosa orientação e pelo exemplo perene de rigor de pensamento e de combatividade no trabalho com a literatura.

Às professoras Rita de Cassi, Hilda Lontra, Maria Izabel Edon e Silvia Cyntrão pela palavra de incentivo e as sempre oportunas orientações de pesquisa.

Ao professor João Hernesto Weber pela indicação, na banca de mestrado, deste imenso tema Drummond para o doutorado.

Aos companheiros buembas: Ana Laura Correia, André Nepomuceno, Bernard Hess, Deane Castro e Costa, Manoel Bastos, Bel Brunacci, Germana de Sousa, Rafael Vilas Boas, Cássio Tavares, Viviane Fleury, Tatiana Rossela, por tudo que há de vida na lição que aprendo no dia-a-dia (e até a vitória e sempre) com vocês.

Aos jovens dos Candidos pela forma como mostram a nós outros (velhos Buembas) que a vida continua, sempre mais forte e mais bela: 'sim na sala negativa'.

Aos companheiros integrantes do MST, que nos ensinaram que a literatura é um valioso bem para as classes populares e que outro mundo é possível.

Aos camaradas do PCdoB-DF e do Portal Vermelho pela acolhida e o incentivo para o combate intelectual e aguerrido, votado à utopia de um Brasil melhor.

À Dora Duarte pela ternura e pela poesia que sempre põe no sorriso que suporta o pequeno mundo de angústias do doutorando.

À Bruna que sorri como deveriam sorrir todas as gentes.

A meu pai Orlando Pilati pelo exemplo.

À Eloisa: mão de amor que me leva mundo adentro.

SUMÁRIO

Introdução, **10**

Capítulo 1 – Política, crítica e lírica, **26**

1. Forma literária, forma social, **26**
2. Lírica e história, **40**

Capítulo 2 – Formação e literatura brasileira, **49**

1. Reflexões sobre a questão nacional, **49**
2. Interpretação do Brasil na literatura: a conversa de Rosa e a confiança de Drummond, **55**
3. Impasses da síndrome formativa, **62**
4. As interpretações e o clima dos anos 30, **64**

Capítulo 3 – O aprofundamento das contradições do Modernismo no primeiro Drummond, **70**

1. O motivo do olhar, **70**
2. Um romântico no *brejo*, **84**

Capítulo 4 – Edifícios e antigualhas: o moderno e o arcaico em Carlos Drummond de Andrade, **98**

1. O feroz choque dos tempos, **98**
2. Medonho esplendor, **101**
3. A confiança das coisas idas, **109**

Capítulo 5 – Trabalho literário, reificação e nação, **130**

1. Ápices de frustração histórica, **130**
2. A procura de sentido, **133**
3. Objetos confusos, mal redimidos da noite: a reificação em “Morte do leiteiro”, **141**

Capítulo 6 – Dissolução X Hermetismo: Drummond e a ruína da literatura e da nação, **157**

1. A crise do poeta: “Oficina irritada”, **157**
2. A crise do sistema: participação ou desilusão?, **163**
3. Um beijo de praga e sarro: o país em “Os bens e o sangue”, **175**

Conclusão, **194**

Bibliografia, **207**

RESUMO

Este trabalho trata da presença do Brasil na obra poética de Carlos Drummond de Andrade. O objetivo do trabalho é mostrar como a poesia de Drummond capta os impasses da forma nacional brasileira. As bases teóricas utilizadas são as da crítica materialista, especialmente de autores como Marx, Benjamin, Adorno e Luckacs. A interpretação da formação nacional e do sistema literário faz-se com base no pensamento de Antonio Candido e Roberto Schwarz. O trabalho enfoca a produção literária de Drummond entre os anos 30 e 60 e conclui que o autor caracteriza-se como o grande poeta nacional que assumia na forma poética a desagregação do sentido formativo da nação.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, poesia brasileira, nação, crítica materialista, sistema literário, interpretação do Brasil.

ABSTRACT

This work deals with the presence of Brazil in the poetical workmanship of Carlos Drummond de Andrade. The objective of the work is to show as the poetry of Drummond catches the impasses of the Brazilian national form. The used theoretical bases are of the materialist criticism, especially of authors as Marx, Benjamin, Adorno and Lukacs. The interpretation of the national formation and the literary system on the basis of becomes the thought of Antonio Candido and Robert Schwarz. The work focuses the literary production of Drummond between years 30 and 60 and concludes that the author characterizes itself as the great national poet who assumed in the poetical form the disaggregation of the formative direction of the nation.

Key words: Carlos Drummond de Andrade, Brazilian poetry, materialist criticism, nation, literary system, interpretation of Brazil.

INTRODUÇÃO

“Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la. Entre nós tudo se banhou de literatura, desde o formalismo jurídico até o senso humanitário e a expressão familiar dos sentimentos”

Antonio Candido

Literatura de dois gumes

Em *Claro Enigma*, livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade que é alvo de intensa discussão, acha-se o poema “Legado”. A primeira estrofe coloca em síntese desiludida o problema geral que esta tese enfoca:

“Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.” (ANDRADE, 2003a, p.249)

Horizonte e força motriz do poema drummondiano, o Brasil aparece nessas linhas como algo que talvez não se consiga dimensionar, malgrado o esforço do poeta por marcar-lhe uma lembrança. Se o grande poeta nacional é risível, olvidável, incerto, a pergunta não interroga apenas pela sua impotência em captar o país, mas também sobre a existência da “comunidade imaginada”¹ Brasil. A importância, assim, não reside tanto em se o poeta nacional dará uma lembrança ao país, mas se o país que o poeta deseja cantar existe de fato. E isso no sentido pleno da palavra, ou seja, como país livre e soberano.

Nesse sentido, esta tese remete a um dos temas centrais do pensamento brasileiro produzido ao longo do século XX. A estruturação do Brasil como nação, suas possibilidades e entraves, a busca por linhas evolutivas que pudessem caracterizar um movimento sistêmico e formativo, nas artes e na sociedade apareceram em textos sociológicos, em ações políticas e também nas artes, tendo sido uma das linhas mestras

¹ O sentido que esta tese trabalhará a nação está inspirado em Anderson (2005, p. 25). Segundo ele, nação “é uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”. Entretanto, tomar a nação como “imaginada” não significa dizer que ela não existe ou que é apenas uma narrativa. “É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 2005, p.25).

de nosso Modernismo. Diante dessa constatação, o que se deseja verificar é como e em que medida a obra de Carlos Drummond de Andrade apreende a dinâmica da formação e da dissolução do projeto nacional brasileiro².

O desejo de investigar essa questão apareceu a partir da leitura do poema “Confidência do itabirano”, que Carlos Drummond de Andrade publicou, em 1940, no volume *Sentimento do mundo*. Trata-se de um poema feito diante de uma fotografia de Itabira, terra natal do poeta, a qual está colocada na parede do seu escritório de funcionário público. Apesar de ser “apenas” uma imagem na parede, Itabira dói fundo no sentimento do eu-lírico. A imagem e o tom lírico são típicos de Drummond e motivaram as reflexões que se foram desenvolvendo durante a elaboração deste texto acerca da poética de interpretação do Brasil que a obra lírica de Drummond propõe.

De frente para sua cidade, esquecida no atraso em relação ao grande centro urbano onde trabalhava o poeta, o eu-lírico consegue problematizar uma série de aspirações, sonhos e impasses que compuseram também a matéria do pensamento brasileiro entre as décadas de 30 e 50 do século XX³. A fotografia de Itabira na parede é uma marca de que o tempo no Brasil passa, mas não há superação do passado. Pela negatividade, muito se pode compreender do Brasil lendo esse poema. O poema de Drummond é, por assim dizer, marcado por uma “fotografia do Brasil”⁴, que cabe ao leitor desvendar em suas diversas fases poéticas e talvez em cada poema.

Em *A condição de autor periférico em Ferreira Gullar* (PILATI, 2002), de certa maneira, o percurso foi semelhante e. À substância de intérprete do Brasil em Drummond foi possível chegar graças ao estudo de seu sucessor maranhense Ferreira Gullar. O desejo de investigar a poética de Drummond nasce, portanto, ainda durante a elaboração da dissertação sobre Gullar, com a progressiva percepção de que havia uma sedimentada linha evolutiva da lírica brasileira do século XX. Vários elementos indicaram que havia estreita ligação entre Gullar e Drummond, para além, é claro, da influência do mineiro sobre o maranhense. No trabalho sobre Gullar, procurava-se não

² A tensão entre formação e dissolução está bastante que esta tese procura evidenciar em Drummond está calcada na análise de Arantes (1997).

³ Adiante se verá a razão para a escolha deste período da poética drummondiana.

⁴ “Uma fotografia na parede” é também o título de um artigo de João Luiz Lafetá(2004f), que trata da obra de Autran Dourado, e que se inicia com uma seção sobre “Desdobramentos do Modernismo em Belo Horizonte”. O texto fornece muitas informações importantes para situar criticamente a produção de Drummond entre os anos 30 e 40. O título, assim, acaba sendo uma forma de homenagear a um dos mais importantes críticos literários brasileiros, dono de expressiva contribuição acerca do período histórico que esta tese abarcará.

apenas interpretar a obra poética do autor, mas também, e especialmente, levantar nela matizes capazes de ajudar a compreender melhor o lirismo contemporâneo brasileiro.

Salvo engano, a aproximação entre Gullar e Drummond encontra-se na proposição geral da lírica de cada um deles: assumem na forma da voz textual a voz social do ‘poeta público’. Ambos também têm sua obra poética marcada pela exposição de que a fala do poema pertence a um autor literário que se diz escritor e poeta. Este é o fenômeno do “escritor como personagem”, bastante significativo na literatura brasileira contemporânea. Ao focar o escritor como personagem, na verdade, analisa-se a figuração dentro da obra de arte literária das determinantes da condição do escritor. Tais determinantes estão em relação direta com o momento histórico, com a sociedade, com os processos de escrita, com a apropriação que o autor faz da tradição. Enfocar, portanto, o escritor como personagem é perceber a representação do escritor dentro da dinâmica histórica que lhe é contemporânea. Nas obras poéticas de Drummond e de Gullar, o eu-lírico, ainda que bastante diferente em muitos casos, assume-se como autor literário e seu principal vetor lírico é a exposição da condição e dos comprometimentos de seu trabalho como intelectual no Brasil, país com características históricas e sociais muito peculiares. Dão estrutura literária a esse princípio, nas duas poéticas, alguns procedimentos formais comuns, tais como o auto-questionamento literário (o autor que fala no texto coloca em xeque a própria condição de produção do poema), o memorialismo (marcado por duas temporalidades distintas: a do contemporâneo urbano e a do passado rural ou da urbanização “atrasada”), a reflexão sobre as lógicas imanentes à sociabilidade humana no capitalismo (fetichismo da mercadoria e reificação).

Une Drummond e Gullar também o desejo fundamental de estabelecer, por meio da lírica, um olhar crítico sobre o país. Ambos podem ser considerados, nesse sentido, autores que puseram as ferramentas da poesia a serviço de uma ação de interpretação nacional de amplo alcance e significado muitíssimo oportuno, para este início de século XXI, em que parece não haver grande interesse em se refletir sobre a identidade nacional e sua relação com a política e a cultura, tendo em vista que a identidade está pulverizada noutros “nichos de mercado” cada vez mais incapazes de gerar uma análise da circunstância humana atual.

Tanto o trabalho sobre Ferreira Gullar quanto o presente trabalho sobre Drummond integram o conjunto de produções acadêmicas do grupo de pesquisa *Literatura e Modernidade Periférica*, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa da

Plataforma Lattes do CNPq, coordenado pelo Prof. Dr. Hermenegildo Bastos, da Universidade de Brasília. Uma das linhas de pesquisa do grupo efetua exatamente a investigação do escritor como personagem da obra literária. Como se tentou fazer com Gullar, e como se fará com Drummond, essa linha de pesquisa investiga como, literariamente, aparece representada a condição do autor em obras da literatura brasileira, especialmente a contemporânea, sob uma perspectiva materialista dialética. O enfoque crítico do escritor como personagem na obra literária já produziu trabalhos significativos como os de Bastos (1998) e Brunacci (2005) sobre Graciliano Ramos, de Correa (2004) sobre Murilo Rubião, de Costa (2004) sobre Osman Lins, de Sousa (2004) sobre Carolina Maria de Jesus e de Nepomuceno (2006) sobre Roberto Schwarz.

Todos esses trabalhos, entre outros que vêm sendo produzidos pelo *Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica*, tentam dar conta do fenômeno literário no Brasil e na América Latina considerando sempre dialeticamente o par texto literário-fatos sociais. Dentro desse escopo, esta tese é, portanto, fruto também de uma discussão coletiva acerca dos contrapontos entre a literatura e história, a forma literária e a forma social, a estética e a política. Por isso, tematizam-se aqui as formas pelas quais Drummond assume, em sua poética, dilemas ligados às transformações sofridas pela condição de produção e difusão da literatura e sua co-relação com a modernização do país entre as décadas de 30 e 50. Sob essa perspectiva, pretende-se provocar reflexões posteriores sobre a condição contemporânea do escritor e da literatura no contexto brasileiro.

Convém, então, rememorar alguns dados históricos relativos ao período em questão. O primeiro deles refere-se ao fato de que há uma significativa e robusta produção cultural, artística ou ensaística, no Brasil, a partir dos anos 30, enfocando substancialmente a problemática relativa à formação da nacionalidade. Essa produção tem continuidade nas duas décadas subseqüentes, período durante o qual Drummond produz alguns de seus poemas mais significativos, tais como “Sentimento do mundo”, “A flor e a náusea”, “José”, “A máquina do mundo”, “Confidência do itabirano”, “Procura da poesia”. De certa maneira, todos esses poemas estão embebidos do clima intelectual dos anos 30 e apresentam grande sintonia com as grandes interpretações do Brasil tentadas em *Raízes do Brasil*, *Casa grande e senzala*, *Formação da Literatura Brasileira* e *Formação do Brasil contemporâneo*, além de textos literários como *O Amanuense Belmiro*, *São Bernardo*, *Angústia*.

O segundo dado advém da constatação de que esse esforço intelectual voltado para a compreensão dos mecanismos formadores da nação era algo que transbordava os limites da doutrina nacionalista e fazia-se presente – para além dos estudos literários, da produção artística em geral e dos ensaios sociológicos – em ações políticas levadas a termo pelos dirigentes do Estado. A idéia de nação e as formas pelas quais a nação poderia ter uma completude efetivamente moderna estiveram no escopo de muitos fenômenos políticos brasileiros. Pensava-se, então, à época, sobre meios segundo os quais o país pudesse superar os chamados traumas da colonização e consolidar-se como nação. Dessa forma, a Revolução de 30, o Estado Novo, o estímulo à industrialização, e até mesmo a construção de Brasília, ainda que de formas muito diversas, exemplificam bem esse desejo formativo.

Tendo em mira esse momento histórico, figura oportuna a pergunta "Não pode o poeta pensar sobre o país?", que é feita por Roberto Schwarz (2002) em artigo sobre a poesia de Francisco Alvim.

Propõe-se aqui que se refaça a pergunta, voltando o interesse à poética de Carlos Drummond de Andrade: não poderia o poeta, ao falar de sua memória, pensar sobre seu país e sobre os conflitos e dilemas nacionais? Não poderia o itabirano, ao demonstrar inquietação com a condição do trabalho poético, realizar um esforço de interpretação do país, sob o prisma da literatura? Não estaria Drummond assumindo, na forma da sua poesia, um dilema do sistema literário brasileiro, ao voltar sua poética para um estilo mais hermético a partir de *Claro enigma*?

As perguntas, ao que parece, são válidas para a poética drummondiana. E propõem, além de uma reflexão sobre Drummond, uma reflexão sobre o atual estado da lírica brasileira, como demonstra sintomaticamente o questionamento de Schwarz no início do século XXI. O país real - ou seja, o país das classes sociais - parece ser algo que a lírica brasileira tenta ainda penetrar e expor.

No caso que aqui interessa, entre 1930, ano da publicação de *Alguma poesia* e 1951, ano em que foi publicado *Claro Enigma*, Drummond exercitou um estilo que dava voz e vez, na lírica, a um momento de empenhada participação política da intelectualidade brasileira. Uma das discussões que esta tese pretende provocar é, portanto, relativa às formas segundo as quais um artista com o alcance e com o vigor de Carlos Drummond de Andrade – considerado por tantos o grande poeta brasileiro do século XX – respondeu a esse impulso da intelectualidade nacional em sua obra. Isto,

todavia, não apenas em termos de tema ou conteúdo, mas, sobretudo, em termos de fatura, isto é, tendo em vista os recursos literários empregados na composição do texto.

Para realizar tal empreendimento, é preciso ponderar que lírica e história nem sempre são relacionadas criticamente e nem sempre tal relação, quando estabelecida, gera vivo interesse. Tentando superar a dicotomia rasteira e corriqueira **participação versus evasão política e histórica**, esta tese faz uma leitura da obra drummondiana, que identifica particularidades da sua estrutura capazes de evidenciar a maneira pela qual o poeta mineiro pode ser profundamente comprometido com o clima intelectual de reflexão sobre a nação brasileira, mesmo quando se trata de uma fase poética na qual, aparentemente, poder-se-ia verificar hermetismo puro e desilusão com a poesia participante.

O interesse, ao se propor uma crítica de base histórica da obra de Drummond, nesse período, justifica-se pela constatação de que o já referido esforço intelectual e político do Brasil em construir uma nação dava-se num período histórico a partir do qual a idéia tradicional de nação principiava a perder força no cenário internacional. Ao mesmo tempo, as fraturas dos projetos nacionais se evidenciavam mais fortemente. Nesse sentido, cabe questionar se a poética de Drummond não interpreta ou problematiza também, à sua maneira, os limites do projeto nacional, bem como os limites do fazer literário dentro do projeto nacional. Propõe-se aqui, pois, pensar os conceitos de *sistema literário* e *literatura empenhada* como vértices de um dilema histórico e intelectual tipicamente brasileiro, inserido de modo determinante na poética de Carlos Drummond de Andrade.

Tais conceitos são oriundos do texto que, de certa maneira, fecha o ciclo de interpretações do Brasil que vai de 1930 a 1959: a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1993), publicado pela primeira vez em 1959. Nessa obra, capital para os estudos literários brasileiros do século XX, buscaram-se instrumentos e sugestões críticas. Assim, a leitura de Drummond que se proporá nas páginas seguintes deve seu motor crítico às páginas escritas por Candido (1993), que refletem o desejo pela estruturação de um vigoroso e dialético pensamento progressista de compreensão do Brasil. O Drummond que aqui se verá, portanto, será analisado sob a luz do pensamento formativo de Candido (1993).

À maneira de síntese das grandes interpretações que a precederam, a *Formação da Literatura Brasileira* traz à baila conceitos que inter-relacionam dialeticamente o histórico e o estético e ajudam a iluminar a condição da nação brasileira, dentro da

perspectiva do duplo gume da cultura nacional: ser arma do colonizador e veicular o ponto de vista do colonizado. Tomando por base o pressuposto de que a literatura brasileira completou seu processo formativo – a despeito de isso não ter acontecido em outras áreas do conhecimento ou da vida material brasileira –, Candido (1993) trabalha o conceito de *literatura como sistema*, que começa a se desenvolver no país a partir da tônica congregadora da literatura Árcade. Para Candido (1993, p. 23) o sistema literário pressupõe

“a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.”

Autores, obra e público são as células fundamentais de um sistema que se configura como aspecto orgânico da civilização. Tal organicidade proporciona a acumulação literária necessária para que surja, após o Romantismo, um autor como Machado de Assis, capaz de assimilar influências da tradição local juntamente com as da tradição universal e sintetizá-las em forma literária. Machado, assim, teria dado cabo à primeira leva do processo formativo. A consolidação da formação do sistema realizada por Machado dá a ver que os estilos que precederam o autor de *Brás Cubas*, Arcadismo e Romantismo, foram *momentos decisivos* para a formação da literatura nacional.

Elemento central nesse processo acumulativo é o *empenho* que Candido (1993) identifica em românticos e árcades brasileiros. Conscientes de sua função histórica, os autores desses dois períodos eram “animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus” (CANDIDO, 1993, p.26). Eis, portanto, o conceito de empenho que se faz presente no desejo dos brasileiros de terem uma literatura, operando sínteses entre dados cosmopolitas e particularistas. O empenho expande-se para a tendência altamente presente no Romantismo brasileiro de realizar uma “certa encarnação literária do espírito nacional” atendendo a um “sentimento de missão” em relação à nação que, por muitas vezes, deixou para segundo plano a gratuidade estética. De certa maneira, esse desejo de possuir uma cultura e uma nação que animou a produção cultural árcade e romântica no Brasil pode ser verificado também, é claro que com profundas diferenças, nos autores

do Modernismo e também nos ensaístas já referidos que refletiram sobre a formação da literatura brasileira no século XX.

Dessa forma, a *Formação da Literatura Brasileira* enfoca, retrospectivamente, a condição das letras no Brasil. Todavia não é só aí que reside o mérito da original e combativa – ela mesma empenhada – visão de Candido (1993). Escrita num importante período da vida brasileira, esta mirada representou também uma forma de retratar a própria consciência empenhada do intelectual brasileiro. Mais do que isso, a *Formação da Literatura Brasileira* é, ainda hoje, capaz de incitar uma visão prospectiva da literatura Brasileira. Formado o sistema, pergunta-se: o que viria daí para frente? Que configurações o sistema literário tomou após Machado de Assis com o Modernismo, por exemplo? Que tipo de empenho é possível encontrar na literatura e no pensamento produzidos no Brasil após Machado de Assis?

Sistema literário e literatura empenhada parecem ser, assim, dados-chave para a compreensão de um autor como Drummond, especialmente se o que se deseja sublinhar é o seu caráter de intérprete da formação do país. Tomando-se em conta o pressuposto de que quem fala nos versos de Drummond é um poeta que reflete sobre as condições de produção da poesia, é interessante perceber a forma segundo a qual ele observa e reflete sobre o advento de novos meios de difusão cultural em diversos poemas, de formas mais ou menos explícitas. Com um sentimento dúbio que envolve autopiedade e crítica ao reduzido mundo da poesia, o eu-lírico drummondiano parece desiludir-se com a condição do autor literário num mundo cada vez mais marcado pela perda progressiva de espaço pela arte como reflexão para a arte como entretenimento. Isso acontece, por exemplo, de modo sutil ou subliminar no poema “Canto órfico”, de *Fazendeiro do ar*:

“A dança já não soa”,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.” (ANDRADE, 2003, p.412)

Que “mundo desintegrado” é este de que fala o poeta nos versos do poema? Dança, cântico, música, separados, são símbolos talvez do processo de “desencantamento” do mundo, que conduz à substituição da lógica do mito pela racionalização. A razão, por sua vez, conduz à especialização, que é sintoma do mundo administrado característico da modernidade. Orfeu, símbolo do poeta pleno, é símbolo

também, pelo negativo, de impossibilidade no mundo contemporâneo a partir do qual fala Drummond. Orfeu tem, portanto, uma condição quase fantasmagórica. O eu-lírico identifica-se com Orfeu, reconhecendo-se perdido, num impasse entre o mundo da grande arte que não mais existe e o mundo novo cindido, reificado.

Este é o mesmo poeta dividido e desiludido que dá de ombros à “Máquina do mundo” numa estrada de Minas:

“baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita ao meu engenho.” (ANDRADE, 2003, p.303)

“Máquina do mundo”, de *Claro enigma*, parece ser uma interessante reinterpretação da dialética cosmopolitismo X particularismo identificada por Candido na literatura brasileira. O poema evidencia o embate entre Minas e o mundo, do qual o poeta sai de mãos pensas, apenas “avaliando o que perdera”. Mas a avaliação da perda já é uma forma de lutar contra ela, de tentar recompor o perdido. Ao que parece entre o mundo que se descortina aos olhos do eu-lírico e a realidade local da estrada rural de Minas, nenhuma síntese é possível. O sentimento de tédio que dá forma ao poema parece indicar uma profunda desconfiança em relação ao próprio destino coletivo e não apenas ao destino individual.

A impossibilidade ligada ao eu e à sua relação com o mundo já se verifica em tonalidades nacionais em *Alguma poesia*. No poema “Também já fui brasileiro”, lê-se a estrofe a seguir, muito instigante para a hipótese apresentada por esta tese:

“Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.” (ANDRADE, 2003, p.7)

O impasse entre o local e o cosmopolita, o arcaico e o moderno aqui se revela também. A síntese, mais uma vez, parece impossível e o pessimismo dá o tom da fala poética. Trata-se de um lugar em que a construção de uma narrativa identitária em nível nacional tende a se tornar anedota ou caso. E isso é visto com melancolia pelo eu-lírico. A “viola” choca-se com o “forde”, ao contrário de se harmonizarem. A brasilidade

abandonada, longe de ser virtude, vale pouco, pois é uma questão de botequim, que, frágil de início, revela-se falsa após o fechamento do bar. Haveria saída?

Todas essas parecem ser questões que podem ser observadas sob o prisma de uma lógica de interpretação da brasilidade, que se vai desenvolvendo a partir de parâmetros modernistas e que amadurece com o passar dos anos. E um dos aspectos mais importantes dessa lógica, como se viu pelos trechos citados, é o impasse.

Ao que parece, segundo os pressupostos aqui tomados, estes e outros poemas, estabelecem-se com base numa espécie de lógica do impasse, que dá a ver o profundo comprometimento com a terra natal. Um comprometimento que parece soar menos como *modus operandi* do nacionalismo crítico-poético modernista e mais como a dúbia atitude empenhada de um árcade como Cláudio Manuel da Costa.

Na análise que Candido (1993) faz de Cláudio Manuel da Costa, encontra-se uma força motriz para a percepção de Drummond conforme esta tese propõe. Em “No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa”, Candido (1993) afirma que, de todos os poetas “mineiros”, Cláudio seria o mais profundamente preso às emoções e valores da terra, embora uma inspeção superficial de sua obra possa sugerir o contrário. Isso, para quem produzia literatura dentro de uma estética de tendência fortemente cosmopolita é, de fato, um complicador. Ao mesmo tempo é, contudo, um elemento que, se não abandonado, como foi o caso do árcade mineiro, confere um tom ambíguo ao sentimento poético que é muito produtivo em termos artísticos. Trata-se, ao que parece, de uma ambigüidade que pode ajudar a encaminhar o leitor para a compreensão de Drummond como intérprete do país.

Cláudio estabelece sua poesia, afirma Candido, sob a marca lírica de um “relativo dilaceramento interior, causado pelo contraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da metrópole” (1993, p.86). Nos seus sonetos e pastorais, vai, sobretudo, a oscilação, muito brasileira, entre duas terras e dois níveis de cultura. Cláudio Manuel da Costa vivia uma condição de autor literário muito pitoresca para um poeta que se pretendia árcade: tratava-se de alguém que, ao mesmo tempo, era um colonial bairrista e um intelectual formado na disciplina mental da metrópole.

Dá forma poética a tudo isso um símbolo, que perpassa toda a obra do árcade: a pedra. Pedra que fixa o dado local numa estética cosmopolita e transforma os prados e vales da tradição pastoril nos penhascos e morros da realidade brasileira.

Pedra é também símbolo-chave para a compreensão de Drummond. Já se disse que ela é símbolo daquilo que no itabirano é interrupção, emperramento,

impossibilidade. Nesse sentido, a “poética da pedra” de Drummond é também “uma poética do Brasil”. Ambivalência, dubiedade e contradição são termos que caracterizam a substância básica do eu-lírico de Drummond, que vive o impasse e o persegue ininterruptamente. Como Cláudio, Drummond vive entre dois mundos: o do intelectual, poeta modernista e chefe de gabinete de Gustavo Capanema e o do filho do clã rural tradicional mineiro. Mundo rural em ruínas e modernidade não menos ruínosa são feixes temáticos que enformam o sentimento e o estado de ânimo da voz lírica de Drummond. De certo modo, portanto, o impasse já está prefigurado em Cláudio, um dos momentos decisivos da formação do sistema literário brasileiro. A literatura no Brasil, assim, assume, desde o princípio do processo formativo, o dilema do impasse. É algo da realidade profunda do país que a literatura capta, a despeito da vontade do autor.

Se forem esses os elementos de base de sua poética, duas coisas se podem sugerir: a primeira é que eles não desaparecerão com as transformações da obra poética do itabirano, apenas se modificarão; a segunda é que essa presença constante dá força à afirmação de que Drummond construiu de fato entre os anos 30 e 50 uma poética de profunda observação das contradições da formação do Brasil. A importância do período, entretanto, reside um pouco além de Drummond.

Este é um período importante para o Brasil em diversos sentidos. Conforme pondera Octávio Ianni (1999, p. 76):

“Talvez a literatura brasileira tenha alcançado um desenvolvimento excepcional no século XX, depois de ultrapassar as injunções da época colonial e as adversidades do período monárquico, atravessadas pelas determinações básicas e decisivas do escravismo, do colonialismo português e do imperialismo britânico. Sem prejuízo de notáveis irrupções episódicas havidas anteriormente, com o Modernismo a literatura brasileira parece realizar-se mais plena ou autenticamente, como arte e pensamento. O Modernismo poderia ser visto como uma expressão marcante de uma ruptura histórica, por meio da qual se alteram mais ou menos drasticamente as condições socioculturais de indivíduos e coletividades, bem como as criações literárias, científicas e filosóficas”

É esse o clima captado e problematizado pela lírica Drummond, como autor que herda e aprofunda a dimensão nacional do Modernismo. O caráter de ruptura e anúncio de uma possibilidade de país que é sempre adiado marca Drummond de *Alguma poesia* a *Claro Enigma*. Aproveitando um momento favorável para a realização plena e autêntica da arte, Drummond testa os limites desse mesmo momento.

Vários autores já bordaram a questão do nacionalismo em Drummond. Entre eles, os trabalhos mais significativos, aos quais esta tese deve muito, são, certamente,

“Inquietudes na poesia de Drummond” (CANDIDO, 1995), *Drummond, uma poética do risco* (SIMON, 1978), “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade” (LIMA, 1995), *Drummond – da rosa do povo à rosa das trevas* (CAMILO, 2001), *Coração partido* (ARRIGUCCI JR., 2002), *Influências e impasses* (GLEDSON, 2003) e *Drummond Cordial* (TEIXEIRA, 2005).

Os três mais antigos, de Candido (1995), de Lima (1995) e de Simon (1978), iluminam com profundidade histórica e social a poética de Drummond. Em Candido (1995), a categoria da “inquietude” causada pelo impasse lírico é decisiva. Segundo o crítico, ao falar do mundo, ocorre ao poeta que seria melhor falar de si; ao falar de si, ocorre-lhe que seria melhor falar do outro. Há, pois, uma poética do impasse, que se delinea exatamente no prisma da tensão entre o eu e a coletividade. Em Simon (1978), a lógica da inquietude é aprofundada na análise da poética dita “participante” de Drummond em *A rosa do povo*, observando como o poeta estabelece uma relação tensa com o outro de classe na sua obra. Lima (1995), por sua vez, ao discutir a ironia drummondiana dos primeiros livros vai descortinando como a disposição irônica se torna disposição corrosiva, elemento fundamental, segundo ele, para que se perceba de que forma Drummond é um poeta capaz de aprofundar a visão sobre a nação ao mesmo tempo em que evita a evasão típica das gerações de 30 e 45 na poesia.

Os trabalhos mais recentes têm dado novos ares a essa discussão acerca da brasilidade em Drummond. Arrigucci Jr. (2002) dá valiosa contribuição para a percepção da obra drummondiana quando fala na presença quase irrestrita da meditação como modo poético. Segundo ele, essa é uma forma eficiente de Drummond injetar no poema a historiografia inconsciente do seu tempo. Gledson (2003), ao comparar Drummond com outros autores, dá a ver sua substância específica de brasilidade, que é uma superação de Mário de Andrade e uma reorganização de outras influências cosmopolitas. Camilo (2001), naquele que talvez seja o trabalho recente mais significativo sobre Drummond, analisa com muita perspicácia a passagem da poesia participante para a poesia desiludida ou hermética/classicizante, acontecida entre os livros *Sentimento do mundo* e *A Rosa do povo* e *Claro enigma*. Já Teixeira (2005) procura entender a obra drummondiana sob a luz do conceito de homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda, propondo que o eu-lírico de Drummond é na verdade a personificação literária mais eficiente deste conceito tão importante para a compreensão da brasilidade.

Influenciada por todas essas leituras e tantas outras em que o elemento nacional é menos central, esta tese propõe a hipótese de que a poética drummondiana pode ser observada como poética de interpretação do Brasil, especialmente pelo seu caráter empenhado, que se encontra tanto nas produções ditas participantes quanto naquelas em que parece ter acontecido o abandono da participação. Empenho, como se viu anteriormente, é tomado aqui como um sentimento mais amplo que o de “participação”, como uma categoria que dá a diretriz geral de uma obra e que se fixa firmemente nas tonalidades que assume a poesia de Drummond. Por isso, a esta tese, interessam, sobretudo, os momentos de gênese e amadurecimento de tal poética, os quais se concentram no período já referido, entre 1930 e 1951. Nesse período, deseja-se demonstrar, o empenho evidencia-se claramente como uma categoria fundamental da literatura drummondiana.

Esse foi o período que consolidou Drummond como um marco da produção lírica brasileira. Carlos Felipe Moisés (2002, p.11) chega a dizer que o poeta mineiro marca tão profundamente a literatura brasileira do século XX que é possível afirmar que existe, atualmente, um certo “padrão Drummond” a revestir os olhos do leitor, dos poetas e dos críticos. De fato, a obra poética de Drummond confronta e equaciona grandes tendências históricas da literatura brasileira e participa de modo incisivo, como se pretende mostrar aqui, da discussão acerca dos problemas relacionados com a formação do país e seus impasses.

Tendo em vista esse caráter de apreensão histórica e estética em Drummond, e partindo do princípio de que as grandes obras de arte têm o poder de conciliar, esteticamente, as contradições fecundas da existência real, pretende-se indicar a apreensão que a obra lírica do poeta mineiro escrita no período que compreende as décadas de 1930, 1940 e 1950 faz do ímpeto formativo e a sua relação com as transformações sofridas a partir dos anos de 1940 pela sociedade brasileira e por seu sistema literário. Tentar-se-á verificar, principalmente, que respostas estéticas o poeta mineiro formula, de um lado, ao esforço intelectual de interpretação do Brasil e, de outro, à nova configuração do sistema literário que vai germinando nesses anos.

Esta é, pois, uma maneira política de ler Drummond. Interpretação e ato ideológico sempre se interpenetram. E isso não é um problema. O mal está em que o crítico não tenha consciência da interpenetração entre uma e outro. Dizer que a crítica é ideológica, todavia, não quer dizer que ela enuncia uma verdade excludente e exclusivista.

Político, portanto, é tomar Drummond ao mesmo tempo como intérprete do Brasil e anunciador da sua desagregação. Enquanto o mineiro trabalhava em sua obra lírica, entre os anos de 1933 e 1959, eram escritas obras fundamentais do pensamento brasileiro, que empreendiam decisivo esforço crítico, histórico e teórico de compreensão da formação da nação. Obras essas cuja própria escrita não pode ser separada de um intuito empenhado de construção do patrimônio intelectual do Brasil, inserido no desejo de que a nação se completasse. Todas eram obras, ao mesmo tempo, descritivas e constitutivas. Mostravam o país, construindo-o nas dimensões do presente e abrindo-lhe perspectivas (não sem o sentimento do impasse) para o futuro.

Interessa, portanto, a esta tese, focar um período amplamente significativo, no sentido da interpretação do país, da obra do poeta itabirano. Desse período, que vai de 1930 a 1951, serão enfocadas por esse trabalho os volumes: *Alguma poesia* (1923-1930); *Brejo das almas* (1931-1934); *Sentimento do mundo* (1934-1940); *José* (1941-1942); *A rosa do povo* (1943-1945) e *Claro enigma* (1948-1951).

Tendo em foco essas obras, parece ser pertinente para a tarefa aqui proposta levar em conta três constatações, de níveis diversos. São elas: (i) os anos posteriores a 1930 encerram transformações decisivas para a nação; (ii) tendo em vista o conjunto da obra drummondiana, segundo a maioria dos críticos, o poeta teria realizado uma marcante e sintomática transformação. O poeta participante (*Sentimento do mundo* e *A Rosa do povo*) teria se tornado poeta hermético, a partir de *Claro enigma*; (iii) no que se refere ao sistema literário brasileiro, nota-se um agastamento de suas coordenadas tradicionais, com a progressiva perda de público para meios massivos de entretenimento, como a música popular, veiculada no rádio, e o cinema.

Para discutir em profundidade essas questões, promovendo uma análise de textos de Drummond extraídos dos livros referidos (de *Alguma poesia* a *Claro Enigma*), esta tese estará dividida em seis capítulos.

No capítulo 1, intitulado **Política, crítica e lírica**, apresentam-se os pressupostos teóricos fundamentais para a análise que se empreenderá nos capítulos subsequentes. O objetivo é mostrar que se trata nesta tese de realizar uma crítica política da obra lírica, exercitando o pressuposto de que toda crítica é política. Teoria, crítica e poesia são partes da História. Elas justificam-se socialmente não tanto por configurarem um fim em si mesmas, mas sim pelo fato de que propiciam um modo especial de apresentar a perspectiva segundo a qual se vê a História de uma dada época. No caso da lírica, por exemplo, a demanda, historicamente determinada, da palavra virginal é, em si mesma,

social. Ela representa o repúdio ao mundo que é hostil ao criador poético, mundo que lhe é alheio, frio, opressivo. Algumas dessas categorias são trabalhadas a partir da leitura do poema “Consolo na praia”, de *A rosa do povo*.

O segundo capítulo, **Formação e literatura brasileira**, aborda a questão dos dilemas da formação do Brasil, discutindo temas correlatos a partir da produção crítica de Willi Bolle, Paulo Eduardo Arantes e Roberto Schwarz. Nesta parte da tese a diretriz fundamental é procurar observar como o país aparece na literatura e as relações entre a formação da nação e a formação do sistema literário brasileiro.

O capítulo seguinte, intitulado **O aprofundamento das contradições modernistas no primeiro Drummond**, trata do enfoque dado ao país nos primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade. De *Alguma poesia* e *Brejo das almas* são analisados poemas, com o intuito de diagnosticar e sistematizar certas tendências formais e categorias líricas com as quais trabalha o iniciante poeta Drummond. Esses volumes são vistos como momentos de acumulação literária, nos quais se elabora uma poética de interpretação do Brasil que culminará, em *Sentimento do mundo*, no poema “Confidência do itabirano”.

Sentimento do mundo e *José* são os volumes investigados no quarto capítulo, intitulado **Edifícios e antigualhas: o moderno e o arcaico e Carlos Drummond de Andrade**. Perceber-se-á como a ironia e a nota pitoresca, ao gosto modernista, cedem lugar à meditação do eu-lírico sobre a sua condição de poeta e geram o referido poema, de alcance interpretativo inigualável, na coletânea de 1940. A interpretação aqui se concentra nos poemas “Edifício esplendor” e “Confidência do itabirano”. Se nos primeiros livros, Drummond ainda trabalhava a dialética entre retrato crítico da paisagem local e meditação participativa ao falar da nacionalidade em tom de exercício, em *Sentimento do mundo* o poeta alcança a profundidade lírica necessária à interpretação do país ao unir dialeticamente esses dois procedimentos, com vigor, em um mesmo poema.

Trabalho literário, reificação e nação é o título do quinto capítulo. Nele procura-se a condição da poética participante da coletânea publicada logo após *Sentimento do mundo: A rosa do povo*, de 1945. A partir das indicações de Iumna Maria Simon (1978) em *Drummond: uma poética do risco*, será analisada a problematização da condição de escritor em contexto periférico, no qual é chamado à participação. Serão resgatados trechos de Machado de Assis sobre o trabalho, a fim de propor, a partir daí, uma análise do poema “Morte do leiteiro”, sob o prisma da lógica da reificação.

O sexto capítulo, último desta tese, trata da questão do hermetismo em Drummond, a partir de *Novos poemas* e *Claro enigma*. Intitula-se **Dissolução x hermetismo: Drummond e a ruína da literatura e da nação**. A impossibilidade e o emperramento, estruturados pela poética drummondiana segundo modelos formalistas, são, sob essa ótica, estruturas de um dilema que diz respeito ao impasse do próprio intelectual empenhado. O engajamento é uma situação limite para a poesia, pois, de certo modo, evidencia-lhe o alheamento típico da condição moderna da poesia. Dentro dessa perspectiva, a análise vale-se da categoria do pensamento marxista da “reificação”. O processo de transformação da poesia em discurso hermético no caso de Drummond pode ser visto como uma corrosiva crítica à reificação irrestrita da vida humana, que regula, em alto grau, tanto a produção de bens da indústria cultural emergente quanto o refinamento do discurso especializado, que se fecha sobre si mesmo. Propõe-se ainda neste capítulo uma leitura do poema “Os bens e o sangue” na tentativa de evidenciar a forma como Drummond comenta o pacto fundador de sua própria herança pessoal e da herança de anomia e desagregação da sociedade brasileira.

Todo esse percurso pretende conduzir a uma leitura da obra poética de Carlos Drummond de Andrade que vai de *Alguma poesia* a *Claro Enigma* capaz de evidenciar o traço de interpretação nacional. Pretende-se mostrar que este é um esteio de idéias que se encontra subterraneamente a toda sua poética. No caso da guinada hermetizante, por exemplo, Drummond configura-se um intérprete que embute, na própria interpretação, a impossibilidade de que ela se realize literariamente da mesma maneira como havia sido realizada nos primeiros livros.

Pelos caminhos apresentados, a presente tese pretende também refletir sobre o Brasil e sobre sua condição contemporânea, recuperando o pensamento de seus intérpretes para confrontá-lo com a lírica drummondiana. E o ponto de chegada dessa reflexão é, inevitavelmente, o momento atual da literatura brasileira, em que os impasses, ao contrário do que aparentemente pode parecer, estão cada vez mais presentes e no limite da insolubilidade. Num momento em que as identidades nacionais se diluem auxiliadas pelas teorias do multiculturalismo, parece ser muitíssimo oportuno valer-se de uma obra lírica brasileira, de alta significação universal como a de Drummond, para investigar a condição nacional brasileira, hoje inexoravelmente atravessada pela lógica do espetáculo e da globalização.

CAPÍTULO 1 – POLÍTICA, CRÍTICA E LÍRICA

Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético).

Antonio Candido. Prefácio à 2ª edição de *Formação da Literatura Brasileira*.

1. Forma literária, forma social

Este capítulo tem por objetivo apresentar as bases teóricas e metodológicas sobre as quais se estabelecerá a análise da poética de Carlos Drummond de Andrade nos capítulos subsequentes. Se o que se deseja é demonstrar de que maneira o eu-lírico drummondiano pode ser tomado como um escritor-personagem que interpreta a formação nacional, seus dilemas e contradições, assumindo na lírica uma posição política em sentido lato, então é preciso que se exponham elementos e categorias crítico-teóricas capazes de por a termo essa tarefa. Serão, pois, aqui levantados argumentos para evidenciar a dimensão política da estética em geral e da forma lírica em particular.

Não se trata de realizar uma crítica política da obra de arte no sentido reducionista. Trata-se sim de exercitar, na análise literária, o pressuposto de que toda crítica é política, primeiramente, pois realiza-se a partir de um artefato de escrita – o texto literário – que, por sua vez, também se constitui como político.

Sob essa perspectiva, será necessário lembrar o filósofo Jaques Rancière (1995, p. 7), segundo o qual a escrita é política, pois seu gesto “pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo a alegorizar essa constituição.” Para Rancière (1995), a escrita é uma forma de partilha do sensível, ao mesmo tempo em que é uma maneira de buscar dar um sentido a essa partilha.

Tendo isso em mente, leia-se o poema “Consolo na praia”, publicado em *A Rosa do povo*:

“Vamos, não chores...
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.

O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis casa, navio, terra.
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
Em voz mansa te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas e o *humour*?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
Murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias
Precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.” (ANDRADE, 2003, p.181)

A dimensão política parece estar evidente. É verdade que se encontra mediada por uma visão de mundo que se apresenta pautada em sentimentos individuais, subjetivos. A forma do poema solicita certo escavamento crítico, capaz de propor argumentos em favor de sua aguda relação com o político. Por ora, bastam apenas algumas indicações. Em primeiro lugar, este é um poema que se nega. É um anti-consolo. Exatamente por isso carrega, latentes e silenciosas, na sua forma, a violência e a barbárie do mundo contemporâneo e do processo civilizador moderno, no qual o poema tem lugar.

Note-se, por exemplo, que o título “Consolo na praia”, indica um lugar privilegiado no espaço da coletividade. Lugar privilegiado que, no final do poema, aparece com o sinal invertido, mostrando que, se praia indica privilégio, indica também meio para que se encontre termo radical para o sofrimento. Lido bem a fundo, entretanto, o signo do mar revela-se, na última estrofe impossibilidade até para o abandono e a morte. O poema propõe uma equação cujo resultado é sempre a impossibilidade, ou o irremediável. O travejamento da ação se dá em termos de diálogo com uma segunda pessoa que o poema vai definindo, aos poucos, como alguém que, de balde possuir certo privilégio, não possui horizonte de realização humana. O título do poema contradiz o percurso discursivo que ele faz. O que deveria encaminhar para o consolo, encaminha o leitor para a negatividade. O último verso de cada quadra, iniciado pela conjunção adversativa “mas”, com ironia sutil e amarga, vai apresentando consolos ilusórios. O discurso é auto-referente. Seu primeiro referencial é, não apenas a

subjetividade lírica, mas o trabalho do poeta, que cria subjetividade e tenta justificar sua posição dentro da divisão social do trabalho. A poesia, como consolo, entretanto, revela-se impossível. Daí que o poema estabelece-se liricamente dentro de certo tom de autopiedade típica do intelectual periférico. A autopiedade, tomada como modo literário, é um sentimento lírico que caracteriza boa parte da literatura brasileira e que configura-se como ideograma de classe. É uma forma de defesa de sua própria condição de privilégio. A nudez referida na última estrofe é, então, já não mais da segunda pessoa com quem se fala, mas do poeta que discorre sobre as possibilidades da cultura em meio a um mundo no qual a injustiça não parece encontrar termo. Em que o que se pode fazer, no mínimo, e no máximo, é pronunciar um poema: *protesto tímido*.

A intenção não é aprofundar aqui a leitura, mas apenas oferecer o poema como subsídio para a reflexão que se vai desenvolver a partir de agora. Para compreender e tornar evidente a dimensão política de “Consolo na praia”, será preciso tomar o termo político conforme Eagleton (2003, p.268) o entende. Político é “a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica”. A moderna teoria literária e o texto literário moderno são parte da história também em termos políticos e ideológicos. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a literatura e a crítica são políticas porque justificam-se socialmente menos por serem um fim em si mesmas e mais pelo fato de que propiciam um modo especial de apresentar a perspectiva segundo a qual se vê a história de uma dada época.

Leve-se isso em consideração e a dimensão política de versos tais como os que finalizam cada quadra de “Consolo na praia” se irá revelando mais fortemente. Mordaz, a ironia da conjunção “mas” torna-a inútil, tanto quanto o consolo que o poeta desejaria propor num mundo errado. A conjunção adversativa que, esperava-se, deveria ligar os termos anteriores à idéia de consolo não realiza essa ligação. Vê-se que a forma do poema assume a perspectiva do poeta acerca do real, que é a da insolubilidade do mundo capitalista.

É preciso, entretanto, verificar de que modo tal angústia individual torna-se universal, indo além de uma perspectiva puramente humanista. Vê-lo apenas como lamento individual é rejeitar a dimensão política evidente no texto. Vê-lo assim é atuar politicamente escamoteando tal posicionamento. Segundo Eagleton (2003, p. 268):

“As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades

supostamente técnicas, auto evidentes, científicas ou universais doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos.”

“Consolo na praia” tem o poder de dar a ver essa problemática levantada por Eagleton (2003). O poema de Drummond pode ser visto sob uma perspectiva política não apenas em virtude do esforço crítico nessa direção, mas também, e, sobretudo, pois é um poema que está comprometido com a idéia de política. Em vez de apenas ressaltar as categorias do poder hegemônico, o eu-lírico de Drummond evidencia também o comprometimento do artefato cultural com o poder. Seria esse o sentido do adjetivo “tímido” utilizado para qualificar o “protesto” do poeta no poema? O protesto literário seria tímido, pois não há como realizar-se sem pagar certo tributo à hegemonia. Se o mundo é insolúvel, a literatura faz parte dessa insolubilidade e, portanto, não há consolo provável dentro deste horizonte político.

A fortuna crítica drummondiana, não obstante o seu impressionante volume, tem feito pouco ainda nesse sentido. Esta parece ser uma tarefa ainda por se cumprir. Uma tarefa com a qual este trabalho pretende contribuir e que se revela aparentemente destoante num ambiente acadêmico em que a moderna teoria literária promove um esforço hercúleo para afastar poética e história, poema e política. A teoria literária tem se aproximado, com excelentes resultados, de questões como as indicadas por Eagleton (2003, p.270): “o poema em si, a sociedade orgânica, as verdades eternas, a imaginação, a estrutura da mente humana, o mito, a linguagem”. Tal aproximação, porém, revela a politização pelo negativo da teoria literária e evidencia, segundo Eagleton (2003), furtivamente, elitismo, sexismo e individualismo. Essas fugas para o apolítico em literatura e em crítica literária dão a ver como a produção cultural, ainda que seja pretensamente desvinculada do campo ideológico, está agudamente comprometida com ele. Trata-se de uma ilusória independência, calcada em profunda dependência.

Nesse sentido, é realmente oportuno citar novamente Eagleton (2003). A teoria literária, segundo ele, “é apenas um ramo das ideologias sociais, destituída de qualquer unidade ou identidade que a distinga adequadamente da filosofia, da lingüística, da psicologia, do pensamento cultural e sociológico”(EAGLETON, 2003, p. 280). Quem faz crítica literária, portanto, deve estar prevenido com relação a isso, para não embarcar em ilusões vãs, tão comuns na prática crítica.

Uma das saídas propostas por Eagleton (2003), e que este trabalho pretende também desenvolver, é a de que a crítica literária deve recuperar certos princípios utilizados, da Antiguidade até o século XVIII, pela retórica. Segundo ele:

“A retórica não se preocupava se o objeto de sua investigação era oral ou escrito, poesia ou filosofia, ficção ou historiografia: seu horizonte era apenas o campo da prática discursiva na sociedade como um todo, e seu interesse particular estava em ver tais práticas como formas de poder e de desempenho. [...] Ela via esses recursos [textuais] em termos de desempenho concreto. Eles eram meios de invocar, persuadir, incitar e assim por diante e das reações das pessoas ao discurso em termos de estruturas lingüísticas e das situações concretas em que eles funcionavam.” (EAGLETON, 2003, p.282-283)

É preciso lembrar que a literatura mimetiza as relações humanas e que, portanto, quando um eu-lírico feito o de “Consolo na praia” afirma “Estás nu na areia, no vento...” exige do crítico que lhe faça a seguinte pergunta: o que levaria alguém a falar dessa forma? Que relacionamento com o poder tem esse verso, que mimetiza uma fala poeticamente? Talvez os versos carreguem a constatação de que o poeta se lamenta pela insolubilidade do mundo, mas que a própria possibilidade de execução desse lamento, em termos poéticos, só se pode dar exatamente pelo fato de que a modernidade é, em si mesma, contraditória, pois junto com o avanço segue também aquilo que não foi tocado pelo progresso. Ou seja: a beleza da imagem criada pela nudez do indivíduo solitário na praia só pode ser criada numa sociedade em que a arte é possível graças à exploração do trabalho. Essa mesma imagem é a representação do isolamento e da solidão que são as bases das relações sociais na modernidade ocidental, o que dá a ver os próprios limites da subjetividade burguesa.

Esse comprometimento está silencioso no poema, mas parece assomar em cada sinal de pontuação das primeiras estrofes, que cria um ritmo de *staccato*, bem como em cada metáfora criada com a substância da ironia. Símbolos em si mesmos problematizados (“cão” e “coração”, por exemplo) pelo recurso retórico da ironia dão a ver a condição dúbia da literatura.

Nesse sentido, parece evidente que uma leitura como a que se poderia fazer a partir das indicações aqui propostas para “Consolo na praia”, teria certa utilidade. Utilidade, contudo, é palavra abominável a quem considera que a glória da arte reside precisamente em sua inutilidade, ou no simples gozo do poético. Advoga-se aqui que a cultura, na vida de nações tais como o Brasil, e notadamente também as latino-americanas, tiveram, desde sempre, uma utilidade e um alcance político altamente

significativos para a constituição do país⁵. Essa não é apenas a perspectiva ideológica que este trabalho adota, mas também é um elemento que parece presente na obra de Drummond, visto como intérprete do Brasil. Trata-se de um poeta cujos temas centrais gravitam em torno da condição do trabalho do poeta na sociedade brasileira. Essa é a premissa para tentar propor uma releitura da obra do itabirano dentro do sistema literário brasileiro. Uma forma que pressupõe o fato de que as obras literárias são, de certa forma, reescritas ao serem lidas criticamente e que tal reescritura é feita dentro de uma teia de valores que pode contribuir intencionalmente para dar outros matizes à função da literatura dentro da comunidade. Portanto, uma leitura como a que se pode fazer de “Consolo na praia” a partir do que aqui ficou indicado, é sim uma leitura interessada. Como ressalta Eagleton (2003, p.19) “os interesses são constitutivos de nosso conhecimento, e não apenas preconceitos que o colocam em risco. A pretensão de que o conhecimento deve ser isento de valores é, em si, um juízo de valor.” Evidenciam-se assim, pois, as estreitas, e tão comumente subsumidas, relações entre estética, ideologia e hegemonia.

A literatura é um campo propício para o exercício desse pensamento de corte dialético entre o artístico e o político. Segundo Jameson (1985, p.3), a literatura “com seus problemas característicos de forma e conteúdo, e da relação da superestrutura com a infra-estrutura, oferece um microcosmo privilegiado para se observar o pensamento dialético em operação.” Para isso, de acordo com Jameson (1985), é necessário realizar uma lógica de perseguição tenaz do detalhe, pois cada frase deve ser objeto de reflexão a fim de que se possa dar conta de sua origem e formação.

Sob esse ponto de vista, Drummond e seu “Consolo na praia” são riquíssimos: não se trata de consolar-se com e por intermédio da poesia; trata-se de promover o desconsolo, por intermédio da crítica.

Convém investigar, neste momento, de modo mais detido, as relações entre poética e política, linguagem literária e ideologia. Se a obra de Drummond responde poeticamente a um importante momento político para a história da formação nacional, essa resposta vem carregada de uma série de pressupostos que se pode explicar com elementos da crítica literária de corte materialista.

Pierre Macherey (1989) afirma que a crítica literária normalmente dá por encerrado seu trabalho quando desvenda as regras de consumo do poema ou da

⁵ A esse respeito é interessante recorrer à análise que Antonio Candido faz da evolução histórica da literatura da América Latina em “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2000c).

narrativa. É por isso que adotar as premissas críticas aqui levantadas exige que se evidencie a concepção de estética capaz de sustentar uma análise que se pautar por elas. Eagleton (1993, p.7) em *A ideologia da estética* analisa cuidadosamente a proeminência dos estudos estéticos na era moderna. Inquieta o autor, sobretudo, o fato de que tal proeminência ocorra precisamente em uma situação histórica na qual a “prática cultural mostra-se destituída de sua relevância social tradicional, rebaixada mesmo a um ramo da produção generalizada de mercadorias”.

História é, portanto, uma palavra chave para esse tipo de análise. Especialmente levando-se em conta que, conforme afirma Jameson (1985, p.295), “nosso relacionamento com um fato histórico não é algo fixo, estático, mas sim algo que se expande e se contrai segundo um reajustamento dialético de nossa própria distância e ponto de vista que adotamos em nossa própria situação”. Em relação à obra drummondiana, a história gera hoje certas inquietudes que conferem especial pertinência à análise da obra de Carlos Drummond de Andrade como artista empenhado, segundo a conceituação de Candido (1993) e enxergar e expor a vivência dos impasses da formação do Brasil.

Num momento de redefinições do conceito de nação e do sistema literário brasileiro parece oportuno inquirir sobre a validade do empenho de Drummond, um autor que acompanhou diversas etapas da história da literatura brasileira contemporânea. Uma literatura para a qual o sistema autor-obra-público, a partir dos anos 50, tem um quê de despropósito que é sintomático, pois ocorrem sérios abalos no protagonismo cultural do mundo letrado. Exemplo disso é o fato de que a industrialização, que garantiria o estabelecimento de um parque editorial brasileiro, ainda que precário, acontece quando o interesse da elite começa a migrar para outras formas de expressão artística. Quando se dá a formação de um potencial editorial relativamente abrangente, o público literário está em vias de significativa redução, pois o interesse de entretenimento migra massivamente para o rádio, para a música popular e para o cinema, meios culturais acessíveis também aos não letrados.

Esses são dados que demonstram a premência histórica que caracteriza a visão de estética aqui defendida. Segundo Eagleton (1993), a arte poderia reportar aos homens o humano e o concreto, oferecendo a possibilidade de evidenciação de um mundo diferente daquele que se encontra na alienação típica de outros discursos especializados. Eagleton (1993, p.8) afirma que:

“A estética é, assim, sempre uma espécie de projeto contraditório e autodestrutível, pois, ao promover o valor teórico de seu objeto, arrisca-se a esvaziá-lo exatamente da sua especificidade ou inefabilidade, considerados seus aspectos mais preciosos. A própria linguagem que eleva a arte arrisca-se perpetuamente a diminuí-la.”

Segundo Eagleton (1993), a autonomia da arte cria, entre o objeto artístico e o sujeito uma espécie de homologia, segundo a qual se pode afirmar que a individuação da arte e da estética, via processo reificador, é espelho poético da autonomia individual ilusória do sujeito burguês. Ilusória porque não é emancipação, uma vez que possui um forte componente reificador.

A idéia de autonomia – “um modo de ser inteiramente auto-regulado e autodeterminante – provê a classe média com o modelo de subjetividade à medida para suas operações materiais.” (EAGLETON, 1993, P.13) Portanto, ainda que elida sujeito e objeto, o poema de Drummond fala sobre o homem inserido nas lutas ideológicas. O processo que guia essa afirmação é, em alto grau, contraditório, pois a estética é

“o protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente, e ao mesmo tempo a visão radical das potências humanas como fins em si mesmas, o que a torna inimigo implacável de todo pensamento dominador ou instrumental. Ela aponta, ao mesmo tempo, uma virada criativa em direção ao corpo sensual, e a inscrição deste corpo numa lei sutilmente opressiva; ela representa, de um lado, uma preocupação libertadora com o particular concreto, e, de outro, uma astuciosa forma de universalismo.” (EAGLETON, 1993, p. 13)

Para o crítico que se propõe a fazer uma análise de viés histórico da literatura é fundamental estar consciente de que o terreno dentro do qual trabalha é historicamente determinado. A literatura do século XX é profundamente marcada pela auto-referência. Se, portanto, se pretende falar sobre um poema cujo assunto de base é a própria poesia, como no caso de “Procura da poesia”, é preciso considerar as formas pelas quais as categorias da estética se vão estabelecendo e ganhando alicerces peculiares dentro do pensamento moderno.

Eagleton (1993, p. 17) ressalta que a formulação original do moderno conceito de estética na modernidade, em 1750, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, não se referia à arte, mas sim “a toda região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual.” Dessa forma, a estética, em seu nascedouro no século XVIII, propõe não uma oposição entre arte e vida, mas entre coisas e pensamentos, sensações e idéias. Assim a estética, segundo a concepção moderna, representava uma espécie de materialismo, que, segundo Eagleton (1993,

p.17) configura uma “rebelião do corpo contra a tirania do teórico”. Lembrem-se os versos de “Procura da poesia” tendo em mente esses parâmetros relativos à condição histórica da estética:

““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.”

“Procura da poesia”, propondo uma incisiva (e oblíqua) negação das circunstâncias e acontecimentos, em favor do ideal e do racional, termina por evidenciar que essa negação é um construto de alta densidade teórica. O poema nega-se a si mesmo como máquina retórica que gira em favor da desmaterialização e da desumanização da poesia. Mas não é sem certo mal-estar, gerado pela incômoda onipresença da segunda pessoa, que isto se dá. O libelo pela desumanização poética aparece dubiamente se o poema for lido com atenção. Quem é a segunda pessoa de que fala o poema? É outro poeta, a quem o eu-lírico passa ensinamentos? Ou seria o próprio poeta, repetindo, ironicamente, ensinamentos recebidos pela tradição da alta modernidade? No traço dialético, o corte crítico do poema se evidencia.

Para Eagleton (1993), a necessidade de uma estética capaz de dar conta da materialidade está ligada fundamentalmente ao problema do absolutismo político. O poder que emergia no século XVIII necessitava de ferramentas teóricas capazes de dar conta da vida sensível, caso contrário, a burguesia jamais poderia ter condições de almejar seguramente domínio político. A estética moderna, portanto, ao nascer, traz uma revalorização do mundo subjetivo, o qual é, por meio da teorização estética, trazido para o “escopo majestoso da razão” (EAGLETON, 1993, p.18). O subjetivo passa a ser algo de grande valor, que precisa construir seu lugar social autônomo. Uma autonomia que é sempre relativa, uma vez que, como se viu, a estética participa ao mesmo tempo do mundo do racional e do mundo do material. Assim pode-se perceber o estético em “Procura da poesia”: o mundo material está no poema. A maior prova disso é o discurso de denegação. Uma tal denegação tão veemente e recorrente a cada verso é também um sintoma de que se trata de uma posição política que diz respeito ao lugar construído pela e para a estética (ou individualmente para o escritor) no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, Eagleton (1993, p.19) conclui:

“A estética nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna”

Projeto contraditório que é, o reino do estético na sociedade burguesa moderna configura-se como uma espécie de apêndice da racionalidade reificada do Iluminismo, que realiza o movimento de extensão da razão a regiões vitais que ficariam fora de seu alcance caso não existisse o estético. Por essa mesma condição contraditória, de racionalização da materialidade dos sentidos é que a estética abre possibilidades ao desvelamento da estrutura interna do que é concreto. A percepção, assim, fica acessível ao pensamento e “os concretos determinados podem ser reunidos na narrativa histórica” (EAGLETON, 1993, P.19).

Do contato entre o estético e o histórico, que é a base do nascedouro da concepção moderna de estético, percebe-se que o acesso à arte, bem como o acesso estetizado à vida comum, garante a função política de estender e implantar a lei geral da comunidade burguesa no mais fundo da sensibilidade do homem. A estética, e especialmente a poesia, têm, sob essa perspectiva, relações íntimas com a construção do conceito de liberdade individual do sujeito burguês. Uma liberdade que, para voltar outra vez ao poema de Drummond, é negada pela excessiva carga de negativas que se vão sobrepondo no poema. Em “Procura da poesia” tem-se a certeza: a arte é apenas relativamente livre, pois tem de atender a regras. Do mesmo modo, sujeito livre é aquele que se apropriou tão profundamente da lei gerada pelo poder político que tal lei já é parte constituinte e decisiva da sua autonomia. A dependência do poder é condição *sine qua non* da liberdade.

Afetos, hábitos, devoções e sentimentos são as forças mais fundamentais da ideologia da ordem social burguesa. O poder garante-se pela invasão desse território da existência humana. Por isso, faz sentido dizer que o poder foi estetizado. Ao contrário do que ocorria nas sociedades onde vigia o absolutismo feudal, na sociedade burguesa, o poder é vivido irrefletidamente como hábito ou costume. O poder é consentido e fruído na forma da arte. “Procura da poesia” de Drummond parece falar também desse consentimento ao poder que, ligado à lógica da mercadoria, coisifica a sensibilidade humana.

Ao falar do eu que produz arte, o poeta fala da condição da arte na sociedade. Ao falar disso, entretanto, ao mesmo tempo, refaz essa ordem, e assume o risco de que essa reconstrução possa contribuir para dar a ver as contradições da condição da estética na modernidade. Isso ocorre, pois as mesmas práticas que reproduzem a sociedade burguesa ameaçam desfazê-la. E essa profunda relação entre a estética e a sociedade burguesa se dá pela concepção de autonomia do sujeito e do estético, que é sempre marcada pela impossibilidade de ruptura com a história da sociedade. Para Eagleton (1993, p.23) a “sociedade burguesa é um travesti grotesco do objeto artístico, que inter-relaciona harmoniosamente o geral e o particular, o universal e o individual, a forma e o conteúdo, o espírito e o sentido.”

Desse modo, por outro lado, a estética encontra-se na raiz das relações sociais e proporciona certa coesão social. Pela troca imaginativa das identidades individuais proporcionada pela arte alcança-se uma absorção do conteúdo humano das relações sociais. Assim, ainda que seja um poema que realiza a reificação, “Procura da poesia” expõe o humano que o discurso estético e reificador da contemporaneidade esforça-se por excluir.

Conclui-se, portanto, conforme Eagleton (1993, p.27/28) que:

“A estética é assim um conceito contraditório, de dupla entrada. Por um lado ela se apresenta como uma força emancipatória genuína – como uma comunidade de sujeitos agora ligada pelo impulso dos sentidos e o companheirismo, em lugar da lei heterônoma; cada um preservado na sua particularidade singular, embora, ao mesmo tempo, integrado pela harmonia universal.”

Isto quer dizer que a estética pode existir como reino do gozo, ainda que convivendo com a dominação política. O fenômeno estético, todavia, trabalha com elementos que não são facilmente incorporáveis pelo poder. Mais do que um programa poético recheado de certezas, “Procura da poesia” é um discurso retórico recheado de impasses, que evidenciam ao leitor a posição contraditória da arte dentro dos conflitos de uma sociedade de classes. Os conflitos de classe são, assim, postos em movimento pela literatura, seja qual for o resultado final dessa articulação.

Quando se fala, contudo, em conflitos de classe, é preciso deixar claro o que se entende por eles e de que maneira o termo classe doravante será empregado. Classe aqui é vocábulo recuperado na marxista que, oposta à noção sociológica, a toma como um “conceito diferencial” (JAMESON, 1985, p.287). Isso quer dizer que, mais além da

noção de grupo, classe é um conceito que aponta para o modo dinâmico segundo o qual uma certa coletividade se relaciona com as outras e as recusa. A máquina verbal posta em movimento por um poema é, pois, uma máquina de classe, no sentido de que, ao expor sua subjetividade, o eu-lírico está criando uma máscara discursiva para diferenciar-se de outros grupos e para fazê-lo disfarçadamente. É um disfarce discursivo que, todavia, não deixa de se revelar como disfarce e fratura a própria condição de classe que deseja estabelecer. Para o leitor atento, não será muito difícil perceber que a literatura moderna propõe a definição do sujeito autônomo burguês e que essa definição de classe implica “a existência de todas as outras no seu próprio ser, porque se define a si mesma em contraposição a elas e sobrevive e perpetua-se apenas na medida em que consegue humilhar seus adversários.” (JAMESON, 1985, p.290). Isto porque o limite de uma ideologia é aquilo que ela não consegue assimilar, isto é, a ideologia oposta.

A crítica literária tem, comumente, tratado de negar esse conflito. Aqui tratar-se-á de tentar evidenciá-lo, utilizando, para isso, a investigação miúda da forma literária drummondiana.

Por isso, interessa sobremaneira a esta tese tomar a substância formal dos poemas de Drummond como representação literária do elemento político. Não apenas o conteúdo, mas sobretudo a articulação desse conteúdo por uma forma específica interessa aqui. Entretanto, ao se falar de forma literária, toca-se no, às vezes, controvertido tema da autonomia do literário em relação ao mundo.

As respostas às indagações sobre os modos de articulação da(s) ideologia(s) com os modos de produção devem ser encontradas especialmente na forma do poema, em seus componentes internos, naquilo que caracteriza o poema como um todo literário completo e autônomo.

Em primeiro lugar, contudo, é preciso ter presente que a obra de arte só pode ser considerada um todo autônomo caso essa autonomia seja relativa a algo. Assim como não se pode falar em significado isolado, não se pode falar de uma obra ou analisá-la como um todo isolado. A obra de arte é um todo socialmente construído. Por isso, pode-se dizer, de modo dialético, que a arte é autônoma graças à sua participação na cultura. Ou seja, é livre graças à sua dependência. Não se pode perder isso de vista, sob pena de reduzir a obra a objeto consumado, em detrimento de percebê-la como processo esteticamente dinâmico.

Várias são as formas de tratar a questão da autonomia da arte, que é decisiva para a análise que ora se propõe. Macherey (1989) afirma que a questão da autonomia

pressupõe a questão da arbitrariedade. Para ele, a obra, apesar de representar a invenção de algo separado e diverso do mundo (mundo este que lhe fornece forma e conteúdo), não é fruto de uma liberdade indiferente. A produção da obra literária, segundo ele, é, em cada um de seus momentos e em cada um de seus níveis, precisamente determinada. Dessa forma, conclui-se que a obra, embora seja entidade com autonomia, depende de um agenciamento inevitável em termos de sistema, norma e modelo para a construção dessa autonomia.

Chega-se, então, à percepção de que o problema que a crítica deve enfrentar é sobretudo o da estrutura, “entendendo-se por estrutura aquilo que permite pensar o tipo de necessidade de que procede a obra, aquilo que a faz como é, não por acaso mas por razões determinadas” (MACHEREY, 1989, p.43). O escritor não é o fabricante do material que compõe seu texto, nem tampouco encontra esses materiais espontaneamente ordenados na realidade, prontos a ajudá-lo a aprontar a ossatura do poema ou da narrativa. Macherey (1989) ressalta a importância da noção de modificação. Nem fabricante, nem usuário, o poeta é um transformador do elemento lingüístico e humano e essa transformação toma em conta os elementos existentes no real, os quais não são nem fruto do acaso nem da pura premeditação.

Por isso, para Macherey (1989), não é possível julgar a verdade do texto a partir de elementos exteriores a ele, pois é necessário ao crítico marcar nitidamente a “separação que a obra institui de si e tudo que a rodeia” (MACHEREY, 1989, p.53). Todavia, se a obra é o centro do interesse crítico, isso não quer dizer que ela seja em si mesma autocentrada. É preciso lembrar que as obras literárias valem-se da linguagem e da ideologia para dar-lhes finalidades diversas objetivando a realização de algo específico do domínio literário. Essa ligação é a que pode viabilizar o uso da palavra autonomia, descartando o uso da palavra independência.

Tal constatação gera um problema para o crítico, pois, sendo a obra literária autônoma, não é ela que gera os meios de sua análise. Tais meios são externos a ela e historicamente determinados. Nesse sentido, mais uma vez, a palavra chave parece ser trabalho. A ideologia do poema como mônada deseja apagar a todo custo o trabalho do escritor, o qual se relaciona diretamente com a linguagem, com as utilizações que o homem faz da linguagem no cotidiano, com utilizações teóricas e ideológicas da linguagem, com a história das formações sociais, com o estatuto do escritor, com a existência pessoal do escritor, com a história da produção literária.

São as implicações desse ofício de autor de literatura dentro da forma do texto que devem ser enfocadas em um exercício crítico que deseje dar conta da obra literária em função de sua autonomia, negando, entretanto, que isso acarrete independência total em relação ao mundo.

Por essa razão, outro importante teórico da literatura, Mikhail Bakhtin (1998) fala em autonomia e não isolamento da arte e da estética, quando critica os estudos formalistas russos do início do século XX. Conforme ele, a estética que se preocupa eminentemente com o material formador da obra de arte não é capaz de alcançar a tensão emocional e volitiva da forma.

Um texto não é só estetização do material. Por isso, sua análise não deve nem privilegiar o material, nem elegê-lo como único fim da investigação estética. Bakhtin (1998) considera fundamental, ainda, compreender o objeto estético em sua "forma arquitetônica", ou seja, na relação e na tensão entre componentes que conferem singularidade e estrutura puramente artísticas à obra. A forma arquitetônica é, portanto, muito mais do que a organização formal do material, ela pressupõe também uma relação esteticamente tensa entre conteúdo e material. Se o material tem primazia na análise, corre-se o risco de ver a obra, sua singularidade e originalidade como meros caprichos do autor.

Como objeto cultural, e não apenas como material formalizado, a obra de arte reflete tudo em si e está refletida em tudo. Por isso é indispensável considerar, no processo da análise estética, a obra viva e significativa, do ponto de vista social, político, econômico. O processo artístico, consiste, então, no movimento em que:

"a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável" (BAKHTIN, 1998, p. 33).

Quando Bakhtin (1998) se refere a objeto estético, está se referindo à organização, operada pelo artista, de determinado material e de determinado conteúdo em uma "forma arquitetônica". Por isso mesmo, o material não pode ser esteticamente significativo caso não se relacione com um dado conteúdo, ou seja, com o mundo como objeto do conhecimento e do ato ético. O material e o conteúdo, logo, são inseparáveis, porque, num movimento dialético realizado no momento da criação,

"a forma estética que unifica e completa intuitivamente, aborda o conteúdo a partir do lado de fora, no seu eventual dilaceramento, e no seu constante caráter de prescrição insatisfeita, transferindo-o para o novo plano axiológico de uma existência (de uma beleza) isolada e axiologicamente segura de si." (BAKHTIN, 1998, p. 36).

É nesse processo que o texto literário recolhe a lei interna do ato e do conhecimento exteriores a ele e submete essa mesma lei à sua lei básica de unidade (forma). E só assim é que se pode falar de produção artística. Por esse motivo só se pode compreender o conteúdo como conteúdo da forma artística dada e a forma como forma do conteúdo dado.

2. Lírica e História

A crítica da lírica tem, muitas vezes, deixado a preocupação com a relação entre poema e História para segundo plano, elegendo a obra lírica como o reino da palavra, onde gravita um verbo mágico, quase mitológico; um reino em que presentifica-se a glorificação da técnica.

Se, por um lado, é na poesia que a língua é exigida por inteiro, de todos os lados, e com todos os seus elementos, não é por isso que sua existência resume-se em organização estética do material lingüístico. Trata-se de que elementos como som ou ritmo dos vocábulos, a versificação, o ponto de vista do eu-lírico, o tom de sua voz, o seu estado de ânimo têm sua relação com o conteúdo levada às últimas conseqüências da tensão dialética formadora do objeto artístico.

Para que a análise não deixe escapar a especificidade do gênero lírico, consideram-se algumas das afirmações de Lukács, em *A teoria do romance*, acerca da poesia. Para ele, "é a personalidade do artista, ciosa de sua soberania, que faz ressoar a própria interpretação do sentido do mundo" (LUKÁCS, 2000, p.51) na obra lírica. A lírica, em princípio, exclui do primeiro plano o mundo, com todos os seus atos e ocorrências. É o sentimento, que se volta sobre si mesmo, que aflora. Mas a característica fundamental do lírico, para Lukács é a dissonância, uma vez que sua essência é o movimento entre a harmonia e a desarmonia. Como afirma José Marcos Mariani de Macedo (2000, p.191) "na lírica, o universo interior, por dismantelar o exterior e reordená-lo, recria a partir de dentro a dinâmica do mundo".

Segundo Lukács (2000, p.73), a subjetividade lírica

"conquista para seus símbolos o mundo externo; ela, como interioridade, jamais se opõe de maneira polêmica e repreensiva ao mundo exterior que lhe é designado, jamais se refugia em si mesma para esquecê-lo, mas antes, conquistando arbitrariamente, colhe os fragmentos desse caos atomizado e os funde[...] no recém-surgido cosmos lírico da pura interioridade".

A subjetividade *criada* pela lírica, é, pois, cúmplice do mundo, e não pode, pela própria forma, fugir a isso. É nesse compromisso com o fundar de uma subjetividade comprometida com a realidade que reside o compromisso do poeta com a forma mercadoria, que ele não pode rejeitar ou de que ele não pode fugir, mas que ele pode fraturar pelo mesmo vetor subjetivo, nesse processo a forma literária assume-se dialeticamente como parte da lógica da mercadoria e da denúncia dela.

Em "Crítica e sociologia", Candido (2000b) advoga em favor da crítica que leva em consideração o princípio de que a forma é o verdadeiramente social na obra literária. Para Antonio Candido (2000b) a obra literária pede "uma interpretação dialeticamente íntegra", capaz de harmonizar explicações externas a ela e também não desprezar a visão de que a estrutura da obra de arte é virtualmente independente. Segundo Candido (2000b, p. 06),

"o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno."

Em "Adequação nacional e originalidade crítica" (1999, p.26), Roberto Schwarz elabora as seguintes perguntas: "O que se ganhou, então, em considerar juntamente algo que é literatura e algo que não é? Qual o interesse de armar um espaço com objetos de natureza heterogênea?" Os questionamentos são feitos acerca do ensaio de Candido sobre o romance de Aluísio Azevedo *O cortiço*. Schwarz (1999) defende que esse ensaio é uma excelente realização prática do método dialético de investigação estética de Candido.

São expostos e comentados, no texto, alguns fatores da originalidade crítica do método empregado pelo autor da *Formação da Literatura Brasileira*. Contribui muito para essa originalidade, segundo o comentador, o desvio feito por Candido para o exterior da obra. Esse movimento é providencial, pois tal desvio é aquilo que busca comprovar a existência extra-literária da proposição que comanda o enfoque da obra artística. Candido, segundo Schwarz, (1999) realiza um achado crítico ao fugir do sociologismo e do formalismo, mostrando a dinâmica interna das relações entre a forma

e a sociedade. Esse achado crítico tem como substância o "sistema de relações pressuposto", que é uma "forma objetiva", capaz de pautar tanto um romance como uma fórmula insultuosa, um movimento político ou uma reflexão teórica, "(...) passíveis de confronto através da reconstrução daquela condição prática mediadora" (SCHWARZ, 1999, p.30). O núcleo catalisador do aprofundamento analítico social e formal de Candido, é, pois, o encontro na estrutura interna da obra de arte de repetições ou transformações de formas pré-existentes, artísticas ou não artísticas. A grande vantagem da articulação analítica desses fatores está em que a obra é vista como uma formalização da heterogeneidade de relações histórico-sociais. Nesse prisma, identifica-se a historicidade como a substância mesma das obras.

Para Schwarz, (1999) essa perspectiva analítica de historicidade marcada pela forma objetiva é algo muito próximo daquilo que os artistas de fato fazem, pois não se realiza a arte a-historicamente. A figuração da sociedade buscada pelo método de Candido é, dessa forma, a figuração feita por meio de um resultado, no qual a problemática de classe está condensada. O poeta representado no poema, ou o eu-lírico burguês, é em última análise uma testemunha privilegiada da exploração de classe.

Tais conflitos inerentes à forma literária surgem da realidade social do país, da condição humana do poeta, da relação do poeta com a poesia, da relação da poesia com o povo, da relação do público com o poema. Em meio a esses conflitos, no caso de Drummond, acha-se uma persona lírica fraturada, sob o signo muitas vezes da autopiedade e da conformação com a desilusão e com a insolubilidade do mundo. Mas esses sentimentos são de tal forma trabalhados liricamente pelo poeta que a substância crítica deles é o que aparece com mais proeminência.

Fosse este um trabalho sobre narrativa, a tarefa de levantar os meios literários pelos quais o autor estabelece a referida relação dinâmica com a experiência nacional seria aceita, relativamente, de modo mais pacífico. Quando, entretanto, trata-se de realizar tal tarefa na lírica sempre há que se argumentar contra a visão mais consensual da poesia, segundo a qual ela aponta não para a História, mas, sobretudo, para a individualidade, para o metafísico e para a autonomia da linguagem de que o poema é testemunha.

A lírica define-se, modernamente, em oposição à narrativa, mas encerra nessa definição, de modo profundo, as marcas daquilo que deseja negar. Sob essa perspectiva diz-se que a subjetividade posta em primeiro plano é aquilo que garante a ligação da lírica com a experiência histórica. Sua ligação com o mundo está no exaustivo trabalho

de destaque do Eu em relação ao mundo dos outros. A especificidade da lírica moderna deve ser entendida reconhecendo-se a complexidade do Eu que ali aparece.

Esse é um Eu que, para Rancière (1995, p.10) “tem como duplo o Eu de um manifesto público que reivindica e define para toda uma época uma revolução subjetiva da escrita poética”. A subjetividade lírica moderna, segundo Rancière (1995), representa um “viajante” que percorre um dado território. A partir disso, faz coincidirem palavras e coisas; enunciados e visões. No percurso desse viajante, que é o eu-lírico moderno, encontra-se a ligação do “eu” com o “nós” da comunidade. Como narrativa condensada de um percurso pelo mundo, o poema lírico constrói tal território como o próprio espaço da escrita. Por isso, afirma Rancière (1995, p.118) que a lírica moderna se afirma “numa relação singular com a epopéia, desafiada ou negada, esquecida ou repensada. Por trás do *wondering* lírico, há uma travessia grega, uma odisséia apagada e reinterpretada”. Na exposição do eu-lírico, está subsumida uma narrativa que encaminha o leitor à totalidade da epopéia como representação do coletivo.

Além disso, não se pode esquecer a questão da posição privilegiada para a construção literária desse eu. Tal posição privilegiada, no entanto, é mascarada discursivamente com a estruturação do ponto de vista poético moderno, que se caracteriza pela sua mundanidade. O privilégio poético é disfarçado, assumindo uma perspectiva de fala de tipo “republicano”, em oposição ao ponto de vista monárquico. A política republicana, afirma Rancière (1995, p. 118), é “a dos caminhantes. A comunidade é feita de pessoas que ao caminharem vêm se formar as mesmas imagens”.

Os caminhantes que falam na lírica, porém, não são caminhantes quaisquer. É preciso ter em conta que a literatura moderna (lírica ou narrativa) é um tipo de trabalho altamente especializado com a linguagem que denota privilégio. A condição para que a literatura exista, na sociedade em que predomina o modo de produção capitalista, é a do ócio. O ato de escrever é garantido pela divisão do trabalho na sociedade humana. Constatar isso parece pouco, mas contribui para a percepção de que, quando um escritor como Drummond fala sobre o seu ofício, seu comentário tem, de início, um alcance social, pois é uma alusão ao privilégio da arte numa sociedade de trabalho explorado. Esse seria o segredo fundamental da obra: o fato de que ela deve sua existência ao mundo administrado, à reificação, à alienação que explora o trabalho humano. Este é um tributo à hegemonia, como já se disse, que a obra literária não escapará de pagar. Conforme afirma Adorno (1993, p. 256): “a objetivação da arte que, do exterior, da

sociedade, constitui o seu fetichismo (*sic*) é, por seu turno, social enquanto produto da divisão do trabalho.”

Assim, importa na obra literária o que não é dito também, o que está além, ou aquém do seu fetichismo. Em suas lacunas tem-se algo que diz respeito à luta de classes. O inconsciente estético é à sua maneira, portanto, o inconsciente político, para aludir à terminologia de Fredric Jameson (1992).

Se a literatura ultrapassa os limites do que aconteceu e dá a ver o que tem potência de acontecimento, ao crítico que deseja investigar a presença do dado histórico na obra, é fundamental saber que a representação das classes apenas como assunto na obra é pouco, considerando-se o exercício de transformação da forma social em forma literária, que Candido (2000b) chama de redução estruturante.

Por isso, diz-se que a obra literária, ainda que marcada pelo impulso subjetivo (uma marca que remonta à ascensão da classe burguesa), é uma reflexão sobre o destino da coletividade. O literário é um ato simbólico, pois é uma reflexão sobre o destino da comunidade, ou seja, da luta de classes. Sob essa ótica, a lírica como representação da consciência, ou do íntimo subjetivo e individual é uma resposta peculiar à luta de classes. É preciso, portanto, investigar o que a crítica idealista ou subjetivista deseja apagar na análise da lírica, negando seu conteúdo sócio-histórico.

Se a lírica está mais próxima da exibição de uma “consciência”, ainda que em termos metafóricos, é preciso recuperar uma noção de consciência diversa daquela que se apresenta em correntes críticas de fundo humanista ou metafísico. Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels (2002) argumentam a favor da materialidade social do processo de constituição da consciência a partir das relações do homem com seus pares e dos homens com o mundo. Na explicação dos autores, consciência, linguagem e realidade objetiva estabelecem-se na dinâmica de um processo definidor do conteúdo humano, ou histórico, que subjaz a cada um desses elementos. Segundo eles:

“[...] não se trata de uma consciência que seja de antemão consciência ‘pura’. Desde o começo, pesa uma maldição sobre o ‘espírito’, a de ser ‘maculado’ pela matéria que se apresenta aqui em forma de camadas de ar agitadas, de sons, em resumo, em forma de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens, que existe, portanto, também primeiro para mim mesmo e, exatamente como a consciência, a linguagem só aparece com a carência, com a necessidade dos intercâmbios com os outros homens. [...] A consciência é, portanto, de início, um produto social e o será enquanto existirem os homens” (MARX e ENGELS, 2002, p. 62/62)

A citação é longa, mas extramente oportuna, pois é capaz de evidenciar que as relações entre os homens são desde a origem reificadas, graças às relações imbricadas entre linguagem e consciência. A lírica que representa os movimentos das “camadas de ar agitadas” exhibe a reificação, realizando-a. Ou seja, a lírica carrega na sua própria textualidade a reificação das relações sociais e das consciências por intermédio da exibição explícita, com uma sutileza que simula o metafísico e o transcendente, das leis dessa mesma linguagem vincada pelo social. Todavia, ao mesmo tempo figura-se como esforço nostálgico de um mundo anterior à reificação.

Em Theodor W. Adorno (1983) encontra-se uma das mais sólidas argumentações acerca da presença do social e do político na estrutura da lírica. Traços históricos, sociais, ideológicos e políticos, para Adorno (1983), devem ser observados sempre considerando-se os dois fundamentos líricos: a individualidade que expressa seu íntimo e a linguagem que se volta sobre si mesma. Não se deve descartar, a fim de simplificar a leitura histórica da lírica, que ela tem sua essência marcada pelo ignorar da potência de socialização da obra de arte, ou, em certos casos, superar a socialização pelo distanciamento de suas referências mais imediatas. Conforme Adorno (1983), a lírica é dupla negação: 1) da oposição monadológica à sociedade e 2) do mero funcionamento do eu como engrenagem no interior da sociedade. É, portanto, dialeticamente, uma expressão da subjetividade à qual a linguagem empresta objetividade.

Se se considerar que o processo de individuação radical que a linguagem lírica opera aponta para um universal, a validade universal de um poema depende de sua capacidade de adensar sempre e mais a individuação. Aí está, no mínimo, um lastro histórico para o poema. Não há universal nem individual a priori. Os conceitos de universal e de individual são sempre historicamente determinados.

Verifique-se, por exemplo, a respeito disso, que Drummond foi um dos poetas brasileiros mais pessoalistas e que é precisamente nessa substância pessoal que se encontra, em movimento vivo, a interpretação que conduz à leitura da totalidade⁶ da

⁶ Toma-se aqui como totalidade o conceito dialético, que a considera dinâmica, “refletindo as mediações e transformações abrangentes, mas historicamente mutáveis, da realidade objetiva. (...) A totalidade social na teoria marxista é um complexo geral estruturado e historicamente determinado. Existe nas e através das mediações e transições múltiplas pelas quais suas partes específicas ou complexas – isto é, as totalidades parciais – estão relacionadas entre si, numa série de interrelações e determinações recíprocas que variam constantemente e se modificam. (...) Assim, a história do mundo só é decifrável quando suas interligações totalizantes surgem objetivamente das condições do desenvolvimento e da concorrência capitalista.” (BOTTOMORE, 2001, p. 381). Segundo Lukács, não é o predomínio dos motivos econômicos na interpretação da sociedade que diferencia decisivamente o marxismo e a crítica burguesa,

nação, no concerto do sistema-mundo capitalista. Ilustra-se essa dialética entre história e individualidade constituída na linguagem facilmente com versos do poeta itabirano. O mesmo poeta que diz

“O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida [presente]” (ANDRADE, 2003a, p. 64)

Diz também:

“(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam)” (ANDRADE, 2003, p. 87).

No primeiro exemplo, o poeta recusa opor-se monadologicamente à sociedade; no segundo, por sua vez, assume que poesia é linguagem dissociada da substância trivial da vida. Incerteza, incômodo, inquietude, conflito, são matéria histórica presentificada pela linguagem lírica. Tal tensão é ela mesma testemunha da raiz histórica da condição lírica. Na interpretação de Drummond, esses termos são sempre fundamentais.

Para analisar algo que se marca pela tentativa perene de ultrapassamento do social, é importante que se tente evidenciar, segundo Adorno (1983, p. 194), com que mecanismos “o Todo de uma sociedade, tomada como uma unidade em si contraditória, aparece na obra de arte; mostra em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa.”

Isso não exclui da análise a linguagem tornada autônoma pelo estatuto lírico. Adorno afirma que a exigência, historicamente determinada, da palavra virginal na lírica é, em si mesma, social. Ela representa o repúdio ao mundo que é hostil ao criador poético, mundo que lhe é alheio, frio, opressivo. O lírico oferece a visão do sonho de um mundo em que as coisas seriam diferentes. Assim, a coisificação da palavra na lírica moderna é ela mesma uma resposta a um mundo coisificado. A coisificação da palavra é, assim, uma metonímia da reificação da consciência.

Combinada com o esforço de individuação, ela faz da lírica uma afirmação do sujeito que, contra a coisificação do mundo, torna-se coisa nos limites da linguagem

mas sim o ponto de vista da totalidade. O ponto de vista do proletariado, nesse sentido, seria mais válido pelo fato de que é ele que faz a História avançar.

poética autônoma. Ou, nas palavras de Adorno (1982, p. 196), “a exaltação do sujeito libertado traz consigo, como sua sombra, seu rebaixamento à condição de objeto permutável, de mero ser para outro.”

Dessa condição própria do trabalho lírico com a linguagem pode vir muito da impossibilidade que caracteriza os poemas de Drummond que tratam do fazer poético. Lembre-se de “O lutador”, ou, mais ainda, do impressionante “O sobrevivente”, em que se lê

“Impossível escrever um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.”
(ANDRADE, 2003a, p. 26)

Ler um poema é, portanto, (e isso de modo especial na obra de Drummond) deparar com o paradoxo específico da forma lírica: a individualidade prometida pelo gênero é tornada objetividade pela linguagem autonomizada. O sujeito soa na linguagem até que ela própria fale como se isolada estivesse. E a linguagem torna-se mais social quanto maior é o esforço de separação de si mesma em relação ao mundo. O eu está esquecido nas entranhas da linguagem. Não está ausente dela. O mundo, pela linguagem exibicionista e pelo eu solitário, presentifica-se definitiva e profundamente na forma lírica.

Essas são, todavia, apenas premissas para a análise da lírica que se realiza efetivamente não apenas na observação do conteúdo veiculado pelo texto, mas pelo levantamento de interpenetrações dos elementos materiais e formais. No caso de Drummond, trata-se de saber como a experiência histórica brasileira e palavra poética tensionam-se na apresentação de uma subjetividade particularizada pela utilização do recurso da memória individual?

Davi Arrigucci Jr. (2002), analisando a lírica drummondiana acentua o princípio adorniano de que a História não é somente um elemento externo à criação do texto, mas é algo que se encontra no interior da voz lírica e de sua linguagem. Nessa mesma voz, estaria a expressão da "historiografia inconsciente" de que fala Adorno, ou seja, a estruturação, em forma estética, do referente histórico.

Segundo Arrigucci Jr. (2002, p. 99):

"O conteúdo de verdade histórica, profundamente integrado à tessitura mesma do texto, se mostra como a história imanente à obra, lavrada em forma poética, como marca do mundo no sentimento, de que o poema é a

expressão. A experiência histórica, sentida e refletida, vem, portanto, sedimentada no mais íntimo da forma poética drummondiana(...)"

O *ímpeto formativo e a sua dissolução emergente* são dados de uma contradição fulcral para a produção cultural brasileira elaborada nos decênios 30, 40 e 50, o que torna ainda mais pertinente tentar observá-los no caso Drummond, um poeta que escreve, já em *A rosa do povo*:

“E a matéria se veja acabar: adeus, composição que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.”(ANDRADE, 2003, p.175)

Enquanto Drummond escreve os versos acima, o clima é de ímpeto formador em termos de pensamento e política, e de dissolução do mundo letrado, que inicia sua ruína sob a ação dos meios massivos de entretenimento. Acabou-se o empenho literário e a síndrome formativa na literatura brasileira?⁷ De todo modo, a composição continua, por negação e negatividade e assume na estrutura da lírica tais contradições.

Neste capítulo apresentaram-se as bases teóricas sobre as quais o estudo de Drummond se desenvolverá. No capítulo seguinte, serão trabalhadas categorias relativas ao conceito de nação e às formas segundo as quais a nação é representada na literatura.

⁷ Essa pergunta torna-se instigante pelo fato de que, após os anos 60, Drummond torna-se pouco a pouco um fenômeno editorial. O poeta nacional torna-se de vez mercadoria. Note-se o número de coletâneas escolares que reuniram a preço e linguagem escolares não apenas suas crônicas, mas também seus versos.

CAPÍTULO 2 –FORMAÇÃO E LITERATURA BRASILEIRA

“É verdade que o nacionalismo desperta muita combatividade, mas não é menos verdade que ele é discreto na especificação e na análise dos interesses sociais. Uma lacuna que é a principal em nossas letras críticas.” Roberto Schwarz. *Cuidado com as ideologias alienígenas.*

1. Reflexões sobre a questão nacional

Levantam-se aqui discussões razoavelmente complexas, que dizem respeito, primeiramente, ao conceito de nação e, em segundo lugar, à relação entre o pensamento científico de escopo social e o a dimensão artística da literatura. Trate-se, então, brevemente das relações entre literatura e sociologia e de suas abordagens da nação, antes de aprofundá-las no caso em foco.

Otávio Ianni (1999) enfrenta essa tensa relação no ensaio “Sociologia e Literatura”. Suas proposições são muito oportunas para o caso que aqui se investiga. Segundo ele, a idéia de contraponto entre estudo sociológico e obra literária é preferível à idéia de diálogo, ou à de influências mútuas, quando se leva em consideração obras literárias e não literárias que tratam de um mesmo tema. Esse contraponto, para Ianni (1999), deve ser guiado pela percepção de que, apesar de haver diferença entre as linguagens artística e científica, ambas têm em comum o fato de caracterizarem-se, substancialmente, como formas de conhecimento e imaginação.

São, pois, levantadas por Ianni (1999) algumas características convergentes e divergentes das duas linguagens. A linguagem artística vale-se de situações particulares, incidentes, singularidades. Dão o tom dessa expressão as metáforas, os símbolos, os recursos lingüísticos que conferem forma e conteúdo a um poema ou a uma narrativa. A partir daí chega-se à dimensão mais geral da literatura. A linguagem científica baseia-se em nexos causais e no que é mais “geral, predominante, alternativa possível; sempre reconhecendo o emaranhado das relações, tensões e contradições” (IANNI, 1999, p.11).

Entretanto, arte e ciência aproximam-se graças ao seu caráter narrativo, o que é bastante evidente no caso dos intérpretes do Brasil aqui enumerados. Narrativas sociológicas e literárias, assim, aproximam-se por uma troca mútua de influências de linguagem. As sociológicas tantas vezes utilizam-se do símbolo; bem como as

literárias, com frequência, revelam formulações muito próximas do conceito, da categoria, da lei. Além disso, segundo Ianni (1999), arte e ciência ou, mais especificamente, narrativas de literatura e sociologia, que é o que interessa no caso desta tese, aproximam-se pela construção de tipologias. Servem de exemplos dessa disposição tipológica o português, o negro, o índio em Gilberto Freire e o itabirano, “triste, orgulhoso, de ferro”, em Drummond.

Ianni (1999) sublinha ainda o fato de que há momentos históricos nos quais o contraponto entre literatura e sociologia revela-se muito significativo, pelas convergências e pelas revelações. Esse parece ser o caso dos intérpretes do Brasil e de Drummond. Segundo o autor, essas épocas especiais são dominadas por certas inquietações, dilemas e ilusões predominantes que ressoam fortemente nas narrativas, nas interpretações e nas fabulações.

Para Ianni (1999, p.13)

“As narrativas literárias e sociológicas adquirem níveis excepcionais, tornando-se propriamente não só notáveis, mas clássicas, quando seus autores lidam criativamente com a paixão, a intuição e a imaginação. Talvez todas tenham algo em comum, na medida em que todas estão impregnadas de fabulação.”

Este amálgama criativo parece ser perceptível nos casos de Gilberto Freire, Sérgio Buarque e Antonio Candido. Mas também é o caso de Drummond. A complexa e intrincada realidade brasileira é por eles “decantada”, para utilizar a expressão de Ianni (1999).

No que tange à questão da nação, o problema parece ser mais espinhoso, em virtude, primeiramente da fluidez do conceito. Como falar em intérpretes do Brasil se o conceito de nação parece ser um dos mais escorregadios das ciências sociais?

Houve quem quisesse fixá-lo de forma mais rígida, conforme, por exemplo, certa tradição marxista, ao considerar nação um agrupamento humano não necessariamente tribal ou racial com cinco características básicas (estabilidade, linguagem comum, território, coesão econômica e caráter coletivo) (BOTTOMORE, 2001, p.274). Mesmo que essas características não resistam a uma análise mais rigorosa, esse conceito de nação aponta corretamente para a sua dimensão moderna, pois uma comunidade assume “forma política positiva como nação em condições históricas definidas, em uma época específica, a da ascensão do capitalismo e das lutas da burguesia emergente contra o feudalismo.” (BOTTOMORE, 2001, p.274)

Benedict Anderson (2005) estabelece um conceito para nação mais abrangente e flexível, mas não menos problemático do que o apresentado anteriormente. Segundo Anderson (2005, p.25), a nação é uma “comunidade imaginada”, no sentido de que seus indivíduos possuem consciência de que vivenciam em sua experiência histórica uma comunhão com indivíduos que jamais chegarão a ver ou sequer saber que existem. Algumas características fundamentais dessa “comunidade imaginada” são a limitação territorial, soberania e a comunhão:

“A nação é imaginada como *limitada* porque até a maior das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações. (...) É imaginada como *soberana* porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade do reino dinástico hierárquico e de ordem divina. (...) Por fim a nação é imaginada como uma *comunidade* porque, independente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda.” (ANDERSON, 2005, p. 26-27)

A compreensão do conceito de nação como imaginação de caráter essencialmente moderno é decisiva da lírica de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de uma obra que não é apenas espelho da nação, mas sim constituidora de um espectro ideológico nacional muito característico. Eivada da preocupação com a nacionalidade, é dessa potência constituidora empenhada que tal obra retira sua força. Conforme Ianni (1999a, p.71), a nação é algo como uma narrativa que se realiza “a muitas vozes, harmônicas e dissonantes”. Essas narrativas, para Ianni (1999a, p.71), estão empenhadas em “taquigrafar diferentes e múltiplas características da formação e transformação da sociedade nacional”. Essas narrativas, portanto, para Ianni (1999a) realizam figurações do que foi, é ou poderia ter sido a sociedade brasileira. Entre essas narrativas, possui caráter privilegiado a literatura, mas não exclusividade.

A questão nacional, para Ianni (1999b) é algo que, na modernidade, desafia, fascina e influencia a elaboração de trabalhos de ordem sociológica e literária. Para ele, Mais do que isso, as narrativas literárias e sociológicas

colaboram decisivamente na elaboração do mapa da nação, ajudando a estabelecer o território e a fronteira, a história e a tradição, a língua e os dialetos, a religião e as seitas, os símbolos e as façanhas, os santos e os heróis, os monumentos e as ruínas. (IANNI, 1999b, p.14)

Isso, entretanto, não quer dizer que a questão nacional seja a única premência do trabalho da intelectualidade moderna. Tampouco quer dizer que a abordagem dessa comunidade imaginada é feita de maneira acrítica. O emblema da nação, como narrativa retrospectiva, constitutiva e prospectiva ressoa profundamente na lírica drummondiana. Dessa forma, percebe-se que o conceito de uma dada nação é formado, ele próprio, pelas narrativas que dele falam. Entre essas narrativas, no caso do Brasil, as obras aqui aludidas cumprem um papel de destaque. Elas colaboram, decisivamente, para a constituição daquilo que se pode denominar Brasil, uma entidade ao mesmo tempo real (pois é dotada de cultura, religião, língua, tradição, grupos, classes sociais, raças, etnias, economia, etc.) e ficcional (pois se completa por meio da utopia e da nostalgia).

Dados “reais” e “ficcionais” entrecruzam-se na obra de Carlos Drummond de Andrade e também na de Gilberto Freire, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido. A nação, nesses autores, configura-se, para utilizar termos de Ianni (1999b), “um imenso palco, no qual se desenrola um vasto e infundável espetáculo, onde uns buscam ou afirmam seu papel, fisionomia e identidade, ou autoconsciência, descortínio e humanidade”.

Ianni (1999b) afirma ainda que, por essas questões, a literatura e a sociologia são formas de “autoconsciência”, pois elucidam o que parece complicado, enigmático, opaco, infinito. No caso presente, ao que parece, um dos dados opacos que as narrativas ensaísticas e a lírica de Drummond contribuem para evidenciar diz respeito exatamente à condição de impasse da nacionalidade brasileira.

Cada uma de suas obras responde a um impulso que transforma, no início do século XX, a imagem que o brasileiro fazia de si próprio e de seu país.

Gilberto Freire, em *Casa grande e senzala*, afirma que a nacionalidade brasileira não poderia ser definida de forma completa caso não se considerasse a presença irrestrita do negro na formação do país, não apenas como força de trabalho, mas, sobretudo, como portador de uma cultura que contribuiu decisivamente para a formação da idéia de Brasil. Há em Freire também a valorização do português, que, mesmo sendo um proscrito, não era necessariamente criminoso ou a escória da metrópole. Entre progressismo e conservadorismo, sua análise da família patriarcal e seu estilo lírico, enumerativo e pessoalista aproximam-no muito da forma pela qual Drummond recupera, pela via autobiográfica, o mundo rural em ruínas no interior de Minas Gerais. Recorde-se, nesse sentido, por exemplo, o poema “Infância” do

Drummond de *Alguma poesia*, que vai tecendo um quadro da família brasileira segundo os traços característicos percebidos pelo olhar de Gilberto Freire:

“Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras.
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala - nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.
[...]
Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.” (ANDRADE, 2003a, p. 7)

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda mostra a falta de coesão e organização da colonização portuguesa. Os portugueses, apesar de se terem adiantado em relação aos europeus na formação do Estado de cunho moderno, foram sempre incapazes do trabalho sistemático, lento e seguro. Assim, facilmente, acostumavam-se com “estruturas sociais frouxas, com a prevalência das relações pessoais e familiares sobre os interesses da grei.” (SILVA, 2000, p.29). Portanto, em alguns lugares da nação, a família fora mais importante que o Estado e isso acarretou a substância de pessoalismo que gera a confusão entre o público e o privado, tão típica do brasileiro. O compadrismo vira norma e a intelectualidade vive de verniz. Num longo poema narrativo, “O caso do vestido”, Drummond, de certa forma visita o âmago desta questão patriarcal, em que a vontade do chefe familiar vira o destino de seus dependentes. Além disso, a condição de intelectual brasileiro é mote para uma série de poemas em que a ironia, o tédio e o desencanto dão o tom da crítica, como, por exemplo, em “A Flor e a náusea” e “Sentimento do mundo”.

Caio Prado Jr. faz uma leitura materialista dialética da história brasileira em *Formação do Brasil contemporâneo*. Segundo ele, o Brasil fundara-se como “empresa”, a fim de fornecer açúcar e bens tropicais à Europa. Sua história, portanto, seria um novo segmento da história comercial européia e, para explicá-lo, seria necessário recorrer à observação da luta dos interesses das classes sociais em jogo. O dado social inorgânico entra aí como nota decisiva para a nacionalidade: massas de

escravos, semi-escravos, homens livres, pobres, explorados. Essa presença do atraso em relação ao momento contemporâneo era uma marca da nacionalidade que deveria ser superada. Em Drummond, a impossibilidade aparente de superação dessa inorganicidade dá substância temático-formal a muitos poemas. Desde a “vida besta” de uma “Cidadezinha qualquer” até a citação de personagens irônica e bem-humoradamente desenhados como a dançarina de Montes Claros picada de mosquitos e o célebre Tutu Caramujo, vendedor de livros e laranjas em “Itabira”, que cisma na derrota incomparável.

Junte-se a essas visões da nação aquela já inicialmente aludida atitude empenhada de Antonio Candido ao analisar a formação da literatura brasileira sob o prisma do desejo dos brasileiros de terem uma literatura. Assim se fecha um quadro de sintonias que é decisivo para a compreensão do Brasil no século XX em termos gerais e também para a percepção e crítica do papel do intelectual brasileiro da primeira metade do século XX. Esses autores, movendo o esforço crítico para a compreensão da formação do país, não apenas interessavam-se pelo passado colonial, mas tratavam também de inventariar possibilidades e projetos para a futura efetivação da formação da nação.

Nessa perspectiva, algo que aparece em primeiro plano é a permanência do atraso de forma sistêmica na contemporaneidade. É verdade que isso se dá de modo diverso entre os intérpretes do Brasil, mas com certa unidade de princípios e objetivos. Se, pois, no Brasil, o contemporâneo define-se pela permanência do não-contemporâneo, que tipo de papel assume esse descompasso já nas obras desses mesmos autores? Em suma, como respondem ao descompasso sedimentado no processo constituidor da nação esses pensadores brasileiros da primeira metade do século XX? Mais ainda: quais os limites do intelectual em dar a ver esse descompasso?

Interessa, pois, nesse sentido, saber de que forma Drummond participa do movimento de interpretação do Brasil com sua obra lírica. Não se trata de saber se ou como o mineiro foi influenciado por esta ou aquela obra do pensamento nacional que tenha sido sua contemporânea. Isso certamente se deu, mas pouco importa aqui. O esforço intelectual empreendido por Drummond para compreender seu país e interpretá-lo, por intermédio dos recursos literários da autobiografia, da lírica meditativa, da autopiedade e do autoquestionamento, pode ajudar, também, a compreender e explicar o ensaísmo do Brasil no mesmo período histórico. Os contrapontos fazem, assim, sociologia e literatura iluminarem-se mutuamente.

Somando-se, podem expor os verdadeiros limites do pensamento progressista brasileiro ontem e hoje.

2. Interpretação do Brasil na literatura: a conversa de Rosa e a confiança de Drummond.

De certo modo, o esforço interpretativo deste trabalho sobre Drummond assemelha-se à leitura de Willi Bolle da obra de João Guimarães Rosa. Em *grandesertão.br* Bolle (2004) propõe o cotejo entre a obra de Rosa e a tradição de retratos do Brasil, gênero que, segundo o crítico, tem sua fundação com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e estende-se até as produções de Darcy Ribeiro.

A história de Riobaldo é reinterpretada por Bolle (2004) com vistas a propor, por intermédio da análise da estrutura da narrativa, uma releitura da formação do Brasil. O personagem narrador de *Grande Sertão: Veredas* exerceria o papel de um investigador dos discursos que falam da história do país, sobretudo naquilo que ela tem de oculto, demoníaco e dissimulado. Para enxergá-lo assim, todavia, Bolle (2004) afirma ser imprescindível situá-lo na tradição dos “retratos do Brasil”.

É basicamente nesses termos que se propõe a figura do poeta Carlos Drummond de Andrade como intérprete da formação. Ademais, a interpretação de Guimarães Rosa feita por Bolle (2004) é marcada pelo signo da positividade e da harmonia. *Grande Sertão: Veredas*, segundo ele, seria a alegoria de um discurso que não ocorreu na história brasileira: aquele entre as classes proprietárias e o povo. Diálogo esse que é estruturado pela voz do narrador Riobaldo. Drummond, nesta tese, é lido sob o signo predominante da negatividade. Impasses, dilemas, contradições e emperramentos relativos do projeto histórico de Brasil são elementos que contribuem para o mal-estar dominante de sua lírica, que é a estruturação, em termos literários, da condição nacional e da condição do intelectual diante das fissuras do projeto de formação da nação. Não obstante tais diferenças, algumas perspectivas interpretativas de Bolle (2004) serão aqui perseguidas, pois se revelam oportunas para o caso em questão. Tendo em vista isso, serão pontuadas, a seguir, aproximações e disjunções entre esta tese e o trabalho de Bolle (2004) a fim de estabelecer as intenções críticas da abordagem da formação nacional que se propõe nesta tese.

Um dos princípios do trabalho de Bolle é o de que o leitor tem diante de si, com a obra de Rosa, “Uma história criptografada, que o leitor é incentivado a reorganizar.” (BOLLE, 2004, p. 09). A narrativa literária de *Grande sertão: veredas*, portanto, configurar-se-ia como reflexão sobre um dos problemas cruciais para a formação da nação: o desentendimento entre a classe dominante e as classes populares. Por estabelecer formalmente esse diálogo, na perspectiva de Bolle (2004), Guimarães Rosa estaria realizando, ao contar a história de Riobaldo e de seu bando de jagunços, o romance de formação do Brasil. A hipótese geral de Bolle (2004) é a de que existe uma correspondência entre um problema político-social e a configuração estrutural da obra.

Ainda que se pretenda observar a “história criptografada” pela poética drummondiana, a verificação que se pretende aqui estabelecer é a de que sua obra encerra, tensionados em alta medida, o ímpeto formativo da nação (que fundamentou a formação da literatura brasileira) e a iminente dissolução dos projetos nacionais além de expor, atravessada por essa problemática, a posição do intelectual. Empenho, reconfigurações do sistema literário e dilemas de um intelectual participante são elementos que aparecem em Drummond não de modo pacífico, mas sempre tensionados ao extremo.

Assim como fez Bolle (2004), a presente proposição da obra de Drummond como interpretação da formação evidencia o fato de que a literatura ilumina, com uma qualidade muito peculiar, a realidade objetiva do país e realiza, a seu modo, um retrato da nação, no sentido de que busca dar conta da totalidade brasileira. Essa forma peculiar, como já se disse na introdução desta tese, pauta-se nas especificidades do discurso literário. Se, na ensaística de retratos do Brasil, categorias coletivas como povo, nação, classe dirigente, trabalho, são formalizadas em termos de abstrações racionalizantes, no discurso narrativo (no caso de Rosa) e no discurso lírico (no caso de Drummond), elas são formalizadas em termos de símbolos que caracterizam a literatura. Dessa forma, ensaística e poética se avizinham. O poeta, por sua vez, faz do comprometimento com a realidade objetiva a força arquitetônica da sua textualidade. A lírica utiliza-se, fundamentalmente, da subjetividade para revelar o mundo, e faz isso expondo-o e expondo as leis de si mesma. Note-se o alto grau de comprometimento subjetivo com a sociedade apresentado, por exemplo, na primeira estrofe de “Elegia 1938”, de *Sentimento do mundo*:

“Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,

onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
Sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.” (ANDRADE, 2003, p. 86)

Falando consigo mesmo (como acontece muito na poética drummondiana) o poeta reflete sobre o seu trabalho e demonstra que o mundo que ele revela só se dá a ver graças a um profundo comprometimento entre seu trabalho e os seus sentimentos. Os “gestos universais”, para os quais a lírica aponta só se fazem presentificados no poema graças à individuação do sentimento.

Seguindo a interpretação de *Grande Sertão: Veredas* como um romance da formação do Brasil, Bolle (2004) retoma Hayden White e propõe a aproximação entre o romance de Rosa e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Para ele, ambos os textos têm como *topos* a história como tribunal. Assim, o discurso de Riobaldo pertenceria, conforme a retórica clássica, ao *genus iudiciale*. Riobaldo estaria fazendo, como fez Euclides da Cunha, um discurso diante do tribunal.

Nesse aspecto também é possível aproveitar as proposições de Bolle, adaptando-as a Drummond. Longe de realizar o discurso do tribunal como forma de julgamento moral da história, a poética de Drummond formaliza poeticamente a situação discursiva da fala de confissão de um réu. A potência histórica dessa situação de confissão, entretanto, faz a culpa ou o ilícito ganhar matizes sociopolíticos e provocar a leitura da confissão do poeta como uma confissão de classe. É por via desse modo discursivo, ademais do arcabouço simbólico da sua poesia, que as tensões do processo formativo nacional são evidenciadas em Drummond. Isso está em “Confidência do itabirano”, de modo muito claro, mas também em muitos outros poemas, como em “A mão suja”, de *José*:

“Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.” (ANDRADE, 2003a, p. 108)

Este é um modo poético comum em Drummond: o eu-lírico segreda coisas, revela sujeiras interiores, pequenos delitos, podridões. Mais do que conteúdo, está aí um modo de falar cindido, entre o conformismo e a cumplicidade, que dá o tom de muitos textos do poeta. A confidência, pois, em Drummond, é forma e não apenas conteúdo.

Em *Os sertões*, segundo Bolle (2004), verifica-se algo semelhante. O crime da modernização é revelado com o comprometimento de Euclides da Cunha que, num momento inicial da contenda, condenava Canudos e, num momento posterior, foi seu defensor. Nesse sentido, *Os sertões* também expõem a culpa do intelectual, mas não formalizada discursivamente em tom de confissão. Na obra, a confissão se estabelece pela fratura discursiva entre vencedores e vencidos.

Sob outro aspecto, para lembrar o pensamento de Ángel Rama, talvez muito da diferença entre Rosa e Drummond esteja em que no primeiro, assim como para os transculturadores, há uma glorificação dos valores aristocráticos. No caso da confissão formalizada na poética de Drummond, o ‘outro lado’, em termos de classe, está menos evidente. Para Rama (1987, p.98), há uma visão patriarcal que subjaz às invenções de Aguedas, Garcia Marquez, Rulfo, Rosa. Esta visão funciona sobre uma oposição dilemática entre passado e presente, onde “os justos reclames da atualidade não conseguem apagar a admiração pelos traços de uma concepção aristocrática do mundo que está sendo objeto de idealização” (RAMA, 1999, p.98)

Em Drummond, é sob a condição de intelectual periférico, cindido entre passado e modernidade, abrindo mão da glorificação de um outro, que se realiza a confissão e, por intermédio dela, salvo engano, a crítica à formação. Quando faz-se aqui referência à condição periférica, se está levando em conta uma ordem de pressuposições profundamente determinadas pela condição do país dentro do sistema econômico global. A condição periférica, tal como é entendida aqui, portanto, refere-se a uma conjuntura social marcada pela colonização, distante dos centros de decisão econômica do capitalismo tardio, onde as tradições arcaicas ainda não se foram e a modernidade ainda não terminou de chegar. É um espaço sociopolítico onde a modernidade se tornou um projeto polêmico e suspeito, marcado por cisões entre realidade histórica e arcabouço de idéias. Nesse sentido, pode-se dizer que:

“a modernidade é vista como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis.”
(Canclini, 2000, p. 25)

A periferia do capitalismo é, pois, caracterizada basicamente pela relação que mantém com a modernidade tomada como proposta de elite para a elite. A partir dessa

condição e não de outra é que se propõem à tarefa de interpretação e construção de um ideário nacional autores como Drummond, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.

No caso de Drummond, a quase onipresença da confiança/confissão como estrutura básica organizadora do discurso encerra, também, a crítica ao comprometimento do intelectual com a modernização nacionalista. A resultante da confissão, todavia, não é apenas autodefesa de classe, que se poderia formatar sob uma bem calculada predominância da autopiedade. A confissão, se bem observada, pode exibir uma autocrítica da posição social do intelectual. Autopiedade e autocrítica, em Drummond, “fundem-se no mesmo impasse”, para citar o poema de *Rosa do Povo*, onde se lia

“o tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse”. (ANDRADE, 2003a, p.118)

Na coletânea, está o poema “Medo”, que articula bem essa dicotomia entre autopiedade e autocrítica:

“Em verdade temos medo.
Nascemos no escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
Vadeamos.

[...]
Fiquei com medo de ti,
Meu companheiro moreno.
De nós de vós; e de tudo.
Estou com medo da hora

Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Porque morrer em conjunto?
E se todos viéssemos?
[...]
O medo, com sua física,
tanto produz: carcereiros,
edifícios, escritores,
este poema; outras vidas” (ANDRADE, 2003a, p.123)

Dedicado a Antonio Candido, o poema trata de um sentimento de cores muito dúbias, que é o medo. Especialmente quando assumido, como é feito no caso de Drummond, ele pode ser lido como uma demonstração de autocrítica ou como uma demonstração de autocomiseração. Assumir o medo, assim, significa, a um só tempo, força e tibieza. Medo era o sentimento apontado por Candido em um texto intitulado “Plataforma da Nova geração”, de onde o poeta retira a epígrafe de seu poema: “Porque há para todos nós um problema sério [...] Este problema é o do medo” (CANDIDO, apud ANDRADE, 2003, p. 123). O sentimento, portanto, refere-se a uma coletividade social – no caso a intelectualidade – que está diante de dilemas nacionais fortíssimos após a Revolução de 30. Aí está o forte elemento do “outro de classe” que se interpõe como algo que deve ser enfrentado pelo intelectual brasileiro daquele momento. O companheiro moreno está oposto ao termo “burgueses” que define o lugar social a partir do qual fala o poeta. Assim, o medo, quando tornado elemento de poesia dá a ver a sua condição de ideologema de classe literarizado.

Relendo o poeta itabirano pela perspectiva estabelecida por Bolle (2004), é possível afirmar que sua obra, assim como *Os sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, realiza, especialmente no memorialismo, uma interpretação tensa do crime fundador da nação, cujo vetor é a modernização excludente⁸. A modernização, que é inevitável, produz o irreparável. Se, todavia, o crime na realidade social é irreparável, as obras de Drummond, de Euclides e de Guimarães Rosa realizam-se plenamente como obras-primas. Nisso reside boa parte da culpa e do comprometimento evidenciados pelo discurso da confissão em Drummond.

A esse respeito parece bastante significativo relembrar o poema “Itabira”, de *Alguma poesia*.

“Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro
As ferraduras batem como sinos.
 Os meninos seguem para a escola.
 Os homens olham para o chão.
 Os ingleses compram a mina.
Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável”
(ANDRADE, 2003a, 12)

⁸ No último capítulo desta tese a interpretação drummondiana do crime fundador da nação é analisada a partir da leitura de “Os bens e o sangue”, de *Claro Enigma*.

Tutu Caramujo era um conhecido vendedor de livros e laranjas de Itabira⁹ e, portanto, representa, no poema, o dilaceramento entre a cultura livresca e a cultura popular local. O próprio nome do personagem sugere o ensimesmamento característico da obra de Drummond¹⁰. A derrota incomparável, entretanto, é fruto do comprometimento de todos com o pico do Cauê, inclusive daquele que cisma, que reflete sobre a perda exatamente porque não pode apartar-se dela. Há um forte contraste no poema, ainda que sutilizado pela rapidez com que é enunciado. De um lado o vagar da vida cotidiana de meninos que vão para a escola e homens que olham para o chão, ambas enunciadas em conexão com símbolos estáticos como o ferro e a montanha. Do outro, o pequeno verso que simboliza a também cotidiana exploração e dependência nacional ao capital externo em “os ingleses compram a mina”. O movimento, entretanto, não significa avanço, idéia que é reforçada pelos verbos empregados no presente. Não há passado nem futuro evidentes, pois eles se entrecruzam no tempo que caracteriza a vida do lugar: o presente. A venda da mina aos ingleses é uma outra etapa da modernização periférica, que no entanto, não muda a vida de nenhum dos personagens locais. É certo que Tutu Caramujo era de fato um vendeiro, mas o vocábulo “venda” assume no poema uma outra significação. Além de ser o pequeno comércio do negociante é também o ato geral de modernização de que trata o poema: a entrega do ferro ao capital externo. Derrota incomparável para Itabira e para a nação brasileira.

Trata-se aqui de uma figuração literária das constatações de Caio Prado Jr. (2000). A exploração da natureza e a produção do capital se dá de forma extremamente predatória na realidade nacional. Diz o pensador em *Formação do Brasil Contemporâneo*:

Esta evolução cíclica, por arrancos, em que se assiste sucessivamente ao progresso e ao aniquilamento de cada uma e de todas as áreas povoadas e exploradas no país, não tem outra origem que o caráter da economia brasileira (...) continuar-se-á até o esgotamento final oi dos recursos naturais disponíveis, ou da conjuntura econômica favorável. Depois abandona-se tudo em demanda de outras empresas, outras terras, novas perspectivas. O que fica atrás são restos, farrapos de uma pequena parcela de humanidade em decomposição. (PRADO Jr., 2000, pp. 126-127)

Chega-se, assim, a um ponto de distanciamento entre esta tese e o trabalho de Willi Bolle (2004): se o Brasil de Rosa é uma conversa, em Drummond é uma confidência íntima do comprometimento do intelectual, intérprete do Brasil, com o

⁹ Cf. Cançado (2006, p. 37).

¹⁰ No próximo capítulo será enfocada uma característica do eu-lírico drummondiano que é a “cisma”, aqui creditada ao personagem Tutu Caramujo.

irreparável. A poética de Drummond, segundo se deseja mostrar, desde os primeiros trabalhos, evidencia como a síndrome empenhada tem o seu comprometimento com o irreparável.

3. Impasses da síndrome formativa

Na visão de Paulo Eduardo Arantes (1997), as interpretações do Brasil da primeira metade do século XX seriam algo como a representação de uma obsessão brasileira derivada especialmente da “ausência de linhas evolutivas mais ou menos contínuas a que se costuma dar o nome de formação”. Tratava-se, então, de certo modo, de construir tais linhas, a fim de, no mínimo, identificar – com vistas a superar – a inorganicidade de base da sociedade brasileira. Assim resume a questão da formação Otilia Beatriz Fiori Arantes (2002):

“[...]’formação’ é propósito construtivo deliberado das elites dirigentes e cultivadas, empenhadas em dotar o país de linhas evolutivas que culminem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tendo por modelo e parâmetro crítico a relativa organicidade da vida cultural européia. Supõe portanto o ideal de concatenação, continuidade, tradição, em contrapartida à “barafunda” de nossa vida mental, em que nada se segue de nada; ou seja, supõe um sistema de referências recíprocas por oposição às manifestações avulsas e isoladas. Havendo então formação em andamento, e não abortos, cedo ou tarde se apresentaria uma espécie de causalidade interna ou linha evolutiva cuja força, advinda da capacidade de pôr em “forma” o processo local, acabaria por redundar (este o voto de Antonio Candido, ao estudar a formação da nossa literatura) em superação da dependência cultural.”

Para Paulo Eduardo Arantes, tais obras, imbuídas do ímpeto da formação, testemunhariam uma “experiência intelectual básica”, sob a forma de “grandes esquemas interpretativos, em que se registram tendências reais na sociedade, tendências às voltas, não obstante, com uma espécie de atrofia congênita que teima em abortá-las” (1997, p.11-12).

Roberto Schwarz (2001), situando a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido no conjunto das obras contaminadas pela síndrome formativa, estabelece comentários fundamentais para a compreensão do movimento, que respondia, em termos de pensamento social, à aspiração do país industrial, que “se integra socialmente através da reforma agrária, superando o atraso material e a posição subalterna no concerto das nações”(SCHWARZ, 2001, p.59). Sendo assim, este era um excelente momento para a visão empenhada do exercício da intelectualidade, uma vez

que, no bojo da idéia de desenvolvimentismo, havia um certo elemento de ruptura que se poderia considerar de potencial revolucionário, no sentido da luta de classes.

Esses intérpretes do Brasil, especialmente os mais progressistas como Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado e Antonio Candido, evidenciavam, por meio do exercício intelectual um movimento que estava represado, mas que não havia se completado ainda e que, de alguma forma, transformaria o Brasil quando de fato se desse.

Sob esse prisma, Schwarz (2001) contrasta a produção de Candido com a dos demais intérpretes da nacionalidade. Entretanto, vê, entre eles, diferenças fundamentais de percepção acerca da realidade nacional, tendo em vista o ímpeto formativo. Para Caio Prado Jr., a formação se daria quando superássemos a inorganicidade social trazida do período colonial pelo sentido da colonização que ele define como o impulso sistemático de exploração de um território virgem em proveito do comércio europeu. Por sua vez, em Sérgio Buarque de Holanda, a formação estaria na superação da herança rural e autoritária portuguesa. No caso de Celso Furtado, a formação se completaria quando as alavancas do comando econômico estivessem, de fato, nas mãos de dirigentes brasileiros.

Nos três casos, o ponto de chegada da formação ainda está por ser alcançado, fato que, segundo o crítico, “exige algo do tamanho de uma revolução.” (SCHWARZ, 2001, p. 61)

Na formação historiada por Candido (1993), por sua vez, tem-se a descrição de um movimento completo. Candido (1993) fala de uma formação que se completou, mesmo antes do fim da escravidão. O imenso esforço de acumulação cultural demandado para que se completasse a formação da literatura brasileira, no entanto, não ocasionou transformação fundamental nenhuma na estrutura social do país que então emergia. Schwarz (2001, p.55) comenta assim esse descompasso: “Nesse sentido, trata-se de uma descrição do progresso à brasileira, com acumulação muito considerável no plano da elite, e sem maior transformação das iniquidades sociais.”

A partir daí vislumbra-se a dimensão do descompasso entre a modernização das idéias e o atraso material brasileiro. Para Schwarz (2001), a formação da literatura brasileira é testemunho de que o processo formativo é real no Brasil. Entretanto, por outro lado, mostra também que ele não é total e que algumas esferas podem cumprir a formação ainda que sem o acompanhamento de outras. Assim, o esforço é menos salvador e a idéia de nação possui em si menos coerência do que se pode imaginar. Com

o trabalho de Candido (1993), sabe-se que, a despeito de haver objetivamente um movimento de cunho formativo no Brasil, esse mesmo movimento era estéril no que se refere à transformação do país. Dessa forma, o sistema literário formado poderia demonstrar que “as elites podiam ir longe, sem necessidade de se fazerem acompanhar pelo restante do país.” (SCHWARZ, 2001, 56)

4. As interpretações e o clima dos anos 30

Obras desenvolvidas em um momento posterior à viragem cultural proposta pelo primeiro modernismo de Oswald e Mário de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros, encontram-se, especialmente em *Raízes do Brasil*, *Casa grande e senzala* e *Formação do Brasil contemporâneo*, certas semelhanças de perspectiva e iniciativa interpretativa que, sem esforço, encontram-se também na obra lírica de Drummond produzida no mesmo período. Num caso e noutro, observa-se a tendência à superação de alguns esquemas ufanistas de análise e estetização do elemento brasileiro desenvolvidos pelo grupo de artistas e intelectuais que atuou em 22.

A viragem estética de 22 estabelecia-se num “momento de crises, de efervescência política, de imigrações, de transformações econômicas com o processo de industrialização, o que dá maior visibilidade à classe trabalhadora urbana” (ALMINO, 2000, p.58). A esse momento político vieram somar-se as grandes vanguardas européias e a circulação de idéias anarquistas e comunistas. Isso gerou um redemoinho modernizador e modernista, que acabou contribuindo para a gestação do movimento de 1930.

Os intérpretes aqui citados, entre eles Carlos Drummond de Andrade, exploram mais profundamente as contradições presentes, embora nem sempre evidentes, nas obras dos primeiros modernistas. Não só nesse aprofundamento do empenho interpretativo modernista, entretanto, percebe-se intimidade entre o poeta mineiro e os pensadores da formação. A similitude encontra-se também fundada na aporia histórica brasileira, que ajuda a entender os intérpretes do Brasil: um certo nó dado entre a realização plena da interpretação e a atrofia que impede a completude da formação.

Toda a crise dos anos 20 desaguou na Revolução de 30, que colocou fim à Primeira República e também ao sistema oligárquico que a sustentava. Apenas para que se entenda a posição dos intelectuais que apareceram com suas obras depois do primeiro momento modernista, é oportuno recuperar alguns fatos relativos ao

movimento de 1930. Todo o processo se inicia com a sucessão do presidente Washington Luis, que indicou o então governador de São Paulo, Júlio Prestes, como seu candidato, em lugar de indicar um mineiro, conforme mandava a regra do rodízio acordado para o governo federal. Isso empurrou setores de Minas Gerais e Rio Grande do Sul para o acordo gerador da Aliança Liberal, que lançou as candidaturas de Getúlio Vargas para presidente e de João Pessoa para vice.

O programa da Aliança representava um amálgama entre os desejos das oligarquias regionais e de propostas simpáticas aos setores urbanos. Entre essas propostas estavam o combate à política de valorização do café, a legislação de proteção aos trabalhadores e um conjunto de reformas políticas. Não obstante o alcance das propostas, em março de 1930, Júlio Prestes tem sua vitória confirmada. Mesmo com o reconhecimento da vitória por alguns setores da sociedade, membros das oligarquias unidos aos tenentes não aceitaram o resultado e iniciaram uma conspiração.

Ainda que cabalmente desvinculado da conspiração, o assassinato de João Pessoa, ocorrido por razões pessoais ligadas a crises políticas locais, dá o estopim à revolta. Explorada politicamente, a morte de João Pessoa dá mote e incentivo aos conspiradores que se organizam primeiramente no Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais. Em outubro de 1930, os revoltosos tomam o poder.¹¹

Em texto sobre o momento histórico posterior a 1930, Antonio Candido (2000a) aponta a Revolução de 30 como fato que ajuda a explicar o clima cultural, ideológico e político do momento em que surge a obra do primeiro Drummond. Segundo Candido (2000a, 181), o movimento foi

“um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um ‘antes’ e um ‘depois’”

É precisamente entre as tendências que caracterizam o “depois”, que se podem encontrar dados interessantes para a interpretação da evolução da poética drummondiana e sua relação com as obras dos intérpretes do Brasil. Especialmente duas tendências levantadas por Candido (2000a) em relação ao período parecem também marcar a obra de Drummond: a unificação cultural, que projeta em escala

¹¹ O breve relato histórico aqui apresentado está estabelecido com base em *História do Brasil*, de Boris Fausto (2002).

nacional os fatos culturais, e a normalização, de aspirações e inovações geradas nos anos de 1920. Drummond, de fato, não obstante a maneira poética marcada pelo apego ao assunto regional, é o primeiro grande autor nacional, após o modernismo. É também o que primeiro atuou poética e conscientemente sem o compromisso bélico de ruptura dos momentos heróicos do movimento de 1922. Conforme Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 20) afirma:

“E realmente, mais do que qualquer outro poeta brasileiro, ele nos falou mais de perto, de nós mesmos e de nossa complicada existência, trazendo-nos a uma só vez a poesia misturada de cotidiano, desde a cota de vida besta de cada dia, até as perplexidades inevitáveis a que nos conduz o fato de ter de conviver, ler os jornais, amar ou simplesmente existir. Aproximou, com choque de revelação, que às vezes um mero substantivo no lugar certo, as grandes questões que abalaram o século XX e nossa desprotegida intimidade individual.”

Tudo isso se dá, em Drummond, especialmente, no timbre do enfraquecimento da literatura acadêmica de padrão novecentista. Para Candido (2000a), o inconformismo e o anticonvencionalismo tornaram-se *direito* do poeta após os anos 20 e não mais *transgressão*. Eles eram percebidos mesmo entre os que não se aproximavam ideologicamente dos modernistas. Em “Ordem e progresso na poesia” Candido (2002a) afirma que a obra do poeta mineiro é um momento de progresso em relação à estética modernista da década de 20. Para o crítico, em Drummond, há um “enriquecimento por assim dizer ideológico” da poesia modernista.

Por ideológico Candido (2002a) entende um conjunto de idéias diretoras, que fazem a poesia ser mais do que mero jogo estético. Segundo ele, é possível perceber, na obra do itabirano, o talento necessário para criar “as metáforas e os símbolos necessários à verdadeira expressão ideológica” (2002a, p. 151). Sem ser poesia partidária, mas também sem cair no vazio da poesia como mero jogo verbal, a obra drummondiana estabelece uma superação do modernismo, e, por isso mesmo, caracteriza-se como um momento chave da literatura nacional. Após longo período de acumulação, surge na lírica brasileira, enfim, um poeta capaz de aplicar as coordenadas do código modernista somando-as a um vigoroso programa de idéias que superam o padrão ideológico vigente. Essa superação parece consistir em um deslocamento do foco da problemática nacional da cultura para as classes sociais¹². Esse deslocamento,

¹² Esta reflexão se deve ao estudo de Lafetá sobre o Modernismo, o qual será trabalhado mais detidamente no próximo capítulo. Cf. “Estética e ideologia: o Modernismo em 30”. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2004

que é ainda incipiente em *Alguma poesia* e em *Brejo das almas*, ganha força notável a partir de *Sentimento do mundo* e especialmente *Rosa do povo*.

Tal programa pode ser entendido como uma proposta que surge concatenada à ampliação da participação social do intelectual, a partir de 1930, da qual pode-se dizer que também fazem parte os grandes esquemas interpretativos da sociologia e da economia brasileira. Na literatura, essa participação estabelece um convívio íntimo do literário com ideologias políticas e religiosas. Surgem, nesse período, diversos escritores declaradamente ‘de esquerda’, como um Graciliano Ramos, ou simpáticos ao pensamento de esquerda, como o próprio Drummond. Esse sintoma era também percebido nas grandes interpretações nacionais “com o incremento do interesse pelos grupos até então menos estudados, ou estudados com ilusões deformadoras: além do negro, o índio, o trabalhador, o operário, o pobre.” (CANDIDO, 2000a, p. 191) O ímpeto de participar encontrado entre intelectuais e artistas a partir de 30, assinala Candido (2000a), pode ser interpretado, numa chave mais pessimista, mas não menos verdadeira, como uma forma de muitos setores das elites justificarem de forma nobre sua atividade. Quando o eu-poético de Drummond fala, o esforço participativo e certa melancolia sobre a ação participativa tomada como justificativa de posição social privilegiada aparecem como termos tensionados.

Drummond elabora, então, suas primeiras obras nesse clima catalisado pelo movimento de 30, que politizou, num sentido amplo, as ações governamentais e também o debate e a produção intelectual e cultural. Há, todavia, outros elementos envolvidos na questão.

Conforme afirma Brasília Sallum Jr. (2000, p. 411) “a partir dos anos 30, o Estado nacional brasileiro passou aos poucos a se constituir em núcleo organizador da sociedade e alavanca de construção do capitalismo industrial do país. Quer dizer, tornou-se desenvolvimentista.” Ou seja, tratava-se de, por meio da intervenção política, construir novas bases materiais para a sociedade. As concepções de Estado nacional e indivíduo politicamente autônomo protagonizam o pensamento e as ações políticas nesse momento.

Nesse panorama, a esfera da cultura, por sua vez, contraditoriamente, esforçava-se para separar-se da esfera do político e ganhar ela própria sua autonomia. A arte, especialmente a poesia do período posterior a 1940, desejando isolar-se, querendo-se reino autônomo, destacado do político, imbuí-se, por outro lado, também das tendências desenvolvimentistas que guiavam as aspirações nacionais que estavam:

“orientadas não para evitar as fases depressivas do ciclo econômico capitalista, mas para impulsionar a industrialização em países de desenvolvimento tardio, quer dizer, retardatários em relação aos centros originários do capitalismo mundial.” (SALLUM JR, 2000, p.411)

Tendo em vista isso, não seria forçoso dizer que a obra de Drummond problematiza, decididamente a partir de *Claro enigma*, também o movimento contraditório de autonomização da arte num momento em que tudo agrega-se ao político, que conhece ali seu apogeu em consequência da apoteose do Estado nacional.

Quiçá se possa dizer que é, certamente em companhia de outros fatores, a consciência dessas tensões, que gera uma espinha dorsal de idéias, o que faz da obra de Drummond um momento de *progresso* ideológico em relação à *ordem* modernista, para retomar os termos de Candido (2002a).

Dada a extensão de sua obra, portanto, através dos versos de Drummond, enxergam-se os movimentos característicos do processo de formação do Brasil no século XX. Um processo que remonta ao primeiro Modernismo e à Revolução de 30, passa pelo nacional desenvolvimentismo e chega à urbanização e industrialização em larga escala, que traz à cena literária a onipresença dos valores da indústria cultural. Este potencial interpretativo encontra-se, sobretudo na forma como a voz lírica se assume como confidencial. Dessa forma, a voz lírica drummondiana atualiza em muitos casos aquilo que Rocha (1998) afirma ser uma característica fortíssima de alguns momentos da literatura brasileira no século XIX: o tom de “conversa ao pé do ouvido”. Segundo Rocha (1998) esse tom seria uma forma de compensar a impessoalidade da palavra escrita, compondo o texto de tal forma que a fala imponha-se à letra. Trata-se da exposição dos dilemas do intelectual periférico que parece marcado pelo mal-estar advindo da consciência de que o sistema de idéias pode ir muito longe, mesmo que o país não o acompanhe emperrado sempre pelos nós atrofícos característicos da progressão histórica do país. Conhecer o Brasil a partir dos versos de Drummond é apurar os mecanismos de leitura a fim de compreender o que o eu-lírico deseja confidenciar ao leitor.

Até aqui foram trabalhadas algumas categorias literárias, políticas e filosóficas relacionadas ao conceito de nação e as formas como algumas obras de interpretação do Brasil procuraram responder à chamada síndrome formativa brasileira. O capítulo

seguinte tratará de verificar em que medida essa problemática aparece na obra do primeiro Drummond.

CAPÍTULO 3

O APROFUNDAMENTO DAS CONTRADIÇÕES DO MODERNISMO NO

PRIMEIRO DRUMMOND

1. O motivo do olhar

A partir deste capítulo, serão enfocados os livros de poemas de Drummond publicados entre 1930 e 1951. A intenção é interpretar os textos sob a luz das proposições teóricas e metodológicas estabelecidas nos capítulos anteriores. Neste capítulo começarão a ser levantados traços de elaboração da poética de interpretação do país nos dois livros que Drummond publicou nos anos 30: *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934). Para realizar isso, os volumes serão observados em sua relação com o concerto mais amplo de transformações culturais e sociais por que o país passava naquele momento histórico. Nessa relação reside a principal pergunta proposta aqui: em que medida a estética de *Alguma poesia* e de *Brejo das Almas* assimila as tensões históricas diante das quais se vê o intelectual modernista que se propõe a interpretar o processo formativo do Brasil?

Parte-se do princípio de que o Eu lírico nesses dois primeiros livros é marcado pelo motivo do olhar, que se formaliza literariamente, sobretudo nas técnicas vanguardistas da montagem e da colagem. Intimamente ligada ao motivo do olhar está uma postura meditativa, recuperada da estética romântica, que aqui será nomeada como “cisma” e que mimetiza a atitude intelectual de descoberta e de desrecalque nacional promovida desde o primeiro momento modernista. Deseja-se, assim, mostrar que essa mimese embute uma substância crítica, de modo especial pela forma como ela se engendra dentro de representações de situações aporéticas, no meio das quais a voz pensante que enuncia o poema se acha. Esses elementos são mobilizados por um Eu lírico oblíquo, que está sempre pronto a, pela via do humor ou mesmo da agressividade, fintar o leitor, mostrando seu incômodo com a situação aporética que vivencia. O tema da “vida besta” sintetiza esses procedimentos poéticos, conectando montagem e “cisma” no motivo da fotografia, sempre recorrente na obra do itabirano. Tendo em vista essas particularidades formais, defende-se que a lírica drummondiana desse primeiro momento está calcada em uma profunda reflexão acerca das possibilidades de a

intelectualidade descobrir e interpretar o Brasil. Um dos elementos da forma do poema que ajuda a verificar isso é a utilização de uma espécie de “língua nacional desiludida”, que fratura o esforço mítico modernista de elaboração literária da “gramatiquinha brasileira”. Para além disso, o jogo com o ritmo e a metrificação, em *Alguma poesia e Brejo das almas*, confere ainda mais potência ao jogo de inquietudes que se estabelece nos poemas.

Esses são índices que ajudam a verificar a diferenciação entre o estilo do poeta itabirano e o estilo dos primeiros modernistas. Tendo em vista isso, é possível afirmar que Drummond é uma pré-figuração da geração de 30. Algo semelhante disse Iná Camargo Costa a respeito do poeta. Segundo ela Drummond, “aprofundaria a pesquisa sociológica e mesmo histórica, como tem ocorrido em outros momentos importantes de nossa melhor literatura” (1993, p.309). Um desses momentos importantes é o da geração de 30, que Drummond começa a antecipar, pelo aprofundamento das contradições do primeiro Modernismo, arquitetando uma poética de interpretação do Brasil.

Tudo isso evidencia uma obra meditada a fundo e com meticulosidade. Não são poucos os autores que aludem ao cuidado de Drummond com a publicação de seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, que sai apenas em 1930, ainda que os poemas tenham sido produzidos e começado a circular, no estreito grupo de modernistas mineiros, a partir de 1925, inicialmente em três números de *A Revista*, que divulgava o Modernismo em Belo Horizonte. O grupo de jovens intelectuais que se reuniu em torno dessa publicação, começou a tomar corpo em 1923, contando com nomes como Abgar Renault, Gustavo Capanema, Emílio Moura, Milton Campos, Pedro Nava, Mário Casassanta, Martins de Almeida, Gabriel Passos, além do próprio Drummond. Foram três os números de *A Revista* publicados, em julho, agosto e setembro de 1925. *A Revista* foi algo como a culminância de um Modernismo por assim dizer periférico em relação ao centro irradiador paulista e de certa forma condensava a fascinação que os jovens mineiros demonstraram diante dos modernistas paulistas que passaram por Belo Horizonte em 1924 durante a viagem que realizavam às cidades históricas de Minas. Compunham a caravana modernista Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Godofredo Teles, Tarsila do Amaral e o menino Oswald de Andrade Filho, além daquele que

cumpriria o papel de orientador inicial do projeto poético do jovem Drummond: Mário de Andrade.¹³

Muito tempo depois, nas conversas radiofônicas com Lya Cavalcanti que seriam publicadas sob o título de *Tempo, vida, poesia – confissões no rádio*, Drummond ainda lembraria os primeiros contatos com Mário:

“Mário foi um caso especial, desses acontecimentos instantâneos, que nos fazem quase adivinhar o futuro: daí por diante haverá um elemento novo em nossa vida intelectual. Descobrimos um veio de ouro. Mas veio de ouro não define bem o que senti diante da figura literária dele. Não era riqueza a explorar, com maior ou menor esforço. Era riqueza dada sem condições, a não ser a de merecê-la por nós mesmos. O que Mário esperava de nós não era que o seguíssemos, mas que nos descobríssemos a nós mesmos, ao que pudesse haver de bom em nós, no sentido de inquietação, desejo de investigação e reflexão: queria (e foi explicitando isto nas cartas que passaria a nos escrever, paciente, pedagógico, obstinado) que adquiríssemos consciência social da arte e trabalhássemos utilitariamente nesse sentido, pela descoberta ou redescoberta gradativa do Brasil em nós, atualizados e responsáveis. Nunca segui a fundo a lição de Mário, mas o pouco de ordem (sob a desordem superficial) que passei a por no que escrevia é consequência da ação dele para me salvar do individualismo e do estetismo puro.” (ANDRADE, 2003b, p. 1246-1247).

Vemos na fala do poeta alguns elementos importantes para destrinchar a questão aqui proposta. Primeiramente, vemos a profunda ligação intelectual entre Carlos e Mário. Em seguida, a lição de empenho, que passa do paulista para o mineiro, com algumas adaptações. Por fim, vislumbra-se algo do projeto consciente de publicação a longo prazo que Drummond imprime a sua obra, sob os conselhos do amigo paulista.

Na correspondência mantida com Carlos, Mário critica a obra do mineiro e aconselha-o até mesmo sobre a ordem dos poemas que se publicariam em *Alguma poesia*. A exemplo disso, encontra-se esta afirmação de Mário: “ ‘Explicação’ peso-pesado. Mesma coisa que ‘Eu protesto’ porém sem besteiras e muito mais melhor. Forte mesmo. Eu botaria isso no começo do livro que nem Prefácio” (ANDRADE, 1988, p. 90). “Explicação” é, de fato, um dos poemas mais significativos do volume e, talvez, mais diretamente do que o “Poema de sete faces”, traduz o espírito do lirismo de *Alguma poesia*, o que mostra a consciência de Mário em relação à poética do amigo que lhe dedica o livro. Basta lembrar dos versos:

“Meu verso me agrada sempre...
Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota,

¹³ Cf. DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas*. Brasília: EBRASA/EDUNB, 1971.

mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
Eu bem me entendo.
Não sou alegre. Sou até muito triste.
A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole,
preguiçosa.” (ANDRADE, 2003a, p. 37)

A sintonia dos versos de “Explicação” com o Modernismo de Mário é evidente. Entre Carlos e Mário há um encadeamento que mostra o vigor e os limites do sistema literário brasileiro, por isso, a correspondência entre os dois é um dos capítulos mais significativos da história da literatura nacional: um dos poucos momentos em que se realizou, às claras e de modo fundamental, a “passagem de bastão” que é tão cara à idéia formativa. Drummond não começa *da capo*. Começa do diálogo demorado, profundo e profícuo com o mestre do primeiro momento modernista, ele próprio um dos intérpretes do Brasil de maior disposição e alcance analítico. Mário foi alguém que, decisivamente, como se pode perceber na própria fala de Drummond, quis fazer literatura – na esteira dos romancistas românticos – como “instrumento de descoberta e interpretação”¹⁴. Atesta-se isso, por exemplo, em trecho de outra carta do poeta da Paulicéia:

“Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. [...] A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil [...] Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhe preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação.” (ANDRADE, 2003b, p. 202-203)

Há, no alerta, de Mário um impressionante sentido da missão que deve passar de um escritor a outro e que configura algo sempre presente na produção poética de Drummond: a preocupação com o país. Esse sentido de missão, passando de Mário a seu correspondente mineiro, envolve a consciência da literatura como problema, o que mobilizou Drummond a lançar mão dos recursos modernistas não para resolvê-lo, mas para aprofundá-lo, discutindo-o até os seus limites.

O sentido de missão, talvez o melhor ensinamento do amigo Mário, fica bem claro na já famosa declaração presente em “Autobiografia para uma revista”, que integra o volume *Passeios na ilha*:

¹⁴ Expressão cunhada por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* para referir-se à primeira fase do romance romântico brasileiro (Vol. II, p.97).

“Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê das inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos.” (ANDRADE, 2003b, p. 929)

Ao que parece, toda a obra de Drummond (com especial ênfase em sua primeira fase) é um esforço para a desmistificação da situação do poeta e da sociedade brasileira. O passo decisivo que o mineiro dá para isso é rejeitar a poesia dita agradável, que compactua “com a sociedade que a transformou em privilégio” (COSTA, 1993, p.317). Rejeitando o agradável, Drummond opta pela violência. Uma violência nem sempre óbvia, direta ou contundente; uma violência que vem do fato de o poeta ter-se armado com a força dos problemas do indivíduo inserido na realidade nacional, nisso indo algo além dos primeiros modernistas. Como em Machado de Assis, também em Drummond, o mundo patriarcal e a modernização periférica estão em primeiro plano. A lição da técnica de vanguarda, por sua vez, é utilizada como convenção consolidada envolta em espectro auto-crítico.

A dimensão política dessa poética de interpretação do país reside no fato de que o eu-lírico de Drummond representa claramente um grupo social: o da oligarquia rural que tem de se reorganizar politicamente, a partir do início do século XX, ocupando a cidade valendo-se da indústria e da burocracia, que ganham oportunidade e motor com o aprofundamento do movimento de desenvolvimento e industrialização do país. A voz que fala em *Alguma poesia* e em *Brejo das almas*, de certa forma, somatiza e antecipa essa experiência de rearranjo do poder político, condensando, no lirismo, o repertório de violência, atraso e injustiça que permanece sem superação, não obstante a modernização.

Nesse sentido é que se pode afirmar a presença de um outro realismo em Drummond. Um realismo, na perspectiva de Auerbach (2002) que está mais na sua capacidade de captar formalmente o movimento da sociedade que lhe foi contemporânea e menos no uso do retrato pitoresco do país.

Sabe-se, especialmente lembrando Brecht (1973), que o realismo ou o modo realista de escrever é marcado pelo momento e pela classe a serviço da qual foi utilizado. Por isso, segundo Brecht (1973), é válida a utilização de diversos meios novos ou velhos, vindos da arte ou de outras fontes de discurso a fim de dar aos homens a

dimensão de uma “realidade viva que possam transformar” (BRECHT, 1973, p.11). Por isso, mais do que um estilo que ofereça ‘tudo’ aos sentidos ou que exponha a interioridade dos personagens, Brecht (1973) defende que ser realista significa:

- “ - apresentar o sistema da causalidade social;
- escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana;
- destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento;
- ser concreto e possibilitar a abstração” (BRECHT, 1973, p.11)

Ao fim das contas, o realismo drummondiano é uma representação da vida com força capaz de equiparar-se à própria vida, não somente às representações literárias dessa mesma vida. A lírica de Drummond aparece como algo que está à altura dos conflitos da própria existência humana. Para lembrar o Auerbach de *Mimesis* (em sua caracterização do realismo do século XX), nesse tipo de realismo drummondiano

“...o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão de posição do escritor diante da realidade do mundo que representa” (AUERBACH, 2002, p. 482).

Trata-se de uma representação do mundo e de si mesmo inquieta e pautada pela dúvida. Assim, o país apresentado por Drummond é o das classes sociais, mais do que a pátria pitoresca e mítica da “cor local”. Seu realismo é soma de valor estético universal (dado o desembaraço no uso das conquistas estéticas da vanguarda) e conhecimento profundo da realidade histórica brasileira. Conforme afirma Luiz Costa Lima (1995, p.133), Drummond

“se distingue pela apreensão consequentemente realista. Contra uma projetiva mítica, a sua obra propõe uma projetiva realista, marcada até as entranhas pela idéia de corrosão que desgasta seres e coisas”.

Para focar a primeira poesia de Drummond como diferenciação do Modernismo heróico em termos formais, retome-se agora uma afirmação de Lafetá (2004a) sobre o poeta. Segundo ele, encontra-se algo nos versos drummondianos que não é verificado nos demais modernistas, não obstante o sentido de grupo que sempre animou a produção de todos eles, o qual fazia as saídas estéticas e ideológicas

encontradas por um serem adotadas, transformadas e incorporadas por outro. Essa diferença, segundo Lafetá (2004a, p.416), é

“uma espécie de supervalorização do olhar e das imagens deste derivadas, a qual nada tem de pitoresco, e talvez – se a hipótese for plausível – seja mais reveladora de certos conflitos da subjetividade do poeta do que da ideologia modernista do Brasil como país novo, a ser redescoberto”.

Para Lafetá (2004b), o olhar, especialmente na série de oito poemas sobre cidades intitulada “Lanterna Mágica” de *Alguma poesia*, realiza um movimento lírico que promove a identificação entre o que está no Eu e o que se passa na paisagem. Assim, para além da nota localista de retrato do interior mineiro, “Lanterna Mágica” expõe a identificação fundamentalmente lírica entre Eu e cidade. Essa identificação fica clara em “Belo Horizonte”, primeiro poema da série. Leia-se outra vez o poema, verificando como é estabelecido o processo apontado por Lafetá:

1 “Meus olhos têm melancolias,
minha boca tem rugas.
Velha cidade!”
As árvores tão repetidas.
5 Debaixo de cada árvore faço minha cama,
em cada ramo dependuro meu paletó.
Lirismo.
Pelos jardins de *versailles*
Ingenuidade de velocípedes.

10 E o velho fraque
Na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas”(ANDRADE, 2003a,
p. 10)

Lafetá (2004a) chama a atenção para o fato de que o texto está envolvido em um clima de ambigüidade e estranhamento conseguido graças à utilização da técnica bem modernista da superposição (a mesma do “Poema de sete faces”). De quem seriam os olhos melancólicos e as rugas da boca? Do Eu ou da jovem cidade de Belo Horizonte, que à época da composição do poema, contava pouco mais idade que o poeta. Este tinha 25 anos; aquela completara apenas 30. A palavra lirismo corta o poema em verso rápido, como a evidenciar essa confusão: o Eu é a cidade, a cidade é o Eu. Lembre-se também o poema “Coração Numeroso” (ANDRADE, 2003a, p.21):

“A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu

a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.”

Ao final de “Belo Horizonte”, há uma transfiguração que atesta bem a fusão enunciada em “Coração Numeroso” de Eu e cidade: o Eu que fala se torna máscara e passa a ser referido em terceira pessoa. Essa máscara é formada imageticamente pela geometria da casinha de alpendre, onde as janelas são os dolorosos olhos do poeta.

A análise de Lafetá (2004a), rápida sem deixar de ser profunda, pára por aí, deixando, entretanto, diversos caminhos críticos a que se pode dedicar o estudioso do eu-lírico drummondiano. Eis, no mínimo, um bom ponto de partida: o primeiro Drummond configura-se como superação do pitoresco modernista, uma vez que, pelo motivo do olhar, amalgama mundo e coração numa só nota especificamente brasileira. Assim, pode-se dizer que a interpretação do país nessa parte de sua obra chega mais pela via da natureza de seu lirismo e menos pela paisagem tipicamente mineira apresentada pelo conteúdo. Trata-se de uma poética que identifica Eu e cidade, alegorizando, no sentimento e na forma, a narrativa da nação e não descrevendo miticamente a “cor local” do país.

Explorando um pouco as pistas deixadas por Lafetá (2004a) a respeito do motivo do olhar, podem-se levantar duas características de Drummond que ajudam a enxergar o poeta como um intérprete do Brasil que aprofunda as contradições do clima modernista. Uma delas é a via da ambigüidade e do estranhamento. A outra é a presença superposta velho/novo. Posto que Eu e cidade amalgamam-se, pode-se dizer que essa ambigüidade de tom conseguida pelos procedimentos poéticos da vanguarda, associada a um fundo “sentimental” romântico, que chega ao leitor pela via do olhar, dá conta de uma realidade nacional ambígua e estranha. Isso, entretanto, não é necessariamente novidade em relação aos demais poetas do primeiro Modernismo. A novidade está na cunha que a *persona* ambígua coloca entre o código vanguardista e a representação do país. A ambigüidade é um dos vetores do sentido *gauche* drummondiano. À ambigüidade da forma, em “Belo Horizonte”, corresponde uma ambigüidade de conteúdo, que apresenta uma sobreposição entre o velho e o novo.

Causam estranhamento as rugas na boca do poeta jovem, o adjetivo velho aposto à cidade tão nova (30 anos ainda!), o fraque, o alpendre da provinciana casinha

mineira¹⁵. Tudo isso está, aparentemente, a demonstrar, *dolorosamente*, que algo de arcaico permanece na novidade, como a casinha pitoresca que forma a face do moderno poeta. Isso se dá não apenas na paisagem, mas também dentro da subjetividade que se apresenta ao leitor do poema. Na contraposição “*versailles/velocípedes*”, essa dicotomia se aprofunda ainda mais graças ao elemento estrangeiro, racionalizador do espaço urbano de Belo Horizonte, justaposto ao elemento ingênuo local. Há alguma coisa que escapa ou que foge ao projeto modernista aí. Algo que o Eu não consegue definir, mas que atravessa a constituição moderna da sua subjetividade.

Certamente não seria forçar a nota política da interpretação afirmar que o poema lido encaminha o leitor para a reflexão sobre o real problema a ser enfrentado pelo Modernismo. Um problema que não está na paisagem, mas na interferência da subjetividade nessa paisagem: interferência poética e política. Cosmopolitismo e particularismo, arcaico e moderno são pares dialéticos que marcam o processo formativo brasileiro. Marcam também a subjetividade lírica de Drummond. Assim, o leitor tem diante de si um estratagema formal que deve ser destrinchado.

O olhar, base desse estratagema que junta mundo e coração num só impasse aparece repetidas vezes em estrofes de *Alguma poesia*:

“O bonde passa cheio de pernas:
Pernas brancas pretas amarelas.
Pra que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada”
Poema de Sete Faces (ANDRADE, 2003a, p.6)

“Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
Pensava logo nas estrelas
E outros substantivos celestes”
Também já fui brasileiro (ANDRADE, 2003a, p.8)

“...e a cidade parálitica
No sol
Espionando a sombra dos emboabas

¹⁵ É interessante lembrar que Belo Horizonte é, nos anos 20, apenas uma pequena cidade provinciana, onde vivem burocratas, chefes políticos do interior, beletristas e boêmios, que dão mote a autores como Drummond e o Cyro dos Anjos do *Amanuense Belmiro*. Dias (1971, p.81) lembra o ambiente belorizontino da seguinte forma: “Que representa Belo Horizonte na década de 20? Uma cidade geométrica do ponto de vista urbanístico. Possui cerca de 80.000 habitantes (1925). É uma população que se expande em ritmo consideravelmente rápido. Capital provinciana, mas bastante diferente de outras capitais brasileiras. O peso da tradição foi transposto de Ouro Preto, de onde vieram os funcionários e os políticos, e de outras cidades mineiras – ao invés de ter sido sedimentada ali mesmo. De certo modo aberta ao moderno, é, pois, uma comunidade oscilante entre o novo e o tradicional. Mas a tradição prepondera.”

No encantamento das alfaias.”
São João Del-Rei (ANDRADE, 2003a, p.12)

“Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.”
No meio do caminho (ANDRADE, 2003a, p.16)

“Meus olhos espiam
espiam espiam
soldados que marcham
moças bonitas
soldados barbudos
...para namorar,
para brigar.
Só eu não brigo.
Só eu não namoro.” (ANDRADE, 2003a, p.27-28)

Pelo motivo do olhar, chega-se a outro traço decisivo para o primeiro Drummond diferenciar-se dos primeiros modernistas: o seu caráter de “cisma”. Arrigucci Jr.(2002) enfoca a característica “sentimental” drummondiana, conforme o sentido que dão à palavra os primeiros românticos, na esteira de Schiller. O termo “sentimental”, segundo ele, abarca não apenas sentimentalismo, como o sentido mais corrente da palavra pode sugerir. Trata-se de um “sentimento refletido”, que se encontra na poesia dita “pensamentada”, tão significativa no autor itabirano. Esse pensamento, assim como nos primeiros românticos, é auto-reflexivo, pois representa um debruçar-se sobre si mesmo.

A reflexividade sentimental é percebida logo no primeiro texto de *Alguma poesia*, o famoso “Poema de sete faces”, no qual se verifica um caráter eminentemente contraditório. A força da contrariedade é, de fato, um dos matizes mais característicos da lírica “pensamentada” de Drummond e sempre foi grifada por diversos críticos, desde Mário de Andrade (1960) e Antonio Candido (1995) até o próprio Arrigucci Jr. (2002). A *persona* sentimental que enuncia o discurso no poema de Drummond é, ao mesmo tempo, discreta e corrosivamente irônica; confidente e acintosa; agressiva e confessional, combinando, assim, gracejo e gravidade. Inquietudes típicas de um Eu que incomoda-se com o próprio problema da expressão.

Esses são traços típicos do esforço intelectual de formação do país e de seu arcabouço de idéias. Por isso, propõe-se aqui um outro nome para a “sentimentalidade reflexiva” romântica de Drummond. “Cisma” parece um bom termo para traduzir o modo especial de reflexividade drummondiana. Cisma significa devaneio, sonho, fantasia, absorção em pensamentos. Também pode significar preocupação, inquietação.

Conforme o uso popular brasileiro da palavra, cisma também indica capricho, teima, obstinação. Traços bem característicos do intelectual brasileiro, que se condensam no personagem já referido anteriormente, do poema “Itabira”, o qual “só na porta da venda cisma na derrota incomparável” (ANDRADE, 2003, P. 12).

Seguindo a idéia de “cisma” característica do Eu lírico, pode-se acrescentar à análise de Arrigucci Jr. (2002) o fato de que essa postura representa uma dificuldade de dar conta do país, própria não apenas do Modernismo do primeiro momento, mas também das grandes interpretações do país. A inquietude “cismada” em Drummond, então, pode ser sintoma de um problema “cognitivo”, inerente à prática intelectual em um país como o Brasil. É um problema formativo, em última análise. Se uma das grandes questões do Modernismo era o desrecalque nacionalista, Drummond coloca-lhe adendos: é possível conhecer o país que se deseja desrecalcar? Quais são os limites dessa empreitada intelectual? Até onde, aos intelectuais, é possível conhecer o país que se deseja retratar, na literatura e no ensaísmo? A figura do Eu “encalacrado em situações aporéticas” (ARRIGUCCI JR., 2002, p.59) não estaria alegorizando o encalacrado do próprio intelectual modernista e, por conseguinte, da própria formação?

Note-se como cisma e aporia são o tom de alguns dos versos de *Alguma poesia e Brejo das almas*:

“Eu fico cá embaixo
maginando na ponte moderna – moderna por quê? [...]
Ai tempo!
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.”
Sabará (ANDRADE, 2003a, p. 11)

“Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar””
Sentimental (ANDRADE, 2003b, p. 16)

“A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse”
Poema que aconteceu (ANDRADE, 2003a, p. 17)

“Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. [...]
(Desconfio que escrevi um poema)”
O sobrevivente (ANDRADE, 2003a, p. 27)

“O poeta ia bêbedo no bonde
O dia nascia atrás dos quintais.
As pensões alegres dormiam tristíssimas.

As casas também iam bêbedas

Tudo era irreparável”
Aurora (ANDRADE, 2003a, p. 43)

“Deus me abandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
Sem olhos, sem boca,
sem dimensões.”
Um homem e seu carnaval (ANDRADE, 2003a, p.46)

A marcar as fronteiras desse enclacramento do Eu estão dois símbolos que figuram na experiência nacional e na poética de Drummond: a cidade e a província, que evidenciam, por sua vez, duas faces do Brasil que se atritavam de maneira evidente à época. Aludida na interpretação do poema *Belo Horizonte* realizada acima, a convivência atritante entre atraso e desenvolvimento é um catalisador da poética drummondiana e mostra que se o atraso não havia sido superado, tampouco o desenvolvimento chegara de maneira definitiva e ampla. Mais do que tema, entretanto, arcaísmo e modernidade enfeixam a forma do poema, como se pode perceber tanto nos recursos de vanguarda associados a um tipo arcaico de romantismo sentimental, quanto na construção rítmica dos versos dos poemas, que ora estendem-se livres pelas estrofes, ora regulam-se por métricas românticas e mais populares, ora fraturam-se, confundindo verso livre e metrificação. Como afirma Costa (1993, p.311), o jogo de Drummond com os ritmos também tem função de “arma crítica”. O incômodo na leitura que daí resulta indica que Modernismo e modernização são coisas distintas. O atraso ficava presente, então, no bojo do desenvolvimento brasileiro, dando-lhe motor e dinamismo. Eis uma nota específica do país que a poética de Drummond formaliza por meio dessa inquietude contraditória do Eu, que se revolve na aporia, não dando conta de apreendê-la por completo.

Desrecalcar o país, como queriam os modernistas, parece estar mostrando Drummond, era algo que envolvia considerar a luta de classes que garantia o nervo histórico da viragem cultural. Note-se, por exemplo, a explicação feita pelo poeta a respeito do título de *Brejo das Almas*:

Brejo das Almas é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte. Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos. A lavoura de cana-de-açúcar tem-se desenvolvido bastante.

Ultimamente, cogita-se da mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero. Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das Almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece. D'A Pátria, 6-8-1931. (ANDRADE, 2003a, P. 42)

Hoje o antigo município de Brejo das Almas chama-se Francisco Sá e é a terra do alho. Retirada e colada no livro por Drummond, a citação do jornal da época, cujo tom é quase laudatório, dá a ver o clima e os limites que uma “salvação onomástica” possui. Tal salvação é, no fundo, um micro exemplo irônico da operação modernista de salvamento e mitificação do pitoresco brasileiro. Mudado o nome para Francisco Sá, a pequena cidade permaneceu afundada em um brejo histórico, que é a topografia alegórica por onde passeia o eu-lírico dos poemas do volume, refletindo e inquietando-se com o seu “coração maior que o mundo”. É como houvesse um alerta silencioso no trato de Drummond com a apreensão da técnica de vanguarda e com o desrecalque nacional perseguidos pelo primeiro Modernismo, conforme atestava a carta de Mário de Andrade citada anteriormente. Em *Brejo das Almas*, vê-se uma forma de crítica ao Modernismo que, a seu modo, expõe algo semelhante ao que Roberto Schwarz (1987, p.25-26) enxergou presente na poética de Oswald de Andrade:

“Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald procurou fabricar e ‘auratizar’ o mito do país não oficial, que nem por isso era menos proprietário. Hoje todos sabemos que as técnicas da desidentificação brechtiana são usadas na televisão para promover a nossa identificação com marcas de sapólio. Por isso mesmo é interessante verificar que já ao tempo de sua invenção, quando o mordente seria máximo, estes procedimentos por si só não bastavam para esquivar ambigüidades.”

Talvez porque a questão não fosse “esquivar-se das” e sim “assumir as” ambigüidades. A ironia que aparece no recolhimento e colagem da citação noticiosa que inicia *Brejo das almas* é semelhante à dos poemas que compõem o livro e são forma literária e crítica que o discurso assume graças à inquietude do Eu lírico *gauche*. A *gaucherie*, como já vimos, tem uma força histórica decisiva e um nome mais concreto: obliquidade. Oblíquo, ou seja, sinuoso e, às vezes, evasivo é também o discurso do intelectual modernista enalacrado entre o projeto estético e o projeto ideológico do movimento, que resgatava um país não oficial, mas “não menos proprietário”.

A obliquidade é caracterizada por Arrigucci Jr. (2002) na clivagem poética do *chiste*. Segundo ele, é o *chiste* que permite, com excelente resultado poético, conectar

objetos distintos ou separados, ou mesmo evidenciar a discordância do que está aparentemente conectado. Em suas palavras, o *chiste* é “um modo de catalisar a poesia, apoiando-a numa forma de sintaxe capaz de juntar em liga estreita elementos divergentes e contrastantes” (ARRIGUCCI JR., 2002, p.31). Acrescente-se aqui, todavia, algo importante: se essa liga é estreita, não é totalmente homogênea e o seu valor poético reside justamente no fato de que ela deixa a ver certas costuras e contrastes que não desaparecem na operação de unificação da contrariedade promovida pela forma poética drummondiana. Há, pois, algo de irreparável na sua poesia, que pode dar a ver o irreparável do país. Não se pode esquecer o verso acima citado do poema “Aurora”, de *Brejo das almas*: “Tudo era irreparável.” É um desconcerto que desconcerta e que está na fonte da violência contra o leitor em “Explicação”:

“Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.
A casa colonial da fazenda também era...
no elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara. [...]

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?” (ANDRADE, 2003a, P. 42)

Aí estão todos os elementos da poética drummondiana de interpretação nacional que até aqui foram delineados: a fratura de ritmo, a violência, a contrariedade, a cisma, o enclacramento do eu, o irreparável, o desrecale local filtrado pela crítica e o retrato da subjetividade do filho-família dividido entre o arcaico e o moderno. Tudo isso crivado pela obliquidade, que marca a concentração que o Eu lírico drummondiano faz sobre si mesmo. A obliquidade geral de tom dá a esse pensamento auto-reflexivo, entretanto, um leve tom de farsa, que tem a ver com a falta de poder do Eu para desempenhar a tarefa a que se propõe. Lendo Drummond, não se está diante de uma poética da certeza ou da afirmativa; mas sim do ceticismo, da dúvida, da sinuosidade.

Parece plausível, nesse sentido, a hipótese de Arrigucci Jr. (2002), segundo a qual, em Drummond, o Eu parece estar fantasiando sobre o próprio Eu, o que encaminha a leitura para a revelação do dilema de comunicar a multiplicidade contraditória do país, que, no caso do itabirano, se resolve pela representação formal e

temática de um “equilíbrio tenso”, prestes sempre a desabar, como a máscara do poema “Belo Horizonte” que, mal colocada, deixa ver seu propósito de artificialidade.

2. Um romântico no *brejo*

Os românticos, que o mineiro, de modo peculiar, recupera, acreditaram na espontaneidade como forma de revelar a intimidade e o país. Nos pequenos estudos que Drummond realizou em *Confissões de Minas* (1944) sobre poetas do Romantismo brasileiro, encontram-se diretrizes centrais de apreensão crítica da estética romântica que já se revelavam nos poemas de *Brejo das Almas*. Tomado dessa forma, o volume de 1934 configura-se como uma das mais radicais interpretações de uma literatura em formação. Em *Confissões de Minas*, Drummond analisa a imperfeita solidão de Fagundes Varela, a “vulgaridade” de Casimiro de Abreu e o “sorriso” de Gonçalves Dias. Juntando esses três elementos tem-se um feixe de sentimentos que estrutura *Alguma Poesia e*, sobretudo, *Brejo das almas*.

Explique-se um pouco em que consiste cada um desses sentimentos: falsa solidão, vulgaridade e “sorriso”. Para Drummond, Fagundes Varela, muito embora tematize a solidão em inúmeros poemas e versos não ama estar só. Conclui-se, pois, que a solidão aqui é código literário, que tem de ser cumprido de forma protocolar pelo poeta. Segundo Drummond (2003b, p.175): “ele pertence à espécie dos que não amam a solidão. Dos que têm medo dela. Alguns dos seus versos, aqui e ali, denunciam certo desapontamento, certa irritação produzida pelos contatos infelizes com o mundo”. Drummond conclui que Varela era um homem preso a outros homens e que isso foi impossível esconder em seus versos, muito embora o desejo de atender ao desejo da convenção literária romântica o tivesse forçado a tematizá-la em sua obra. O poeta mineiro conclui, pois, que essa inversão de sinal que Varela opera é o que dá valor à poesia. Não se trata de um romântico que nega o mundo em favor de si, trata-se de um romântico que não se adéqua à solidão e não sabe por que o mundo o recusa. Essa figura de poeta preso a uma situação incômoda é recorrente em *Brejo das Almas* formalizando-se sob um tom de desilusão com a convenção, que expõe a impossibilidade de superá-la, como em “Um homem e seu carnaval”:

“O pandeiro bate
é dentro do peito
Mas ninguém percebe.
Estou lívido, gago.

Eternas namoradas
riem para mim
demonstrando os corpos,
os dentes.
Impossível perdoá-las,
Sequer esquecê-las.” (ANDRADE, 2003a, p.46)

Em Casimiro de Abreu, Drummond analisa a grande capacidade de vulgarização da poesia. A grandiosidade do poeta, para Drummond estaria no fato de ele produzir uma poesia que qualquer um se pode achar capaz de produzir. Segundo ele: “O encanto de Casimiro de Abreu está na tocante vulgaridade. Em sua poesia tudo é comum a todos” (ANDRADE, 2003b, p. 178). Drummond chega a elencar os três temas acerca dos quais sempre fala Casimiro, para além dos quais sua poesia não vai: “a) o homem se recorda de sua infância e fica triste; b) o homem tem um amor que não pode realizar-se e também fica triste; c) o homem está longe de sua terra natal e sente saudade” (ANDRADE, 2003b, p.178). Com timbres críticos, essa temática é recuperada em *Brejo das almas*, como se pode ver, por exemplo, em “O passarinho dela”:

“O passarinho dela
é azul e encarnado.
Encarnado e azul são
As cores de meu desejo.

O passarinho dela
bica meu coração.
Ai ingrato, deixa estar
que o bicho te pega.

O passarinho dela
está batendo asas, seu Carlos!
Ele diz que vai-se embora
sem você pegar. (ANDRADE, 2003a, p.49)

Por fim, o “sorriso” de Gonçalves Dias, para Drummond, constitui-se naquilo que se pode considerar um leve efeito cômico produzido na leitura contemporânea da obra do poeta. Nas palavras de Drummond: “Gonçalves Dias aí nos apresenta o edificante e o épico debaixo de um certo pitoresco, que lhe reduz as proporções, humanizando-as” (2003b, p.183). Essa visão de comicidade que se extrai da leitura contemporânea dos grandes feitos românticos está de certa maneira formalizada em um texto como “Hino Nacional”, por exemplo.

Estão aí três elementos que Drummond enxerga nos românticos e que são reaproveitados por ele próprio para a composição da sua forma poética. Românticos que fizeram do desvio da norma geral o valor de interesse que podem gerar para os brasileiros do presente. Todos são casos de transgressão da norma européia do Romantismo, ou de “idéias fora do lugar”: no primeiro caso uma solidão que não se quer solitária, no segundo caso uma renúncia dos temas edificantes e da originalidade em favor de uma poesia de qualquer um para qualquer um e no terceiro um tom de pitoresco e desacerto que fratura o épico.

Observando esses elementos e os volumes *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, pode perceber que Drummond investigava a fundo a brasilidade fixada pelas obras românticas e que ele tratava de, à maneira modernista, explorar as possibilidades artísticas desse descompasso, revelando-lhe e dando-lhe continuidade, inserindo outro elo na cadeia formativa da literatura brasileira. É como afirma Teixeira (2005, p.79): “o poeta mineiro, de seu mirante periférico, acusa a falência de todo um sistema político e ideológico que só se aclimatou no trópico natal de modo rudimentar e não raro farsesco”.

Por isso, não se pode desconsiderar que tal movimento se dá em Drummond com o sinal negativo também embutido no discurso. A obliquidade drummondiana, por exemplo, põe uma marca quase cínica na enunciação. Drummond dissecou o mito da espontaneidade romântica em seus textos sobre poetas românticos brasileiros. Esse talvez seja o tema geral de *Brejo das almas*, que conta, entre os seus textos mais significativos, com um soneto da perda da esperança dizendo obliquamente:

“Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte.” (ANDRADE, 2003b, p. 45)

A troca das pessoas, de um verso a outro, desconcerta o leitor. O Eu da primeira linha é, na verdade, o mesmo Eu da segunda, referido obliquamente pela indeterminada terceira pessoa “alguém”. Farsa, disfarce, desilusão, finta: é o questionamento do poder daquele que enuncia. Lida como oblíqua, a voz lírica em Drummond assume uma característica histórica que dá a ver o grão de privilégio que macula as melhores intenções interpretativas da realidade do país. Talvez a voz drummondiana esteja querendo revelar que o país se conhece melhor pelo prisma oblíquo, onde a certeza, a

impossibilidade e a negatividade são mais produtivas do que a festa certa e positiva de boa parte do culturalismo modernista.

E tudo isso é realizado no já referido tom de conversa, de intimidade, de confiança, já anteriormente referido. Esse tom íntimo, amigo, pessoal, foi enfatizado por Teixeira (2005) como índice da cordialidade do eu-lírico de Drummond. Em *Brejo das almas* é como se de fato o leitor se visse diante de um “camarada”. Segundo Teixeira (2005, p.75): “É como se o poeta *cordialmente* pusesse a mão no ombro do leitor e o chamasse para um bar, onde os dois pudessem abrir o peito um para o outro”. Mas essa *cordialidade*, já se viu, não é espontânea. Há uma ironia fortíssima e sutil, encobrindo versos como os de “Convite triste”:

“Vamos fazer um poema
Ou qualquer outra besteira.
Fitar uma estrela
Por muito, muito tempo
E dar um suspiro fundo
Ou qualquer outra besteira.
Meu amigo, vamos sofrer,
Vamos beber, vamos ler jornal,
Vamos dizer que a vida é ruim,
Meu amigo, vamos sofrer.”

Conforme afirma Teixeira (2005) as sugestões dadas pelo eu-lírico ao seu amigo leitor são apenas clichês, placebos “para uma dor que não amaina” (TEIXEIRA, 2005, p.75). A dor que não amaina é a de encontrar-se o país no brejo histórico, uma topografia política que diz respeito à incapacidade brasileira para a imparcialidade da esfera pública. Eis o brejo histórico descrito por Drummond, com a ajuda de recursos recuperados dos românticos. Vai aqui trabalhada, noutras cores, a dicotomia norma impessoal e impulso afetivo destacada por Sérgio Buarque de Holanda no modo-de-ser ou na estrutura social e política, para analisar e compreender o Brasil e os brasileiros. Não é despropositado dizer que há em Drummond, especialmente em *Brejo das Almas*, uma crítica ao homem cordial, conceito que pressupõe o predomínio de comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O homem cordial é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários. É o intimismo e a inadequação à norma

que Drummond sublinha nos textos de *Confissões de Minas* em que fala dos românticos.

Tendo em vista tudo isso, o *Brejo das almas* que está desenhado nos poemas não poderia ser considerado o endereço poético da cordialidade? Tudo nesse volume parece indicar para a construção simbólica da cordialidade. Recordem-se algumas palavras de Sérgio Buarque de Holanda a esse respeito:

“No ‘homem cordial’, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom brasileiro – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros.” (HOLANDA, 2002, p. 1051)

É preciso perceber, entretanto, que essa cordialidade é vivida em cada poema de *Brejo das Almas* sempre atravessada por uma obliquidade crítica. O eu-lírico posiciona-se sempre como se ironizasse, a todo momento, esse modo de estar só, desejando vivenciar o público como familiar. Drummond, em *Brejo das Almas* mergulha, pois, criticamente, naquilo que Sérgio Buarque de Holanda afirmou ser o aspecto central do comportamento brasileiro: “a ética de fundo emotivo” (HOLANDA, 2002, p.1052).

Iná Camargo Costa (1993) explica o Drummond do “Poema de sete faces” valendo-se um pouco dessa noção de obliquidade crítica, dando raiz histórica à multiplicidade de máscaras que se oferecem ao leitor. Diz Costa (1993, p.313):

“...a fragmentação da subjetividade, ou a multiplicação do “eu” (tópico obrigatório das vanguardas européias) é formalizada, expondo a diversidade de máscaras de que se reveste a problemática aventura individualista das nossas classes dominantes”

Na mesma trilha da recuperação do Romantismo que anteriormente se apresentou, Costa (1993) estabelece uma relação entre as sete faces do poeta itabirano e as duas faces explicitadas pelo romântico Álvares de Azevedo. Segundo ela, Azevedo podia assumir a sua poesia como uma verdadeira medalha de duas faces. A Drummond, todavia, era possível jogar com sete faces ao mesmo tempo, quando interessava “problematizar as máscaras do individualismo em nossa experiência histórica” (COSTA, 1993, p.314). Uma dessas máscaras mais violentas está, conforme Costa (1993), representada no poema “Iniciação amorosa”, o qual, narrando a experiência

sexual desastrada do filho-família com a lavadeira “morena”, mostra a perversa ociosidade voluptuosa das classes dominantes. O poema se torna, assim, uma explicação notável “do exercício da brutalidade contra mulheres por certo tipo de homem brasileiro, expondo-lhe o fundamento numa específica relação de classe” (COSTA, 1993, p.316):

“E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas morenas da
[lavadeira

Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas” (ANDRADE, 2003a, p.29)

O que se enxerga aqui é uma violência que nem mesmo o discurso mais harmonizante de Gilberto Freire deixou escapar. Uma violência que caracteriza a aventura sentimental das classes dominantes brasileiras:

“Transforma-se o sadismo do menino e do adolescente no gosto de mandar dar surra, de mandar arrancar dente de negro ladrão de cana, de mandar brigar na sua presença capoeiras, galos e canários – tantas vezes manifestado pelo senhor de engenho quando homem feito; no gosto do mando violento ou perverso que explodia nele ou no filho bacharel quando no exercício de posição elevada, política ou de administração pública; ou no simples e puro gosto de mando, característico de todo brasileiro nascido ou criado em casa-grande de engenho” (FREIRE, 2002, p.194)

A alguns críticos, como se viu, não escapa a substância histórica da violência e da multiplicidade de faces, ou máscaras, que assume o eu-lírico de Drummond, a partir do poema de abertura de sua carreira literária em *Alguma poesia*. O que se deseja aqui reforçar é que a *gaucherie*, lida tantas vezes – e não incorretamente – como incômodo e inadequação, é, sobretudo, representação de uma personalidade oblíqua típica das classes proprietárias brasileiras e da intelectualidade nacional. Trata-se de um sentimento de gume duplo: é crítica e também defesa de classe.

Aprofundem-se, então, a seguir, algumas questões relativas ao dilema histórico que a obliquidade parece estar concentrada em revelar. Para isso, retomem-se algumas proposições de Lafetá (2004b) a respeito da característica bifronte do Modernismo brasileiro. Segundo ele, é preciso levar em consideração tanto a transformação operada

em termos estéticos pelos modernistas, quanto a forma como essa inovação se insere no diagrama histórico do Brasil do início do século XX. Interessa ressaltar, portanto, a articulação dinâmica entre projeto estético e projeto ideológico no Modernismo. Essa articulação dá lastro artístico e político às contradições da subjetividade oblíqua de Drummond, a partir da posição de “cisma” que o Eu assume.

Lafetá (2004b) apresenta dialeticamente, na análise que faz do Modernismo brasileiro, esses dois projetos. O estético tinha por objetivo, segundo ele, renovar os meios de expressão e romper com a linguagem tradicional; o ideológico, por sua vez, estava ligado à consciência do país novo, à busca de uma expressão artística nacional e ao caráter de classe de suas atitudes e produções. Mas esses dois projetos não se relacionam de maneira pacífica. Há contradições evidentes entre eles que a lírica do primeiro Drummond ajuda a vislumbrar.

A premissa de Lafetá (2004b), ao articular criticamente essas duas esferas do movimento modernista, é a de que, inserido num processo mais amplo de reação ao passadismo estético, o Modernismo, na verdade, ansiou abalar a visão do país que estava nos alicerces desse mesmo passadismo. Segundo Lafetá (2004b, p.57):

“...assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista, 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder”

Mas o problema modernista está longe de ser resumido apenas com essas considerações. Algo interessante a se notar no movimento, dentro dessa perspectiva de análise que articula o estético e o ideológico – e também o novo com o velho – é o fato de que, no Brasil, a arte moderna não é patrocinada pelos “capitães-de-indústria”. A burguesia rural, em sua parcela mais refinada, possuidora das imensas fortunas advindas da produção do café, é aquela que irá promover, patrocinar, estimular e mesmo proteger os artistas do novo movimento. Considere-se ainda que boa parte da burguesia industrial brasileira, que passava a dominar a cena política e econômica do país tinha sua origem precisamente do meio da burguesia rural, setor que alimentou, inclusive com expressivo montante de capital, a industrialização.

Essa burguesia rural é o seio de tipo patriarcal que expandiu o seu modelo com desenvoltura para toda a sociedade brasileira, é a célula geradora do padrão cordial de comportamento. Ideologicamente ligada a esse padrão de sensibilidade, a lírica

drummondiana tinha de revelá-la utilizando mecanismos modernos, fazendo explodir impasses na própria base de formulação poética.

Eis o ponto nevrálgico do enfoque histórico do Eu lírico de Drummond. Afundada no dilema estético/ideológico do Modernismo, sua raiz histórica dá a ver “um reajustamento da vida nacional” (LAFETÁ, 2004b, p.60). Uma parcela da burguesia rural, que patrocinava o movimento, portanto, aproveitava-se do esteio ideológico do “caráter nacional” que a arte moderna brasileira advogava. Tratava-se de inventar uma tradição que lhe conferisse caracteres marcantes e distintivos, algo que desse a ver seu nacionalismo, representando o máximo do refinamento. Esse movimento, então, marcava-se pela equação moderna: desrecale localista e assimilação da vanguarda européia.

Um índice crítico que aparece na lírica drummondiana acerca da ideologia do país novo e do desrecale festivo operado pelos modernistas patrocinados pela burguesia rural é exatamente a transformação da cor local em “vida besta”, ridícula e irreparável. Jamais festiva, a “vida besta” aparece como fusão espectral daqueles dois pólos que aqui já foram trabalhados: o do olhar (que aparece ao leitor como tema e como forma pela via da montagem cinematográfica vanguardista) e o da cisma (recuperação romântica da poesia sentimental/pensamentada). A síntese desses dois pólos, olhar e cisma, está no motivo da fotografia, tão caro a Drummond. Lembrem-se os versos de “Cidadezinha qualquer”:

“Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Devagar...as janelas olham.

Êta vida besta, meu Deus.” (ANDRADE, 2003a, p. 23)

Do mesmo modo ocorre em “Sesta”:

“A família mineira
está quentando sol
sentada no chão
calada e feliz.
O filho mais moço
olha para o céu,

para o sol não,
para o cacho de bananas.
Corta ele, pai.
O pai corta o cacho
e distribui pra todos.
A família mineira
está comendo banana.” (ANDRADE, 2003a, p. 33)

E também na coisificação dos elementos do clã em “Família”

“Três meninos e duas meninas,
sendo uma ainda de colo.
A cozinheira preta, a copeira mulata,
o papagaio, o gato, o cachorro,
as galinhas gordas no palmo de horta
e a mulher que trata de tudo” (ANDRADE, 2003a, p.26)

Merquior (1972) percebe a relação entre *gaucherie* e vida besta. Segundo ele, “o pólo subjetivo do quadro existencial do três primeiros livros [de Drummond] é o motivo do *gauche*; o pólo objetivo, o motivo da vida besta” (p. 48). O que se afirma aqui é que esses pólos são inseparáveis e relacionam-se dialeticamente. Nesse sentido, há uma força sociológica no lirismo de Drummond que advém do fato de que a sua trajetória pessoal coincide com a evolução social do Brasil: o filho da “vida besta” vai se tornar intelectual empenhado e burocrata na cidade grande.

Não seria muito exagero, por certo, inferir daí também algo como uma enunciação lírica que parte do seio da dualidade básica das classes proprietárias do Brasil.

Recorrendo-se ao pensamento de Ignácio Rangel (1998), verifica-se esse movimento sob o prisma das dualidades que marcam a história do país. Segundo Rangel (1998), o Estado brasileiro é resultado do pacto de poder implícito de duas classes dirigentes, que mudam conforme a evolução econômica e histórica do país e representam seu caráter dual. A essas classes dirigentes Rangel (1998) dá o nome de “sócios”. Marcos políticos da história brasileira condicionam essas mudanças e por elas são condicionados: a primeira dualidade é marcada pelo advento da Independência, a segunda, pela Abolição/República e a terceira, pela Revolução de 30. Cada qual desses movimentos encabeça um processo de transformação e mudança no estatuto dos “sócios” dirigentes. Algo histórico que talvez esteja condensado nos versos do poema “Explicação”:

“Há dias em que ando na rua de olhos baixos
para que ninguém desconfie, ninguém perceba
que passei a noite inteira chorando.
Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
de repente ouço a voz de uma viola...
saio desanimado.
Ah, ser filho de fazendeiro!” (ANDRADE, 2003a, p. 36)

Ou no verso final de “Rio de Janeiro”:

“Meu coração vai molemente dentro do táxi” (ANDRADE, 2003a, p. 13)

E também na diferenciação de classe auto-irônica em “Fuga”:

“Povo feio, moreno, bruto,
Não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda – como eu – de luto” (ANDRADE, 2003a, p. 24)

De certo modo, o que esses versos indicam é que a obra do primeiro Drummond estrutura a passagem de uma dualidade a outra, ou seja, de um rearranjo do poder para manutenção do estado de coisas. Esse rearranjo é visto por dentro, a partir da enunciação lírica do proprietário cordial que, na cidade, tem de se reorganizar intimamente diante de seu deslocamento no ambiente da modernidade periférica. O eu-lírico representa o contraditório fascínio das classes dirigentes da época pela tradição provinciana não-oficial e pelo novo urbano. Por um lado, Drummond representa o mundo passado da oligarquia rural, com seus fazendeiros e latifundiários feudais, que são por Rangel (1998) denominados de “sócios menores” da segunda dualidade, iniciada com a Abolição/República. Por outro lado, dá a ver também a ascensão da burguesia industrial e a consolidação no poder de uma certa burguesia formada por fazendeiros-comerciantes, as duas classes dirigentes que formariam, a partir dos anos 30, os “sócios” que constituirão a terceira dualidade.

Em seus dois primeiros livros, Drummond articula “vida besta” e *gaucherie* na chave cômica do “chiste” (ARRIGUCCI, 2002). A partir de *Sentimento do mundo* essa articulação beira o trágico, galgando uma nova esfera poética: a tonalidade de humor da

primeira fase transforma-se em dor a partir de 1940. Em *Alguma poesia e Brejo das almas*, a ironia, se bem-humorada, não é algo comparável à “gargalhada estrepitosa da blague modernista [...] Ela penetra tanto mais forte quanto mais surda parece sua presença” (LIMA, 1995, p.137). Vê-se, então, uma língua poética crivada pela sutileza da ironia, que a faz, ao mesmo tempo, conter-se e suavizar-se para expor a violência que está sob si mesma. Sem ser *blague*, mas sem deixar de ser humor, a linguagem drummondiana da primeira fase dá a ver a suave violência da estética, numa ligação profunda com a história da formação da literatura e do país. A ironia de Drummond é desencantada e monta-se no discurso pelo desleixo sintático e vocabular, que usa, num tom de indiferença, o erudito, o mediano e o popular. Trata-se de uma linguagem vulgar no sentido que Drummond dá ao termo quando fala de Casimiro. É a linguagem da intimidade e da confiança cordial. Assim, o léxico que compõe a linguagem drummondiana combate a mitificação da “língua nacional” operada pelo Modernismo na utilização da cordial “gramatiquinha brasileira”, resgatando para a lírica o potencial vivo de nostalgia que ela carrega da linguagem não reificada. A apreensão oblíqua da “gramatiquinha” por Drummond evidencia que utilizá-la era algo que conferia ao proprietário um lastro de pertencimento à nação e de diferenciação estilística de uma nova hegemonia. Assim, trata-se aqui também dos limites do processo formativo. A mítica língua nacional era, até o primeiro momento modernista, o que de mais elaborado a literatura brasileira tinha conseguido realizar. Todavia, ao mesmo tempo, esse limite expunha o próprio limite do intelectual em representar o “outro de classe”, direção na qual seguiu, por exemplo, o Graciliano Ramos de *Vidas Secas*.

Fruto de longo aprendizado promovido pela correspondência que manteve com Mário de Andrade, Drummond parece ter usado a “lição do amigo” para, a um só tempo, aprofundar e superar as conquistas da fase heróica do Modernismo, na qual a ênfase, segundo Lafetá (2004b), recai sobre a revolução estética. Os resultados da obra de Drummond, sob esse prisma, atestam que Mário seria o líder intelectual de uma burguesia que tivesse um projeto para o país. Sendo um entroncamento da primeira fase heróica, da qual soube aproveitar o melhor dos recursos estéticos, e da geração de 30, a obra do primeiro Drummond, parece antecipar a mudança de ênfase que se verifica de um momento a outro. Conforme disse também Lima (1995, p.130), “mais que só diferenças de qualidade, entre aqueles [os primeiros modernistas] e este [Drummond] há um processo de intensificação que se apura”.

Dos anos 20 aos anos 30 acha-se, na história brasileira, um processo de acirramento da implantação do capitalismo, com a correspondente ascensão da burguesia. Nesse contexto, conforme Lafetá, (2004b) a produção literária, feito outros setores da vida social, é penetrada pela consciência da luta de classes. Isso faz com que a literatura do decênio de 30 enfatize o projeto ideológico, que encerra, segundo o crítico “a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte” (LAFETÁ, 2004b, p.63).

Até aqui se mostrou, portanto, que a lírica “cismada” do primeiro Drummond mimetiza o papel do intelectual modernista, dividido entre o projeto modernista e a persistência do arcaico cordial, na base de sua substância ideológica. O moderno patrocinado pelo arcaico encontra assim figuração na sua primeira poesia. Dessa forma, *Alguma poesia e Brejo das Almas* antecipam algumas discussões que se vão aprofundar na literatura a partir de 1930. Mesmo sem trabalhar decisivamente com aquilo que foi mais característico nessa literatura, ou seja, a descrição do operário, do camponês, a denúncia dos males sociais, o primeiro Drummond problematiza de modo profundo, porque lírico, a agudização da consciência política. Retome-se a conclusão de Lafetá (2004b, p.64):

“Dentro disso podemos concluir que, se a ideologia do “país novo” serve à burguesia (que está em franca ascensão e se prevalece, portanto, de todas as formas – mesmo destrutivas – de otimismo), a consciência (ou a pré-consciência) pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolúveis pelo modelo burguês.”

Longe de “comprar” a ideologia de país novo, a lírica drummondiana, que em livro já nasce madura, está perto de arquitetar formalmente um comentário sobre essa pré-consciência do subdesenvolvimento diante da insolubilidade das contradições do país.

Essa consciência pessimista do subdesenvolvimento¹⁶ começa a se tornar forma lírica com a mudança de ênfase operada por Drummond. Contrapostos ao tom mais vital, eufórico e humorístico do Modernismo por assim dizer ‘paulista’ *Alguma poesia e Brejo das almas* marcam-se por um pessimismo que se revela como desencanto

¹⁶ Sobre a questão da consciência do subdesenvolvimento, consultar MELLO, Mário Vieira de. *Desenvolvimento e cultura (o problema do esteticismo no Brasil)*. São Paulo: Nacional, 1963; bem como o ensaio de CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 2000.

individual pelo viés da auto-ironia. Nessa mudança de ênfase, encontramos um bom eixo para a comparação da poética de interpretação do Brasil de Drummond com a interpretação do país de *Raízes do Brasil*. Encontram-se nela também o prenúncio das obras que Drummond daria a lume na década seguinte, mais comumente consideradas obras de participação: *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945). Entre os livros dos anos 30 e 40, encontra-se muito em comum, pois desde *Alguma poesia* até *A rosa do povo* há uma “trituração do aconchego poético” (LIMA, 1995).

Os sentimentos de angústia, asco, desgosto que recobrem a situação de “cisma” do Eu enclacrado ajudam a enxergar Drummond como um autor realista em sentido amplo, que mimetiza o processo formativo como um todo, tomando as “providências” de um analista do Brasil. A primeira dessas providências parece residir no fato de que o poeta mineiro está de olho nos românticos, a fim de recuperá-los poeticamente, não pela via da retomada do nacionalismo pitoresco, mas sim pela via crítica. Dessa forma, Drummond colocava um grão de crítica no neo-romantismo pitoresco modernista. A confiança total no Eu, típica do pacto romântico, é fraturada pela obliquidade lírica, que vai criando máscaras evidentemente artificiais e cambiantes. Assim, o poeta não preteria o vínculo local (colocado criticamente em primeiro plano), pois fazia o eu vivenciar os limites da cordialidade e não se deixava levar totalmente pelo cosmopolitismo das vanguardas.

Enfocando-se o processo formativo, vê-se que a interpretação drummondiana inclui a formalização da problemática de que se imbuíu o Modernismo como momento crítico de nossa história literária. Essa problemática envolve o culturalismo modernista, a revolução estética que se intentava operar e a questão de classe que permanecia irresolvida dentro de uma revolução estética patrocinada pela burguesia rural. A herança romântica fraturada por Drummond dava continuidade a um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração históricas próprias do país. Esse campo de problemas está formulado ainda na obliquidade lírica da voz que cisma por trás do painel nacional que se abre em primeiro plano ao leitor. Talvez estivesse o poeta mostrando ao Brasil que era impossível “saltar sobre a própria sombra” (ARANTES, 1997), expondo que o desacerto político da nação não se curava com o desrecalque cultural. A obliquidade do Eu lírico em Drummond expõe, portanto, que a primeira fase do Modernismo cumpriu seu objetivo, em termos de trabalho com a convenção poética cosmopolita que operou a renovação do código; mas também no que desejava a classe

dominante em termos de projeto de hegemonia, a fim de acomodar-se à nova situação sócio-econômica. Isso colocava, entretanto, o próprio intelectual em uma situação aporética, mimetizada também pela lírica drummondiana. *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, dois livros em que a “cisma”, a obliquidade e o encalacramento do Eu cordial (e não a confiança e a espontaneidade) simbolizam os dilemas de toda uma classe, antecipando, assim, algo do Modernismo social dos anos 30 e configurando-se como lírica política de imensa qualidade poética.

Tendo o capítulo que finda trabalhado a representação dos impasses do intelectual brasileiro na obra do primeiro Drummond, o capítulo a seguir analisará mais a fundo a formalização da posição do intelectual empenhado na obra drummondiana dos anos 40.

CAPÍTULO 4 – EDIFÍCIOS E ANTIGUALHAS: O MODERNO E O ARCAICO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

“Não se trata de reduzir o trabalho artístico à origem social, mas de explicar a capacidade dele de formalizar, explorar e levar ao limite revelador as virtualidades de uma condição histórico-prática; sem situar o poema na história, não há como ler a história compactada e potenciada dentro dele, a qual é o seu valor.”

Roberto Schwarz. *A carroça, o bonde e o poeta modernista.*

1. O feroz choque dos tempos

Em texto sobre a prosa drummondiana, Antonio Candido (2004a) reforça a lógica dos impasses formais da obra do itabirano afirmando que seu estilo é composto pelo choque entre a necessidade da ousadia e das inovações e a fidelidade, ainda que transformadora, às tradições do passado literário. Esse atrito entre novidade e tradição, segundo Candido (2004a) deve-se em grande medida ao fato de Drummond ser um autor formado na província, dentro de moldes intelectuais que comumente unem “atraso de gosto” ao “interesse ativo pela novidade”.

Por esta constatação de Candido (2004) começa-se a propor a poética de interpretação do Brasil em Drummond. O estilo dúbio, que atende a duas temporalidades literárias é já ele próprio, sintoma da onipresença dos modos atrasados da província na modernidade brasileira. Aí está o sintoma de uma tensão muitíssimo reveladora do caráter nacional, que foi, de resto, retomado por todos os intérpretes da formação nacional. Nenhum deles perdeu, em suas análises, o senso de dualidade básica do caráter nacional brasileiro, assim como se viu anteriormente no pensamento de Ignácio Rangel.

Dessa dualidade básica de estilo encontrada em Drummond, em contraponto dinâmico com a dualidade nacional como um todo, estabelecem-se outras dualidades estilísticas que se traduzem nas “coisas que se contrariam com ferocidade”, segundo Mário de Andrade (1960), e nas “inquiétudes”, segundo Candido (1995).

A primeira delas parece dizer respeito à presença da ficção que se liga indissociavelmente à obra lírica. A ficção, em Drummond, segundo Candido (2004a) é o ponto intermédio que vai da poesia à crônica. Crônica e lírica drummondiana, assim,

ligar-se-iam e entre elas se estabeleceriam mútuos contatos formais e discursivos. Isso explica o fato de que em sua poesia há um acentuado tom narrativo, que, no entanto, atrita-se com a atitude meditativa, confessional ou descritiva da lírica. Esses últimos matizes líricos parecem atender àquilo que Candido (2004, p. 20) chama de “vocação monográfica, disfarçada às vezes [na cr nica] pelo relato impressionista”.

A voca o monográfica, que se estabelece como par dialético da fic o, no esquema acima,   o gatilho para a percep o da posi o social da subjetividade lírica. Seu eu-lírico configura-se como um intelectual/escritor dividido entre dois mundos que, num primeiro momento (*Alguma poesia e Brejo das almas*) estabelece-se entre a brasilidade cordial e a norma do elemento estrangeiro; num segundo momento (*José, Sentimento do Mundo e A rosa do povo*), entre a solidão do trabalho poético e a participa o na coletividade e, numa terceira fase (*Novos poemas, Claro Enigma e Fazendeiro do Ar*) entre a especializa o da poesia e a reformula o do sistema literário.

A voca o monográfica em Drummond   sintoma desse caráter intelectual do eu-lírico. Segundo Candido (2004, p. 21) o autor mineiro

“pratica ao seu modo aquilo que Montaigne chamava ensaio, ou seja, o exercício em profundidade do pensamento, a partir de estímulos aparentemente frágeis ou desligados do que acaba sendo a matéria central.”

Se isso   a base da cr nica drummondiana, como se pode perceber claramente em *Confissões de minas* e em *Passeios na ilha*, também não deixa de ser um elemento fundamental de sua atitude lírica, onde “o detalhe insignificante conduz   reflexão cheia de conseq ncias, de um modo que escapa às classifica es” (CANDIDO, 2004, p.21). Esse valor monográfico fundamental, aliado ao desejo, também fundamental, de fic o, podem ser tomados como itens dial ticos de uma unidade que opera, segundo Candido (2004) uma certa divisão do trabalho literário. Alimentadas da mesma matéria, prosa e poesia realizariam o mesmo intuito por vias diversas. Esta, de modo mais tenso e sint tico; aquela, de modo mais livre e distensionado. Assim, em Drummond, a dualidade, ou o impasse e o choque assumem os vetores mais básicos da produ o, uma vez que animam a mistura dos g neros que ele próprio sintetizou, certa vez, no termo “versiprosa”.

A percep o dessas dualidades no estilo drummondiano pode ser iluminada pela discussão estabelecida por Georg Lukács (1968) em “Narrar e descrever”.   verdade

que Lukács (1968) refere-se nesse texto a um momento específico da literatura, a emergência do naturalismo, entretanto, a noção de narração com que trabalha é bastante ampla e pode ser útil na explicação da maneira pela qual a forma lírica do poeta mineiro assume a história em sua estrutura.

Narrar e descrever são modos textuais que estabelecem um novo plano de dualidades na obra drummondiana. Note-se como isso ocorre a partir de Lukács (1968). Segundo ele, o elemento diferencial básico entre narrar e descrever encontra-se em participar ou observar. Esse dualismo decorre da posição de princípio adotada pelo escritor em face da vida e não apenas da utilização de um modo literário representativo diferente em um ou outro caso.

Segundo Lukács (1968), a narração, que embute a participação, é o meio textual segundo o qual alcança-se a verdade do processo social, que, em última análise, é também a verdade dos destinos individuais. O autor afirma ainda que somente na *práxis*, ou seja, no conjunto dos atos e ações do homem, essa verdade da vida se manifesta. Isto, pois, pela “*práxis* os homens apresentam interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (LUKÁCS, 1968, p. 62). Narrar é um modo literário que conduz a isso, pois toda ação, para Lukács, contém nela o esquema abstrato, ainda que deformado e apagado da *práxis* humana como um todo.

A necessidade de narração sempre acompanha a produção lírica de Drummond, gerando poemas narrativos longos (“Morte do leiteiro”, “O Caso do vestido”), ou pressupondo um esquema narrativo maior. Perceba-se, apenas para exemplificar esse modelo lírico, como é comum a presença de uma fotografia em poemas de Drummond e como imagem da foto, muito mais do que descrita, é resgatada em toda a sua narratividade, o que alça a leitura para além do individual, inserindo o drama individual na narrativa da *práxis* humana. “Confidência do itabirano” é exemplo de perfeito arranjo dessas variáveis, como se verá em breve.

Assim, a lírica de Drummond contamina-se de uma produtiva ambivalência, pois não é simples meditação ou pura descrição. Nela a meditação, a confidência, a descrição vêm sempre acompanhadas de uma sutil “conexão épica”, para usar o termo de Lukács. Com essa conexão, a mera descrição em Drummond é superada, evitando o perigo de tornar as coisas descritas inanimadas, fetichizadas, cercadas de puro verbo. Esse lastro (já chamado por Candido (1995) de “epopéia contemporânea” na lírica do poeta mineiro) é algo que religa o homem com sua *práxis* social.

2. Medonho esplendor

Já se viu, no capítulo anterior, a aventura debochada e melancólica da subjetividade cordial do filho do fazendeiro que passeia pelo brejo histórico da inaptidão brasileira para a impessoalidade. A partir de agora serão lidos dois poemas de uma nova fase de Drummond que evidenciam bem todo potencial de interpretação do país contido na lírica drummondiana. O primeiro deles é “Edifício esplendor”, de *José* (1942), o outro é “Confidência do itabirano”, de *Sentimento do Mundo* (1940). Escolheram-se esses dois poemas pela semelhança de situação enunciativa que possuem. Em ambos, o eu está diante de uma fotografia (no primeiro caso, um retrato do pai, no outro, uma paisagem de Itabira) que lhe faz exprimir a dor da reorganização modernizadora pela qual passaram o Eu, a poesia, o país.

Em “Edifício esplendor”, verifica-se que Drummond extrai a força de verdade literária das coisas, especialmente dos acontecimentos e experiências da vida humana. Para verificar isso, leia-se o longo poema:

Edifício Esplendor

I
Na areia da praia
Oscar risca o projeto
Salta o edifício da areia da praia.
No cimento, nem traço
da pena dos homens.
As famílias se fecham
em células estanques.

O elevador sem ternura
explode, absorve
num ranger monótono
substância humana.
Entretanto há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores.

II
A vida secreta da chave.
Os corpos se unem e
Bruscamente se separam.
O copo de uísque e o blue
destilam ópios de emergência.
Há um retrato na parede,
um espinho no coração,
uma fruta sobre o piano
e um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens...

Era bom amar, desamar,
morder, uivar, desesperar,
era bom mentir e sofrer.
Que importa a chuva no mar?
a chuva no mundo? o fogo?
Os pés andando, que importa?
Os móveis riam, vinha a noite,
o mundo murchava e brotava
a cada espiral de abraço.

E vinha mesmo, sub-reptício,
em movimentos de carne lassa,
certo remorso de Goiás.
Goiás, a extinta pureza...
O retrato confiava o bigode.

III

Oh que saudades não tenho
de minha casa paterna.
Era lenta, calma, branca,
tinha vastos corredores
e nas suas trinta portas
trinta crioulas sorrindo,
talvez nuas, não me lembro.
E tinha também fantasmas,
mortos sem extrema-unção,
anjos da guarda, bодоques
e grandes tachos de doce
e grandes cismas de amor,
como depois descobrimos.
Chora retrato, chora.
Vai crescer a tua barba
neste medonho edifício
de onde surge tua infância
como um copo de veneno.

IV

As complicadas instalações de gás,
úteis para o suicídio,
o terraço onde camisas tremem,
também convite à morte,
o pavor do caixão
em pé no elevador,
o estupendo banheiro
de mil cores árabes,
onde o corpo esmorece
na lascívia frouxa
da dissolução prévia.
Ah!, o corpo, meu corpo,
que será do corpo?
Meu único corpo,
aquele que eu fiz
de leite, de ar,
de água, de carne,
que eu vesti de negro
de branco, de bege,
cobri com chapéu,
calcei com borracha,
cerquei de defesas,
embalei, tratei?

Meu coitado corpo
tão desamparado
entre nuvens, ventos,
neste aéreo *living*!

V
Os tapetes envelheciam
pisados por outros pés.

Do cassino subiam músicas
e até o rumor de fichas.

Nas cortinas, de madrugada.
a brisa pousava. Doce.

A vida jogava fora
voltava pelas janelas.

Meu pai, meu avô, Alberto...
Todos os mortos presentes.

Já não acendem a luz
com suas mãos entrevadas.

Fumar ou beber: proibido.
Os mortos olham e calam-se.

O retrato descoloria-se,
era superfície neutra.

As dívidas amontoavam-se,
A chuva caiu vinte anos.

Surgiram costumes loucos
e mesmo outros sentimentos.

- Que século, meu Deus! Diziam os ratos.
E começavam a roer o edifício. (ANDRADE, 2003a, pp. 96-99)

De acordo com Lukács (1968, p.78): “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas”. “Edifício esplendor” é um longo poema que mergulha na função que as coisas assumem na vida do homem. O edifício, assim, é descrito, nas várias etapas do poema, não por aquilo que é em termos de realidade material, mas pelo que significa literariamente em termos subjetivos. O edifício aqui pode ser uma alegoria da própria subjetividade da classe média brasileira. O edifício é tema central de pelo menos três outros poemas drummondianos da década de 40: “Noturno à janela do apartamento” e “Privilégio do mar”, de *Sentimento do mundo* e “Edifício São Borja” de *A rosa do povo*. Aparece também de modo esquivo, mas fulcral, em “Os inocentes do Leblon”, também de

Sentimento do mundo. Em todas essas ocorrências a edificação é contrastada com ruína e morte, além de ser constituída por restos de um passado que não está superado.

Em “Edifício esplendor”, a cordialidade de *Brejo das almas* dá lugar à consciência da pequenez e da inutilidade da existência. O edifício, pois, é símbolo não de construção, mas de ruína. Iniciando-se pelo irônico título que carrega o substantivo “esplendor”, a seqüência do poema vai revelando o vazio da vida humana e do edifício nascido pela sensibilidade do artista arquiteto. Assim, o poema vai do “risco” do genial arquiteto ao roer dos ratos. No meio desse percurso, aflora o retrato do pai e a lembrança da família, ruínas da própria subjetividade do poeta. A primeira parte do poema focaliza o edifício de fora, ainda com traços de esplendor que começam a esboroar pelas frases finais que constatam não haver mais homens e sim “tristes moradores”. A construção foge entre os dedos como a areia. Ainda que haja edificação, a fragilidade da areia marca definitivamente sua elaboração. Todavia, ainda assim, o sonho torna-se concreto (ou cimento como diz o texto), mas não para um fim edificante, e sim para moer a substância humana. A voz lírica faz o leitor, dessa forma, penetrar fundamente na dimensão humana do edifício. O ritmo do texto é lento e as quadras quase uniformes metricamente reforçam a sensação de prisão que há no edifício. Nas palavras sem ênfase, no ritmo do texto fica a forma do tédio geral da urbanidade. Um tédio que é marca do privilégio de classe e que está também em outros poemas sobre edifício. Lembrem-se os versos de “Privilégio do mar”, de *Sentimento do mundo*

“Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.

O edifício é sólido e o mundo também. (ANDRADE, 2003a, p. 74)

Junto ao tédio, pois, está o privilégio de classe. Na segunda parte de “Edifício esplendor”, o leitor é levado a conhecer a subjetividade de um dos seus “tristes moradores” que desfrutam esse “privilégio dos edifícios”. A reflexão no ambiente urbano do edifício passa então a ser contaminada pelo passado individual e do país com a enumeração de coisas que cercam o eu-lírico. São elementos que vão construindo o lugar de privilégio do poeta: o seu “aéreo *living*”. A meditação, pois, não se dá em pura solidão, mas acompanhada de objetos. Eis o encalacramento da classe média e seus

“ópios de emergência”. Eis o homem que fala ao leitor: coisa entre coisas. O gatilho para a recordação, que é a mirada do eu-lírico para o retrato de família, dá-se juntamente com prenúncios de corrosão: a chuva, o vento carregado de maresia, o fogo, pés andando.

Diante do retrato, realiza-se a terceira parte do poema. Esse encontro com o pai morto é um tema recorrente em Drummond e está sintetizado no soneto “Encontro”, de *Claro Enigma*:

“Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho.
Se a noite me atribui poder de fuga,
sinto logo meu pai e nele ponho
o olhar, lendo-lhe a face, ruga a ruga. (ANDRADE, 2003a, p.291)

Penetra-se então, em “Edifício esplendor”, a partir da figura do pai, nessa casa paterna de silêncio, patriarcal, que ainda vige, pois está banhada por um rio que “corre o tempo inteiro”. O ambiente agora não é mais o do edifício à beira-mar, mas sim o da casa do interior, da qual são descritos objetos. O lirismo aqui está na força de conexão das coisas do passado com as coisas do presente, coisas que “se contrariam com ferocidade”. Mortos, grandes tachos, corredores, crioulas representam algo que não está mais disponível, embora não tenha sido superado de todo. Seu valor agora é o de corroer a edificação lírica moderna. A descrição da casa paterna (patriarcal) de modo fantasmal lembra Gilberto Freire:

“Abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos bisnetos. Em muita casa grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre as imagens dos santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. Também se conservava, às vezes as tranças das senhoras, os cachos dos meninos que morriam anjos. Um culto doméstico dos mortos que lembra o dos antigos gregos e romanos.” (FREIRE, 2002, p. 134)

A dor da classe média eivada de corrosão pelo tédio em “Confidência do itabirano” é acrescida da dor de uma saudade meio estranha, que beira o culto referido por Freire (2002), da casa patriarcal. Uma saudade do poder de mando que se perdeu com a modernização? O retrato que vigia no poema evidencia que esse patriarcalismo não passou de forma definitiva e continua a fazer medo no sangue fazendeiro de Drummond, preso no cárcere moderno do edifício. Fica retomada aqui, de forma problemática, a posição do clã patriarcal na formação do país. Talvez esse aspecto fantasmal esteja condensado no adjetivo que, nesta parte do poema, é apostado ao

substantivo edifício: medonho. O pai aqui não é apenas o pai de sangue, mas o provedor, o senhor, o padrinho. O esplendor é, pois, medonho, pelo que carrega em si de passado que não passa. Reativa-se assim o argumento de Caio Prado Jr. (2002) sobre a organização patriarcal do Brasil. Segundo ele, o chefe do clã, para seus familiares e sua clientela:

“já será ouvido como um protetor, quase um pai. Há mesmo um rito católico que se aproveitará para sancionar a situação e as novas relações: o testemunho nas cerimônias religiosas do batismo e do casamento, que criarão títulos oficiais para elas: *padrinho, afilhado, compadres*. Colocado no centro da vida social da colônia, o grande proprietário se aristocratiza (...) Assim constituída, a aristocracia colonial tomará os caracteres de todas as aristocracias: o orgulho, a tradição, pelo menos de família e do sangue que lhe corre nas veias” (PRADO Jr., 2000, pp. 295-296)

As assombrações do edifício são os elementos que, em última análise, edificam a organização social do Brasil, marcada ainda pela aristocratização do mundo rural, evidenciando a família que é o traço social “que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade” (HOLANDA, 2002, p. 1049). A quarta parte do poema realiza o retorno à edificação como assunto, descrito agora como uma máquina de tristeza e solidão. Enumeram-se, em uma longa estrofe, possibilidades de morte e dissolução, como as instalações de gás, o terraço, o elevador-caixão. A edificação, assim, é ela mesma, em sua complexa modernidade e luxo, possibilidade de morte e ruína. A utilidade do edifício para a morte é a mesma de “Noturno à janela do apartamento”, de *Sentimento do mundo*:

“Silencioso cubo de treva:
um salto e seria a morte.
Mas é apenas, sob o vento,
A integração na noite.
(...)
Suicídio, riqueza, ciência...
A alma severa se interroga
E logo se cala. E não sabe
Se é noite, mar ou distância. (ANDRADE, 2003a, pp. 88-89)

A noite é símbolo da corrosão em Drummond. Lembre-se “A noite dissolve os homens”. No poema acima há, portanto, a integração do edifício e da noite: construção e ruína tensionam-se. O “Edifício Esplendor” é, então, contraposto à construção do corpo, revelando também toda sua fragilidade e desamparo. Toda construção está condenada à ruína: corpo, prédio, subjetividade, memória. Ao final a expressão “aéreo *living*” sintetiza o lócus social de privilégio do poeta, assim como o escritório do

funcionário público em “Confidência do itabirano”. As fraturas de classe são expostas pelo escavar da dor lírica na memória e no presente. A quinta parte do poema é ela mesma um retrato que atrita o eu-lírico e seus fantasmas com as instalações do edifício. Essa parte, portanto, configura-se como uma grande metáfora da edificação: feita de sonho, mortos, arte, dor, encalacramento, violência e ruínas. Algo que lembra o amontoado do poema “Os rostos imóveis”, de *José*:

“Pai morto, namorada morta.
Tia morta, irmão nascido morto.
Primos mortos, amigo morto.
Avô morto, mãe morta
(mãos brancas, retrato sempre inclinado na parede, grão de poeira nos olhos)

(...)

Desta varanda sem parapeito contemplo os dois crepúsculos.
Contemplo minha vida fugindo a passo de lobo, quero detê-la, serei [mordido?]” (ANDRADE, 2003a, pp.104-105)

Assim como em “Os rostos imóveis”, em “Edifício esplendor”, índices do ambiente e dos sentimentos são colados, formando a cena do poeta que observa os parentes mortos mescla os sons do ambiente onde o edifício se localiza com as presenças fantasmáticas do pai e do avô, que chegam através do retrato. Drummond, assim, dá forma, no longo poema, ao sentimento de incômodo com a herança patriarcal, que não passa, e com a modernidade que não lhe traz alento além de, sob a forma de uma suave violência, corroer as possibilidades de edificação plena do Eu. Suave violência que talvez seja o sinal trocado da “violenta ternura” que Drummond identificou em Manuel Bandeira na “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” como uma das “razões por que te amamos / e por que nos fazes sofrer...”.

Dessa forma, o prometido esplendor do título acaba em vazio. O projeto riscado por mão de artista é roído pelos ratos. Pode-se tomar o “Edifício esplendor”, então, como uma condensação da constituição do país, marcado pelos fantasmas do patriarcalismo, mas que é capaz de gerar projetos modernos. Como o país, o edifício é uma esplendorosa construção ameaçada pela ruína. E chega-se a isso pelo movimento lírico da exposição da subjetividade do ex-filho-família em sua melancólica existência de classe média, corroído pelas dívidas “que se amontoavam” na grande cidade. O modo poético que resta é o do acúmulo desordenado. O poema não consegue dar síntese aos elementos de tempos históricos díspares. O edifício como amontoado de despojos aparece também noutro poema sobre a temática do edifício, publicado em A

rosa do povo. Note-se o aprofundamento da técnica do amontoado poético em “Edifício São Borja”:

“Cólica premonitória
caminho do suicídio
fome de gaia-ciência
São Borja

Esqueléticos desajustados
brigando com a vida nus
surgindo à noite em fragmentos
São Borja

(...)

O tempo se despencando
por trás das guerras púnicas
na face dos gregos
num dedo de estátua
posse de anel
segredo
São Borja

A vida povoada
a morte sem aproveitadores
a eternidade afinal expelida
estamos todos presentes
felizes calados
completos
Santo São Borja” (ANDRADE, 2003a, pp.151-152)

Mesmo sem ser narrador épico, Drummond não perde, em nenhum momento, ainda que na fase hermética de *Claro Enigma*, o sentido do acontecimento humano e do comprometimento do poeta com a práxis. Esse é, por assim dizer, o motor da poética de interpretação do Brasil de Drummond: seu sentido de *práxis*, alcançado pela ambivalência entre narração e meditação descritiva.

Por isso, mesmo o mais subjetivo dos poemas drummondianos corre o risco de aproximar-se da materialidade inerte do objetivismo, via pela qual descrição e meditação se uniriam subsumindo no poema a práxis. O drama interior exposto pelo eu-lírico de Drummond jamais transforma a vida íntima do ser humano em fixidez estática e material, como se viu em “Edifício esplendor”. A tendência à fixidez estática era identificada por Lukács (1968, p.86) como uma nova forma de composição literária que é “inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser móvel, elemento estático de uma natureza morta” e conclui “mas não é exatamente esta a transformação operada no homem real pelo capitalismo real?” (LUKÁCS, 1968, p. 86). Fugindo à

meditação, à subjetivação do mundo via lirismo, à meditação que coloca no centro do discurso lírico a abstração que é a subjetividade burguesa, a lírica de Drummond coloca-se o problema da reificação, ou, nas palavras de Lukács (1968, p. 92), os meios pelos quais o capitalismo transforma os homens “dia a dia e hora a hora, na realidade, em cadáveres vivos, migalhas de homens vivos, cujas infinitas possibilidades humanas ficam inaproveitadas”. No edifício, tais migalhas são as células onde as famílias se fecham, o elevador que mói a substância humana, o copo de uísque, os ópios de emergência. Tudo isso contraposto a uma dúbia dívida que permanece com a família patriarcal que o retrato do pai na parede não deixa ser esquecida.

3. A confiança das coisas idas

O inaproveitamento, a frustração, a interrupção, são traços mais do que temáticos em Drummond; eles invadem a constituição formal da obra dando a ver, no íntimo do poema, o circuito de dualidades de que não só ele, mas também a sociedade brasileira é constituída.

Tais dualidades de estilo, em Drummond, conduzem o leitor para a reflexão acerca dessas questões que, não sendo exclusivamente literárias, escavam as relações entre a forma literária e a forma social. Levando em conta esses impasses históricos e estéticos, é possível propor o levantamento dos recursos de estilo que compõem uma poética de interpretação do Brasil que se estabelece como um rio de coerência subterrâneo a boa parte da obra do poeta mineiro, especialmente nos textos claramente memorialísticos. Essa poética não vem do nada. Ela se relaciona, de modo tenso e dinâmico, com a dimensão histórica brasileira já aqui apresentada. Os elementos dessa poética que serão levantados têm, portanto, um lastro material não de correspondência imediata e mecânica. Eles estão articulados com a realidade. Conforme Adorno (1993, p. 16) propõe na *Teoria estética*:

“Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade.”

São problemas imanentes da forma da poética drummondiana traços como: (i) um estilo pautado no conflito; (ii) uma situação discursiva marcada pela dissolução; (iii) um padrão vocabular e estilístico que configura uma espécie de prosaísmo auto-crítico; (iv) impulsos esporádicos de violência do eu contra si mesmo e contra o leitor; (v) um eu-lírico oblíquo – gauche irônico ou melancólico; (vi) uma postura meditativa assumida pelo eu em uma situação de solidão acompanhada de coisas – relíquias ou trastes; (vii) um tom lírico de confiança que faz o poema tomar uma forma pendular entre o individual e o coletivo. Esses são itens formais que articulam esteticamente antagonismos irresolvidos da realidade histórica nacional.

Tentar-se-á verificar a presença deles num poema que parece ser uma síntese do empenho drummondiano de interpretação do Brasil: “Confidência do itabirano”. O texto apresenta tendências que se verificam constantes na lírica memorialística drummondiana. Sobretudo, pode-se perceber a exposição, pelo poeta, dos dilemas do conflito modernizador, especialmente o que diz respeito à participação do mundo das idéias no mundo do atraso material.

Eis o poema:

Confidência do itabirano

“Alguns anos vivi em Itabira
Principalmente, nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
[esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil]¹⁷
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!" (ANDRADE, 2003a, p. 68)

¹⁷ Este verso está retirado do poema em algumas publicações, inclusive na antologia organizada em vida pelo próprio poeta, editada pela Record (1999).

Sem a idéia de conflito, como já se viu, é impossível compreender o alcance do poema de Drummond, especialmente no que se refere à atitude de interpretação nacional. É interessante relacionar a base poética conflitante em Drummond com a marca da não-contemporaneidade do contemporâneo, que caracteriza a modernidade periférica. No Brasil, o atraso, o que deveria ter passado pela ação do processo modernizador, marca profundamente o moderno. O passado e o presente, assim, são contemporâneos, mas não de modo pacífico, pois entre eles se estabelecem conflitos.

O conflito, em Drummond, pode ser considerado, sob esse aspecto, um arranjo estético que opera a representação do conflito modernizador. Esse conflito, todavia, acerca-se também da produção dos críticos e intérpretes do Brasil do início do século XX. Moderna é a intenção crítica que eles possuem, mas a base material da qual têm de dar conta é marcada pelo atraso. Moderna é também a literatura de Drummond, que abarca tendências não só da tradição da literatura modernista, mas da lírica brasileira e mundial como um todo. É, portanto, um momento em que a literatura exhibe, em grande medida, uma forte autoconsciência.

O material do conflito está em Drummond nos próprios elementos da literariedade. O seu avanço estético, está, por exemplo, no código literário, que supera o código modernista, e sintoniza a lírica brasileira com aquela produzida em países centrais como a França e os Estados Unidos. Mas essa modernidade de código literário tem de conviver, ou tem de dar conta, de um material arcaico, o qual tem de ser capturado pelo trabalho lírico. É, pois, em termos de construção textual, que se estabelece a lógica do conflito em Carlos Drummond de Andrade. Nele, um texto que exhibe sua mais complexa atualidade literária tem de dar conta de um referente material não atual para a modernidade.

Falando de Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux (1999, Vol. 1, p. 442) afirma, em 1943, que o mineiro soube transformar uma “arte pessoal, a mais pessoal de todas, em expressão de uma época coletivista.” A época coletivista é a mesma que Candido (2000a) designa como decisivamente marcada pela revolta de 30 e pelo ímpeto formativo nas idéias. Drummond, de fato, torna sua voz mais coletiva exatamente quando ela é mais pessoal, como no caso de “Confidência do itabirano”. Dessa tensão entre indivíduo e mundo surge o movimento fundamental para a compreensão do estilo drummondiano. Antonio Candido (1995) já o definiu com o nome de ‘inquiétude’. Para Candido (1995, p.112), Drummond:

“Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético.”

Ser e mundo, refeitos no plano estético, interpenetram-se e, assim, sua poética de interpretação nacional não exclui o individual. Aliás, a poesia de Drummond ganha novo e vigoroso sentido quando observada considerando-se as tensões, ou “inquietudes”, que se estabelecem entre o eu e o mundo, sem se excluir um lado ou outro.

“Confidência do itabirano” é exemplo importante disso. No impasse poético entre o tratamento mais coletivo ou exteriorizado da matéria e o tratamento individual, o poema é fundado. O “ferro” das calçadas da cidade, por exemplo, é também o “ferro” que vai na alma do poeta. No verso que está excluído de algumas antologias, temos a ligação final desse material comunitário com o caráter nacional projetado para o futuro. Há, portanto, uma presença coletiva (ou, mais do que isso: nacional) no fundo da alma do poeta, evidenciada de modo especial pela distância temporal que se abre entre o local de enunciação do eu e a Itabira que ficou para trás.

Dessa distância temporal também decorrem outras, de ordem ética, afetiva, moral, ideológica. Com a atitude lírica marcada por esses conflitos, como é possível ao poeta falar de si sem falar do mundo? Por outro lado, sendo poeta, como falar do mundo, se lirismo é falar de si? Candido (1995, p.13) afirma que em Drummond: “cada grão de egocentrismo é comprado com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores.” Sem escolha definida por um dos lados, a “Confidência do itabirano” evidencia a tendência do estilo drummondiano em se pautar por conflitos.

Mário de Andrade (1960), desde a estréia de Drummond, já apontava a importância de se levar em conta o conflito para a percepção do valor literário do poeta mineiro. Para ele, sua poesia fazia-se com “coisas que se contrariam com ferocidade”. Em “Confidência do itabirano”, há essa ferocidade tanto no que se refere à oposição ‘eu X mundo’, quanto às contrariedades que se apresentam à palavra “ferro”, tais como o “São Benedito” e o “couro de anta”. Elementos produzidos pelo homem local, itabirano como o poeta, eles se chocam ferozmente no poema com o “ferro”, elemento explorado pelo motor modernizador, o qual contribui para tornar tanto o “São Benedito” quanto o

“couro de anta” relíquias de uma ‘Minas que não há mais’ (para lembrar o poema “José”), a não ser na fotografia da parede. As contradições do mundo real são, portanto, rearranjadas numa unidade lírica que não as dissolve, mas sim as torna ainda mais atritantes. Drummond, conforme Davi Arrigucci Jr. (2002, p.32):

“salva a multiplicidade contraditória do mundo e da alma na unidade do poema, sem anular diferenças, que constituem o pulso vivo das contradições, ou desconhecer o sem-fim das coisas que tendem a escapar ao desejo de totalidade quando se quer dar forma. E mesmo assim, a aspiração possível com aquilo que por si mesmo é inconciliável, ao reduto do fragmento, ao resíduo do que fica, ao desejo barrado na passagem.”

“Confidência do itabirano” une o inconciliável, sem fazer desaparecerem as cicatrizes da inconciliação. Tais cicatrizes têm muito a ver tanto com o destino do país, que se modernizava esquecendo Itabira, quanto com o destino da poesia brasileira, cujo maior representante não se admite poeta, mas “funcionário público”. Na apresentação dessa profissão intermediária tem-se, mais do que dados biográficos, a representação de um rearranjo de forças históricas, pois a burocracia brasileira foi, depois de 1930, uma espécie de solução de compromisso, de rearranjo do poder oligárquico, que está mencionado em “tive ouro, tive gado, tive fazendas”. O mundo oligárquico-rural a que o poeta confessa pertencer vai progressivamente passando, mas deixando marcas profundas tanto no eu que fala quanto na sociedade apresentada por ele.

O mecanismo textual utilizado por Drummond em “Confidência do itabirano” para levar a termo a exibição dessas contradições é exemplar e pode ser encontrado em diversos outros poemas, tal como o anteriormente lido “Edifício esplendor”. Em primeiro lugar, confrontam-se locais: um lugar presente, de onde parte a enunciação lírica, que é, no caso, o local do poeta funcionário público e um lugar passado, que representa um mundo não mais disponível ao poeta, mas que o marca profundamente. Há também o confronto, já referido, de elementos interiores e exteriores como as “calçadas” e as “almas”, unidas pelo “ferro”. Isso, no entanto, não se dá como mero registro anedótico. Têm-se aqui a projeção de imagens da interioridade que dão forma a uma cena figurada e coerente, “saída reflexiva do eu que fala ao leitor” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 40).

Essa “saída reflexiva” inclui um dado ainda mais inquietante, que é a condição de trabalho do poeta. Em “Confidência do itabirano”, como de resto em quase toda a

obra de Drummond, percebe-se que o Eu cultiva uma espécie de consciência da precariedade da condição de poeta.

Perceba-se que, na primeira parte do poema, o Eu prepara-se para confessar-se poeta. A subjetividade apresentada pelo poema, assim, caracteriza-se pela atitude meditativa acerca da condição da literatura num país como o Brasil. Mas essa meditação é sempre acompanhada de coisas. Ou seja, a meditação, especialmente quando se fala em rememoração do passado, que se daria, em princípio, numa situação de solidão e ensimesmamento, dá-se acompanhada de objetos ou artefatos que caracterizam ao atraso.

Uma subjetividade pensante, que elabora moderna e completamente o pensamento, tem o seu contraponto imediato de atraso material. A compreensão do passado, pois, dá-se pela percepção imediata de que ele não foi de todo superado, pois as coisas estão ao lado do poeta a testemunhar um tempo não contemporâneo em relação ao tempo do Eu enunciador. O requinte da atitude lírica memorialística e reflexiva contrasta com relíquias, coisas que parecem estar fora do tempo presente. Há aí um dilema cruel, pois, como já se viu anteriormente, no sistema das idéias, a modernização foi possível, houve formação. As antigualhas que o poeta coleciona, dispersas ao redor de si, denunciam que a formação material ainda não é possível. Está-se diante de uma alegoria do insuperável aborto da modernização, que sempre se encontra em países como o Brasil? O elemento complicador no poema “Confidência do itabirano” é, ademais, o elemento moderno. Pois, ao contrário do que se poderia imaginar utilizando-se uma lógica linear, também o moderno traz atrofia. A “fotografia na parede” torna Itabira uma relíquia. Torna-a um problema irresolvido, estampado na parede do funcionário republicano.

Pessoalmente, o próprio Drummond, sofreu efeitos do aborto modernizador. Em determinado momento da história brasileira, a modernização veio para suplantar, em termos ideológicos, culturais e econômicos a idéia de nação, que sequer tinha tido tempo de se completar. No que se refere especificamente ao sistema literário, como já foi acima mencionado, o grande poeta público brasileiro perde público potencial para os meios audiovisuais de difusão da cultura. Ele mesmo torna-se “relíquia” escolar e, em

decorrência disso, mercadoria vendável pela indústria editorial que passa a explorar o nicho educativo.¹⁸

O moderno e o arcaico estão, portanto, articulados na clave da tensão em “Confidência do itabirano”. Da oposição entre esses contrários, nenhuma síntese harmonizadora é permitida ao leitor. A dialética entre o atraso e o moderno resulta, nesse sentido, em pura negatividade. Diz-se isso, pois dos conflitos o que resta é anúncio de atrofia: da poesia modernista, da formação da nação, da posição do poeta no sistema literário brasileiro, do próprio sistema literário brasileiro.

Os termos que formam o título já representam o conflito sem síntese entre mundo das idéias e mundo material, que se exhibe no descompasso de temporalidades. “Confidência” é um gênero discursivo individual. Mas a confidência no poema é tornada comunitária pelo adjetivo “itabirano”. O Eu que fala, assim, demarca muito bem seu espaço territorial, seu vínculo com a história, não apenas individual, mas, sobretudo, coletiva. Portanto, pode-se entender a confidência que se lê como a apresentação das raízes do ser que se dirige ao leitor. É preciso salientar que isso também se refere ao fato de que Drummond confessa-se poeta moderno, mas indissociavelmente ligado à matéria atrasada de Itabira. A transformação histórica de Itabira em uma “fotografia na parede” é realizada analogamente pelo poema. Com suas palavras, o poeta também torna Itabira uma relíquia, assim como o fez a fotografia. Fotografia e poema aqui são, pois, elementos homólogos. Há certa cumplicidade da técnica artística, com o atraso material do país. Há outra cumplicidade, de âmbito ainda maior, entre o mundo das idéias e o atraso do mundo material. Essa cumplicidade também é conteúdo exposto na confissão, mas não de modo totalmente evidente. Em decorrência disso, a subjetividade marca-se por um incômodo lírico, ou um sentimento de perda, que, no fundo, é auto-irônico. Arrigucci Jr. (2002, p.48) nota bem esse sentimento quando afirma:

“O sentimento de fraqueza e de abandono num mundo vasto e degradado, de desterro transcendental, alia-se ao desejo e esforço contrários de querer ir além, de querer ser e conhecer, de seguir o coração maior que o mundo.”

¹⁸ Essas questões serão aprofundadas no capítulo seguinte que trata da questão da reificação e do hermetismo em Carlos Drummond de Andrade, relacionando-os com as reconfigurações do sistema literário brasileiro.

No tratamento drummondiano do fazer poético encontram-se a frustração, a interrupção, a dissolução. Tudo isso gravita em torno da estrutura de conflitos que o autor utiliza, não necessariamente naqueles textos em que o tratamento do trabalho poético como tema é evidente. A dissolução é quase onipresente na obra de Drummond, como tema e como elemento organizador da forma. Há dissolução do amor, da poesia, do poeta, do país, da família que se perde no tempo. Em “Confidência do itabirano”, essa dissolução é imposta pelo tempo, que vai tornado as coisas de Itabira relíquias¹⁹ que doem na alma do poeta.

Na análise de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, Correa (2006) expõe bem a relação entre as coisas e a desagregação do país:

“Os objetos encarnam a sobrevivência do que já morreu e que, no entanto, retorna impedindo a sua superação concreta. A ruína e a desagregação, portanto, não correspondem ao fim ou ao desmanche de uma determinada realidade, mas à imposição de uma situação ambígua, cuja compreensão se apresenta inacessível e cuja resolução ameaça ser imprevisível. A sobrevivência das coisas idas é reificada e reificadora, isto é, tanto é produto da ruína do passado quanto é produtora da ruína permanente que emperra a compreensão do presente e a constituição do futuro. O que Lúcio Cardoso narra não é a ruína e a desagregação que apontam para um término ou uma resolução, o que poderia ser um índice de algo novo poderia ser formulado. O que a casa assassinada abriga é o produto da desagregação e da ruína, a sua permanência reificada.” (CORREA, 2006)

Justapostos dois tempos, o da modernidade e o do doce passado itabirano, os dois saem perdendo. Resta ao poeta a frustração que gera o poema. Portanto, a dissolução é o movimento a que o poema de Drummond dá corpo. A dissolução da idéia de formação nacional, a atrofia congênita de que fala Arantes (1997), podem ser tomadas como o movimento não-progressivo que gera a interpretação do Brasil em Drummond, como a revelar que o caminhar do Brasil é um acontecimento sem avanço.

Em “Confidência do itabirano”, a passagem do tempo está representada historicamente. Entretanto, não há avanço, nem superação, a não ser no caso da cultura, representada pelo artefato moderno que é o próprio poema. Por isso, tanto a alma, “de ferro”, do poeta quanto sua vida de funcionalismo público na cidade grande são resíduos dessa contradição típica da periferia do capitalismo. O lugar privilegiado que o

¹⁹ As relíquias de Drummond assemelham-se, assim, aos *tiliches*, de *Pedro Páramo*, narrativa de Juan Rulfo. *Tiliches* são objetos fora de uso que representam o mundo do México patriarcal. Para Hermenegildo Bastos (2005), nos *tiliches* a materialidade dos objetos relampeja de maneira mais forte e contundente, e isso de modo paradoxal, pois assim os objetos se mostram quase não-objetos ou só sujeitos (como se isso fosse possível). Como são *tiliches*, já não têm utilidade, só existem enquanto coisas onde os agora fantasmas de um mundo rural em ruínas deixaram suas marcas.

poeta ocupa é acompanhado pelo nó do atraso que é figurado por Itabira. Passado e presente configuram-se não apenas como dois tempos cronológicos, mas como duas etapas de modernização que se atritam e lançam seus resíduos ao leitor. Segundo Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 30):

“A cidade grande decerto muda muito a perspectiva da província, que com ela contrasta; a experiência na metrópole se expande com a força do inesperado, mas o que nela ficou subjacente da vida do interior pode, por sua vez, mudar sua mudança. É que mesmo a novidade deve ainda muito à memória do passado: às vezes ele dói para sempre, como o retrato de Itabira na parede.”

A dissolução, a frustração e o emperramento, porém, vão muito além da operação que realizam no sentimento do eu-lírico drummondiano. Aparecem também no estilo prosaico de fundo auto-depreciativo ou auto-crítico com que Drummond escreve. Note-se o título de seu primeiro livro *Alguma poesia* e também o poema que causou tanta celeuma no ambiente literário do final dos anos 20, “No meio do caminho”. Para muitos, esse estilo é apenas simplicidade e conquista estilística da fase bélica do modernismo contra a verborragia parnasiana e simbolista.

Dizer simplicidade, entretanto, neste caso, é pouco. Em primeiro lugar, pelo tom de farsa que o vocabulário e a estrutura frasal drummondiana assumem. Essa farsa, quase sempre bem-humorada, atesta a impotência do eu referido anteriormente. As palavras, idéias e cenas, são apresentadas como que ‘de qualquer jeito’. O desleixo de forma aproxima poesia e prosa e vai além da simplicidade exatamente por isso. A simplicidade normalmente é exterior e interior. No prosaísmo de Drummond, há uma premeditação que guarda sempre uma surpresa ao leitor. Há uma espécie de segredo fundamental sob a linguagem que denuncia a própria simplicidade ali proposta.

O estilo de Drummond é revelador, então, não apenas de um poeta que se queria fazer comunicável ao leitor; não é apenas sintoma do modernismo que se tornou direito após a fase heróica de 22, deixando de ser transgressão. O prosaísmo revela as próprias impossibilidades da poesia em dar conta do real e evidencia certo sentimento de frustração diante da inutilidade do fazer poético, àquela altura da história do sistema literário brasileiro.

Mais do que vocabulário simples, marca também esse estilo a falta de ênfase aos temas, ainda que sejam os mais candentes. A tragédia nacional e individual apresentada em “Confidência do itabirano” “dói”, pois não há o que fazer. Essa interpretação é

reforçada pela falta de ênfase com que Drummond interpreta o poema em gravação fonográfica dele²⁰.

Portanto, conforme Ivone Daré Rabello (2002, p. 112):

“A atitude drummondiana, desde o início, implicou lidar com esse apequenamento do lugar social da lírica (a que, provavelmente, Drummond era sensível de maneira particularíssima, já que seu destino estaria associado, por bens e sangue, à continuidade da linhagem patriarcal) e com os dilemas de uma subjetividade que sabendo-se cindida, dispunha da arma do riso contra a dor.”

O humor, contudo, tantas vezes, não foi recurso único contra essa dor. Ele foi sempre acompanhado do premeditado desleixo sintático, vocabular e lírico, que se transforma em hermetismo numa outra fase de Drummond. Esse tédio prosaico que contamina a atitude lírica, na fase de *Claro enigma*, está bem figurado, por exemplo, na atitude do poeta que lassamente recusa, nada mais nada menos, do que a oferta da “máquina do mundo.”

Esse pode ser um sintoma de continuidade do esteio ideológico de Drummond. Justamente quando a poesia se vale de elementos do cotidiano, atitude conquistada pelo primeiro momento modernista, ela passa a se dissociar decisivamente do cotidiano do leitor. Dissocia-se a visão do artista da do público tradicional de poesia, que permanece viva também como relíquia, entre tantas outras relíquias que povoam o mundo drummondiano.

O apequenamento do espaço social da poesia, que gera o tédio sintático e lírico em Drummond é, por assim dizer, uma manifestação de negatividade tanto contra a poesia tradicional, quanto contra a poesia moderna, que lhe viria substituir, mas que não cumpre muito do seu intuito.

Por isso, talvez, seja muito comum em Drummond, como no caso de “Confidência do itabirano”, o prosaísmo auto-crítico de estilo combinar-se com um fundo de violência. Antonio Candido (1995, p. 126) observa muito bem a presença da violência na poética de Drummond:

²⁰ A versão de “Confidência do itabirano” gravada pelo próprio autor encontra-se em *Carlos Drummond de Andrade – Antologia poética*. LP. Rio de Janeiro, Philips-Polygram, 6349 389/90 (1978). Hoje alguns fonogramas desta gravação encontram-se disponíveis em <http://www.memoriaviva.digi.com.br/drummond/index2.htm>.

“Na obra de Drummond, a força dos problemas é tão intensa que o poema parece crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que se projeta. Daí o relevo que assumem e a necessidade de identificá-los, através do sistema simbólico formado por eles. A partir deles, por exemplo, é que podemos compreender um dos aspectos fundamentais de sua arte, a violência – que, partindo do prosaísmo e do anedótico nos primeiros livros, se acentua ao ponto de exteriorizar a compulsão interna, num verdadeiro choque contra o leitor”

A violência em “Confidência do itabirano” é a do eu-lírico contra si mesmo. Há certa integração entre o Eu e os problemas exibidos. Não se trata de queixa. É confissão. Ou seja, há alguma participação da literatura no processo que buscou o “ferro” de Itabira, tornou relíquias o “couro de anta” e o “São Benedito” e transformou Itabira também em relíquia do atraso histórico captada pelo recurso moderno da fotografia afixada na parede do funcionário público. A violência está na confissão da cumplicidade do aparato literário com o processo de modernização espoliadora. Sintoma dessa percepção histórica profunda é o próprio estilo prosaico romantizado e a falta de ênfase com que o tema é tratado.

Isso torna a violência mostrada no texto uma violência suave, que exprime, por sua vez, o modo como a literatura em geral, como elemento acessório da modernização colonial, suavizou a violência imprimida no processo de construção do Brasil²¹. Em “Confidência do itabirano”, encontra-se o essencial do debate intelectual brasileiro, que sempre girou em torno da questão crucial da passagem da colônia à nação. É de formação nacional que Drummond trata, a partir da onipresença da herança colonial a ser superada. Sabe-se que falar de formação nacional é falar de violência, pois se fala em colonização.

A violência “lírica”, que, pela via da suavização desleixada do estilo, evidencia ao leitor dilemas individuais e coletivos, tem estreita ligação com um posicionamento oblíquo do eu-lírico em Drummond. Oblíquo, se quer dizer torto, por um lado, também quer dizer, por outro, sinuoso, ardiloso. Essa obliquidade gera incerteza em termos de posicionamento ideológico do eu e estabelece, discursivamente, o poema como artil crítico: um estratagema que denuncia suas próprias leis enviesadamente. Afinal qual é a opinião do eu-lírico sobre o mundo? Longe de ser incoerência, a obliquidade dá o tom do incerto, ou, o que seria pior, o tom do “tanto faz” à visão do poeta sobre a “derrota incomparável” da nação brasileira.

²¹ A esse respeito consultar os já referidos ensaios de Candido(2000) “Literatura de dois gumes” e “Literatura e subdesenvolvimento”.

A primeira frase de “Confidência do itabirano” é elaborada no tom da obliquidade, tão presente em Drummond. Diz o Eu que viveu em Itabira. Esta afirmação, no verso seguinte, é corrigida sem a aparência de correção com o “principalmente nasci em Itabira”. A cidadezinha, então, não há como disfarçar, faz parte da própria *genética* do poeta: marca-lhe a alma, marca-lhe a forma de ver o mundo. Poder-se-ia dizer ainda que o eu afirma-se como poeta para dar conta deste mundo que é Itabira. E a tarefa não é fácil, pois este é o mundo do atraso, mas também é do poeta. O poeta moderno ‘confessa’ que sua matéria poética é também arcaica.

Mas “Confidência” é a revelação de algo que estava anteriormente em segredo, algo íntimo do eu. Nesse segredo há algo de ilícito, de criminoso. No uso do vocábulo também há obliquidade: uma culpa é ‘confessada’ e não ‘confidenciada’. Na verdade, então, o poema é confissão e não confidência. Ninguém se confessa, todavia, senão, de certo modo, para apaziguar essa culpa, por meio da exposição de uma justificativa para o ilícito cometido. Mas o Eu oblíquo que enuncia a confissão aqui não espera necessariamente aceitação ou perdão. Parece haver, mais do que isso, talvez algo de cinismo no confessar. Todo o poema é banhado numa espécie sutil de cinismo, que se exporá ao leitor que se dispuser a lê-lo sob o prisma da obliquidade.

Aprofundando um pouco mais a idéia, siga-se a seqüência do poema, que continua com a apresentação do eu-lírico como poeta, não diretamente, mas alegoricamente. Essa apresentação do Eu como poeta, que se desenvolve durante todo o poema, é negada ao final dele, quando, obliquamente, o Eu enunciador não se diz poeta, mas sim “funcionário público”. Quem esperava a apresentação de um itabirano típico, como prometia o título, obliquamente é conduzido à apresentação do eu como poeta, que, na verdade, é revelado, no golpe final de obliquidade, como funcionário público. Itabira, nesse sentido, é o ponto alegórico nevrálgico onde se encontram (entrechocando-se) o mundo do sublime poético e o do atraso material.

Elementos desses dois vetores (sublime poético e atraso material) são articulados, por exemplo, no verso que diz “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.” Triste e orgulhoso são adjetivos que podem ser lidos como representantes da tradição poética, que enxergava o poeta como gênio, iniciado, mas sempre sorumbático e triste. Essa apresentação de si nos termos do que a poesia pode atingir para além da física é, de imediato, contraposta ao elemento “ferro”, material que representa, nada mais nada menos, que o elemento mineral que justificou inclusive a criação de Itabira, pela

mineração exploratória. O ferro que seria o “futuro aço do Brasil”, no verso extirpado de algumas antologias.

Contudo, não só as calçadas, ou a vida ordinária, de Itabira é marcada pelo “ferro”, símbolo da exploração material, mas também a alma do poeta. Noutros termos, há uma mineralização do metafísico. O sublime se torna matéria dentro do poeta e pesa-lhe. Não se sabe mais o que o poeta é. No prisma da obliquidade, tem-se a impressão de que o poeta nega o que disse anteriormente, ser triste conota sensibilidade, exatamente o contrário do que indica a palavra “ferro”, que conota frieza.

Com que lado fica o leitor? Parece ser o poeta uma e outra coisa. Dessa indecisão – dialética que não chega a termo sintético – é prova a obliquidade do eu-lírico. O referente indócil com o qual tem de lidar o poeta marca fundamente sua alma, que é, afinal de contas, a matéria principal de sua poesia. O dilaceramento da nação é revelado, pois, precisamente, graças a essa posição artilosa que se autodenuncia.

A caracterização do eu-lírico como poeta continua com as expressões constantes nos versos seguintes: “e esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” e “a vontade de amar, que me paralisa o trabalho”, mais uma vez a reforçar o tom de descrição do eu como poeta, em termos tradicionais. Para além de tradicionais, todavia, esses elementos caracterizam um tipo de poeta que, de certo modo, também é arcaico em relação ao momento modernista de Drummond. As indicações serviriam muito bem à caracterização de um poeta romântico, mas não a um poeta modernista.

O que revela que esse “hábito de sofrer” que “tanto diverte” o poeta é já passado e faz parte de um mundo já superado é exatamente o tom oblíquo com que o autor enuncia sua própria caracterização. Se a literatura do século XX foi superada pela literatura modernista, ou seja, se houve avanço no código literário, esse avanço não se pode verificar na base material, pois Itabira, “fotografia na parede”, ainda dói. Há, no próprio poema, a prova de que houve avanço cultural, pois o texto é modernista e nega, na forma, o que o conteúdo traz de arcaísmo romântico, que fica, no mínimo, deslocado dentro de um poema moderno.

Caracterização romântica do poeta e atraso material, portanto, têm sua raiz em Itabira. Se o caráter romântico do poeta pode ser superado pelo avanço cultural modernista, o atraso material de Itabira não o pode. Quem sabe não seria este o outro motivo para a ‘dor’ do poeta?

Nesse sentido, é bastante interessante notar a oportuna justaposição das expressões “sem mulheres” e “sem horizontes”. Se a primeira aponta para o sentimento

de solidão, tão caro ao Romantismo, a segunda aponta para a impossibilidade de progresso para Itabira. A cidade é sem horizontes, em termos denotativos, graças aos montes de onde é retirado o ferro de maneira predatória. Por outro lado, é sem horizontes, ou futuro, pois é exatamente a exploração das minas que se encontram nos montes que não deixa Itabira progredir. O ferro itabirano abastecerá um desenvolvimento que não voltará para lá. Dessa forma, o verso retirado “futuro aço do Brasil” volta a incomodar o leitor, uma fígada no membro amputado.

A obliquidade do eu-lírico pode ser verificada, de modo bastante claro, também no verso: “e o hábito de sofrer, que tanto me diverte”. Contraponha-se esse hábito de sofrer ao último verso do poema. Ora, se o sofrer diverte, então o poeta diverte-se com a dor que Itabira lhe causa.

O que está exposto na confidência é, pois, algo como uma perversidade do poeta, que se diverte com o atraso: dilema insolúvel do intelectual periférico. Confessa-se também, portanto, a culpa de estetizar a violência que se impõe sobre Itabira pelo processo modernizador. Em outros termos, o poema evidencia que a literatura se alimenta do arcaísmo material e de certa forma é responsável por ele.

O atraso material, que é o bagaço desse processo modernizador, todavia não abandona nem a alma do poeta, nem sua poesia. Esta, por seu turno, povoa-se de cacarecos e relíquias, que, no poema, são o “São Benedito”, o “couro de anta”, o “ouro”, o “gado”, as “fazendas” e a “fotografia”.

Tal obliquidade do eu-lírico drummondiano ora se tingem de *gaucherie*, apossando-se do humor modernista e reelaborando-o, ora de melancolia mórbida, à forma romântica. De todo modo, verifica-se que esse sentimento é algo novo, que surge do reaproveitamento de estéticas anteriores. Conforme é apontado por John Gledson (2003, p. 97), a melancolia e a *gaucherie* surgem de

“uma espécie de inadequação social, o sentimento muitas vezes repetido de que o poeta está tanto fora quanto dentro da sociedade; mas a *gaucherie* opera como um princípio em outro em outros âmbitos. (...) No fundo, talvez, a *gaucherie* de Drummond expressa um ponto de vista sobre a identidade pessoal e o mundo em que algo está essencialmente errado, desequilibrado, por assim dizer, embora o poeta, sempre consciente do fato, se recuse a levar isso muito a sério, lançando mão freqüentemente de um tom irônico e autocrítico.”

A cena exposta em “Confidência do itabirano” é comum em Drummond: o isolamento melancólico é explorado até as profundidades do ser em busca da explicação de sua posição presente dentro da sociedade. A localização social do eu, nesses casos, tem a ver sempre com um profundo ceticismo. Em “Confidência do itabirano”, a dor ao observar a fotografia da cidade na parede do escritório dói também porque não é possível encontrar saída para a situação, assim como em “No meio do caminho”, ou como em “José”, ou mesmo em “Procura da poesia”.

A fotografia é a apropriação de Itabira pela modernidade, que, tornando-a relíquia, a faz perder-se para sempre. “Confidência do itabirano” evidencia bem esse teor melancólico do eu-poético drummondiano mostrando, segundo Rabello (2002, p. 116), que “no próprio centro do prazer [estético] – onde o eu readquire a confiança no seu poder (ao menos com as palavras) – instala-se a descrença, ou o desalento, que nasce da experiência histórica.”

Tratando-se de experiência histórica, todavia, lembre-se que o movimento básico da poesia de Drummond é o do eu que se torna público. Mesmo quando o poema é íntimo, o mundo que o leitor tem diante de si é o mundo público, delimitado em termos sociais e, sobretudo, familiares. A família é, em Drummond, o elo entre o sentimento individual melancólico e a tragédia coletiva. A memória coletiva se estabelece em sua lírica numa viagem através dos “bens e do sangue”.

Ao falar de sua biografia, na sua obra poética, Drummond não se desliga do mundo, pelo contrário, ata-se a ele mais profundamente, porque o faz de forma venal. Sabe-se que a memória é uma espécie de micro-narrativa de uma narrativa maior, por isso, pode-se investigar, criticamente, como a memória do grupo encontra-se sedimentada na memória do indivíduo. Se a procura do eu-poético é, portanto, de início individual, a cada camada ultrapassada pelo movimento memorialístico em direção ao passado, deixam-se entrever resíduos da coletividade.

Walter Benjamin (2000b), numa esplêndida reflexão sobre a memória, a toma como uma tarefa de escavação, em que o mais importante está, justamente, em deixar ver não apenas o evento passado, mas as etapas que se percorreu para chegar até ele. Segundo Benjamin (2000b), ilude-se aquele que faz apenas o inventário, e não indica ao rememorar, no terreno do presente, o lugar que está reservado para o antigo. Quem trabalha com a memória deve mostrar, para alcançar a “verdadeira lembrança”, o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. Noutros termos, Benjamin (2000), chama

de “verdadeira lembrança” aquela que mostra a imagem de quem se lembra. Isso faz com que se evidenciem as camadas percorridas para chegar até o tempo rememorado.

Esse ato escavatório, que é uma constante na poética de Drummond, pode ser visto, portanto, como uma evidenciação do lócus histórico tanto do recordado (Itabira) quanto de quem recorda (o funcionário público). A auto-exibição do mecanismo de memória a que Benjamin (2000b) se refere parece ser bastante evidente em termos históricos no poema “Confidência do itabirano”, pois a memória se torna “coisa”, “resíduo”, de um mundo que não passou, mas que, contraditoriamente, não está mais disponível.

Em “Confidência do itabirano”, a família ou seu espaço natural, Itabira, é um amontoado de coisas. O próprio Drummond assim define a família em “Indicações”:

“A família é uma arrumação de móveis, soma
de linhas, volumes superfícies. E são portas,
chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos, também um corredor, e o
[espaço
entre o armário e a parede
onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira
que de longe em longe se remove...e insiste.” (ANDRADE, 2003, p. 210)

Para Drummond, a família é um catálogo de despojos, quando não o é de defuntos, como se viu em “Edifício esplendor”. Em “Confidência do itabirano”, os objetos, resíduos, relíquias, cacarecos, valem pelo que expõem do passado como elementos elucidadores do presente. Sobre esse amontoado de coisas passadas que dão a ver o presente, Jerônimo Teixeira (2002, p. 96-97) afirma que “É como se o poeta tirasse cada uma dessas formas do meio dos entulhos para apresentá-las ainda empoeiradas ao leitor. Obtém-se então o efeito do amontoado.” Esse amontoado é uma verdadeira fixação da obra do poeta, especialmente na obra publicada nos anos 40. Recuperem-se a seguir, a título de ilustração apenas, alguns exemplos disso:

“pessoas e coisas enigmáticas, contai,
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no
braço, pombas, cães errantes, anamais caçados, contai.
Tudo tão difícil depois que vos calastes...
E muitos de vós nunca se abriram.” (Nosso tempo, ANDRADE, 2003a,
p.127)

“E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção

e abafa
o insuportável mau cheiro da memória' (Resíduo, ANDRADE, 2003a,
p.159)

“Uma família, como explicar? Pessoas, animais,
Objetos, modo de dobrar o linho, gosto
De usar este raio de sol e não aquele, certo copo e não outro,
A coleção de retratos, também alguns livros,
Cartas, costumes, jeito de olhar, feitio de cabeça
Antipatias e inclinações infalíveis: uma família,
Bem sei, mas e esse piano?” (Onde há pouco falávamos, ANDRADE, 2003a,
p.213)

É certo, pois, como se vê, que a fixação pelas coisas que se amontoam é na verdade um desejo de decifrar a sua voz. É como se de fato o poeta se debruçasse sobre as coisas para descobrir-lhes a dor histórica. E o que dói nas coisas sem valor amontoadas é o trabalho explorado que foi empregado na sua confecção. A vida fantasmática nas coisas não é apenas a vida de quem as possuiu, mas é, também, a vida fantasmática de quem as produziu e do modo peculiar como as produziu. É, portanto, o trabalho explorado aquilo que reluz nas coisas sem préstimo que carregam em si a memória.

É a dor figurada no eu-lírico de “Tarde de maio”, de *A rosa do povo*, que carrega a lembrança “Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos” (ANDRADE, 2003a, p.264). Em “Confidência do itabirano”, esse amontoado ganha um teor especial pelo fato de que o eu também é aproximado da coisa. O termo metafísico “alma”, no poema, é mineralizado pela substância do ferro. Essa mineralização, ou coisificação, do corpo é tendência forte na poética de Drummond. Coisas orgânicas, como unhas, dentes, pestanas, bigodes, vão sendo descritas com uma aparência inorgânica.

O amontoado, contudo, não é apenas recurso estilístico vazio. Pode ser percebido também como traço poético que dá a ver a dor histórica que se encontra nas coisas sem préstimo, como o “São Benedito”, “o couro de anta”, o poeta romantizado e a própria cidade de Itabira. É o que Jerônimo Teixeira (2002) chama de “estilo belquior”, ou “estilo bazar”. A variedade de coisas que acompanham a meditação do eu-lírico é imensa, mas elas não têm préstimo. O leitor está diante de uma enumeração de coisas sem utilidade; assim como a própria poesia, pois o caráter de poeta, como enunciado no texto, é também uma relíquia. O amontoado de coisas gerado pelo estilo enumerativo de Drummond pode ser tomado, então, como a marca poética da atrofia

congênita na história, a qual, por sua vez, vai assumindo figura simbólica nas coisas, cacarecos ou relíquias, que acompanham a meditação do eu-lírico.

Esse dispor das coisas sobre o papel pode ter relação também com esgotamento do sublime, que era anunciado, talvez, pelo tratamento romântico que recebe a natureza de Itabira, em “Confidência do itabirano”. A melancolia, a bile negra, também romântica em certa medida, fazem o poeta consciente de que a única vastidão que ele pode investigar é a vastidão diminuta das coisas. O único elemento sublimável, contraditoriamente, é a vastidão histórica que há no interior das coisas esquecidas. Drummond se torna, assim, melancolicamente, o poeta do finito e da matéria, da impossibilidade da transcendência. Ceticismo é o sentimento que aflora daí, pois lhe resta apenas o enigma das coisas sem préstimo, pelo qual o poeta não demonstra grande empolgação ou credita ênfase. Essa coleção de temas residuais, restos e fragmentos da experiência coletiva ou da memória familiar é o que religa o indivíduo ao mundo por ser um efeito da própria história em movimento.

Nos termos apresentados aqui, portanto, pode-se tomar a obra de Drummond inteira, especialmente a memorialista, como confissão. Sua confissão, entretanto, longe de reduzir-se à exposição intimista de uma culpa, avoluma-se pelos traços estilísticos de sua poética e ganha o alcance de interpretação nacional. Quem se confessa, em Drummond, não é apenas o poeta itabirano, mas também o intelectual, o artista em geral, o funcionário público, o dirigente político. Ao confessarem-se, as vozes da intelectualidade e dos setores médios da população vão, aos poucos, denunciando sua cota de comprometimento com a atrofia congênita que impede a formação e a superação do passado colonial. O intérprete Drummond ilumina, assim, a relação entre a intelectualidade modernizada e o mundo material atrasado.

Convém agora tecer algumas considerações à guisa de conclusão, tendo em vista a reflexão sobre a nação proposta até aqui a partir dos textos de Drummond. A dissolução do aparato letrado de divulgação da cultura é uma das faces da dissolução da idéia de construção da nação que, no século XXI, pode-se perceber com certa clareza. Não que a idéia de nação tenha sido, em algum momento, útil e boa a toda prova.

Ela sempre excluiu a participação do povo em sua construção. Era ela, todavia, imbuída de um ideal de unificação e expansão de certas conquistas que, com o avanço do capitalismo especulativo em alta rotatividade, em que o domínio da arte é assolado

pela onipresença da indústria cultural, acabaram sendo relegadas, a partir, especialmente, da década de 1990, a antigualhas também.

A mercadoria e a sociedade do espetáculo que estendiam definitivamente seus tentáculos sobre o Terceiro Mundo, se bem observadas dentro do ambiente literário, podem ser úteis para entender processos análogos que ocorreram em outros âmbitos culturais e sociais. Como se viu em Drummond, também o moderno vem para atrofiar a solução dos problemas da periferia do capitalismo.

O comportamento de Drummond evidencia isso, pois percebe-se que a ele, como poeta, pouco restava: não lhe era dado nem o mundo beletrista romântico/parnasiano, nem o mundo combativo modernista (a conquista já estava dada). Um mundo em ruínas, não obstante o avanço modernista, é o referente de Drummond. O progresso técnico, que empreende o esgotamento do mundo letrado nos países centrais, portanto, executa um nó atrofico no sistema literário periférico que se constituía com Machado de Assis. Diante disso, pergunta-se: a obra de Drummond seria a antecipação do gradativo esgotamento da literatura nacional e da síndrome empenhada?

Se assim for, o esgotamento só está antecipado graças à execução perfeita de uma lírica que pode ser considerada nacional e empenhada. Ou seja, o esgotamento está previsto pela resistência a ele. Por isso, há muito de verdadeiro na afirmação de que Drummond é o grande poeta público sem público.

Na obra de Drummond, portanto, como se tentou demonstrar pela análise de “Confidência do itabirano” e de “Edifício esplendor”, encontra-se a chave para entender o poeta como um intérprete nacional. Essa interpretação resolve-se literariamente na exposição de temporalidades em conflito, bem como pela equação poética pautada em elementos atritantes, entre os quais apresenta-se como fulcral a oposição entre o mundo ideal e o mundo material. Na lírica drummondiana, abre-se a porta da leitura do próprio país, que se esforçava para definir-se como nação, no primeiro quartel do século XX. Essa leitura, contudo, porque potencializada pela força conflituosa da poética drummondiana, faz-se reveladora também dos impasses que atingiam todos os outros intérpretes do Brasil. Esse impasse é apresentado em Drummond nos termos da dicotomia entre formação e dissolução da nação.

Parece agora momento oportuno para que se retomem algumas conclusões de Roberto Schwarz (2001) elaboradas em “Os sete fôlegos de um livro”. Tendo

observado os dilemas formativos na obra de Drummond, chega-se, com a ajuda dessas idéias, a uma visão acerca do alcance da poética de interpretação nacional do itabirano.

Ler Drummond sob essa perspectiva hoje ajuda a compreender que o projeto de formação do Brasil não terminou, nem se extinguiu, como alerta Schwarz (2001), mas, pela mundialização da cultura e do capital, está suspenso numa espécie de clima de impotência. No momento, parece frustrada a expectativa de que a integração formativa irá ocorrer. Frustração, tédio e interrupção, são elementos formais mais do que recorrentes na poética de Drummond.

Schwarz (2001) levanta algumas perspectivas possíveis para a década de 90 e o início do século XXI. A primeira delas seria a de que a nação não se formará, precisamente porque o setor mais avançado já se integrou à dinâmica moderna da ordem internacional e deixará o resto cair por terra. Uma segunda perspectiva seria a de que a única instância que completou o movimento formativo e que atesta o fato de que o Brasil é um todo razoavelmente coerente foi o da esfera cultural, especialmente a literatura. Assim, segundo ele: “[...] a cultura formada, que alcançou uma certa organicidade, funciona como um antídoto para a tendência dissociadora da economia” (SCHWARZ, 2001, p. 59).

Seguindo essa perspectiva, poder-se-ia dizer que a formação da literatura analisada por Antonio Candido (1993) e problematizada literariamente por Drummond é, na sua medida peculiar, um elemento anti-barbárie. Uma terceira perspectiva levantada por Schwarz (2001) estaria ligada ao projeto de formação como um todo. Este, ainda que desligado de um projeto econômico nacional, ficando assim esvaziado e sem uma dinâmica própria, não deixa de existir, sendo utilizado feito mercadoria no grande supermercado pós-modernista do hibridismo cultural e do turismo. A idéia de nação assim, ter-se-ia tornado vantagem comercial, no contexto de internacionalização da cultura. No reverso da perspectiva anterior, realizando-se apenas no plano cultural, a formação não deixa de ter o seu caráter de mercadoria. Diante das perspectivas levantadas por Schwarz (2001), é impossível não lembrar de “José”, personagem que deseja ir para Minas, mas Minas não há mais. Convém mais do que nunca perguntar: onde o lugar do país na globalização?

A partir do que foi visto anteriormente, portanto, percebe-se que a desagregação que grassa no sistema literário nacional, estava latente nas diversas fases da obra de Drummond, apreendida pela forma poética. A verificação da perda, da dissolução, é

algo proveitoso para o cenário da crítica literária brasileira atual, pois, como afirma Schwarz (2001, p.58) “A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo”. A verificação do agastamento do empenho, portanto, não deixa de ser sintoma de sua resistência, ou deslocamento de terreno, uma vez que a inorganicidade e a perda das ilusões com a hipótese formativa, que realizaria a integração da nação, fazem parte agora do destino da humanidade e assim também nos sintonizamos com a totalidade do mundo capitalista. Ainda aí reside um grande potencial universalizante da poesia de Drummond.

Se a formação do país era um fetiche intelectual brasileiro, o atraso, com seus restolhos que não passavam, já antecipava que a superação necessária à formação talvez fosse impossível e que, portanto, a dissolução era a ordem do dia vindouro. Dissolução e formação, como elementos decisivos na obra de Drummond, dão a ela um alcance interpretativo do país que acontece apenas naqueles momentos de síntese, em que a literatura evidencia uma profunda consciência histórica de si. Portanto, arrebanhando em sua forma a tensão desse limite, a leitura da obra de Drummond sob esse prisma faz refletir sobre a condição do sistema literário hoje. Noutros termos, poder-se-ia perguntar: se Drummond questionava os limites do projeto nacional em sua obra anterior a 1960, esse questionamento é hoje ainda possível? Ou o sistema, como elemento fundamental de um projeto nacional, cedeu espaço à lógica de mercado da indústria cultural?

Se, entre os anos de 1930 e 1960, o Brasil ainda contava com intérpretes empenhados capazes de intentar produzir amplas sínteses da formação nacional, é possível perceber movimento semelhante hoje em dia? Em caso afirmativo ou negativo, a resposta demanda reflexão sobre a condição nacional em um ambiente periférico, que, como afirmou Roberto Schwarz (2001), pode ser o elemento, negativo pela própria condição de sintoma de uma certa perda, que garante a permanência de um impulso empenhado na crítica e na arte, capaz de provocar a mobilização teórica num sentido emancipador.

Nessa clave, encontra-se algo que parece ser decisivo na poética de Drummond. No tédio, no ceticismo e na negatividade drummondiana, verifica-se que o projeto de formação nacional não estará disponível caso se realize apenas na esfera intelectual, pois o problema da formação, ou do seu emperramento, é uma das representações do

problema das lutas de classes no país. Isso mostra que não está dada sua resolução a não ser que se conte com a participação da classe explorada.

Este capítulo quarto chega ao fim, procurando evidenciar, sobretudo, o papel que as “coisas sem préstimo” desempenham na observação crítica que Drummond realiza da formação nacional. O próximo capítulo tratará das formas pelas quais o trabalho reificado cumpre papel essencial na poesia dita “participante” de Drummond, evidenciando os dilemas da representação literária do outro de classe.

CAPÍTULO 5 - TRABALHO LITERÁRIO, REIFICACÃO E NAÇÃO

“Porque os homens não me escutam! Por que os governadores
Não me escutam? Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segredo,
Eu lhes dava tudo aquilo que fica pra cá do grito
Metálico dos números, e tudo
O que está além da insinuação cruenta da posse.”
Mário de Andrade. *Meditação sobre o Tietê*.

1. Ápices de frustração histórica

Há entre Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade uma afinidade de temas e procedimentos de ordem muito profunda e significativa. Aqui se intenta, inicialmente, levantar alguns traços dessa afinidade, recuperando o Machado de *D. Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para cotejá-lo com o Drummond de “Morte do leiteiro”.

Recupere-se, pois, o tema do trabalho no Machado de *Dom Casmurro*:

Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo essa narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por ruma razão de ordem metafísica, dou esses dois versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta. (ASSIS, 1996, p. 76)

O parágrafo é a conclusão de um capítulo especial do romance, que, talvez, signifique muito para toda a literatura novecentista brasileira, apesar da aparência discreta. Trata-se de um capítulo em que Bentinho esforça-se por escrever um soneto à amada Capitu. O soneto, metáfora da literatura brasileira como um todo, é quase a ilustração narrativa (mas temperada com cinismo de classe) do poema de Drummond “O lutador”:

“Lutar com palavras
É a luta mais vã
Entanto lutamos
Mal rompe a manhã
(...)

São muitas
Eu pouco

Palavra, palavra
Digo exasperado
Se me desafia,
Aceito o combate.” (ANDRADE, 2003a, 99)

Se a luta do poeta é dura, é também índice da diversão perversa da elite proprietária que vive ociosamente às custas do trabalho (escravo na época de Machado; explorado e precário na época do Drummond). Bentinho sequer termina o poema que dedicaria a Capitu, deixando a tarefa para o primeiro “desocupado” que aparecesse disposto a fazê-lo. No capítulo de Machado, fica-se diante também de um lutador mais cínico diferente do de Drummond, que nem por isso é menos proprietário. Neste capítulo de *Dom Casmurro*, como bem observou Teixeira (2005), está condensada a lógica que rege nossa vida cultural: “Na sociedade regida pela cordialidade, o diletantismo torna-se o *princípio* da vida cultural” (TEIXEIRA, 2005, p.39).

Para tratar de trabalho no Brasil, ainda que a mirada se concentre no trabalho literário, todavia, há que se considerar outros matizes da organização social brasileira, especialmente no que tange às relações de trabalho, num país cuja vida social é determinada pela herança escravista. Ainda nesse tópico, Machado pode ajudar com a ilustração e com a anedota típica do trabalho “livre” no Brasil precarizado e desvalorizado socialmente. Nos capítulos 74 e 75 de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontra-se um dos trechos mais cruéis de toda a literatura nacional. Enfoca-se ali a história de Dona Plácida, agregada que gastou a vida no trabalho sem finalidade a não ser a da própria sobrevivência, dando corpo àquilo que Roberto Schwarz (1990) nomeou como “esforço desideologizado”. Eis um trecho capital do episódio:

“Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia.” (ASSIS, 1996, p.83)

Para Schwarz, está aí um “ápice de frustração histórica”, pois trata-se da apresentação cruel do trabalho sem mérito ou valor, em plena era burguesa. D. Plácida, para o crítico, colhe o pior de cada um dos mundos (exploração capitalista do trabalho e escravismo): “trabalho abstrato, mas sem direito a reconhecimento social” (SCHWARZ, 1990, p. 101). O próprio Schwarz enxerga nessa passagem uma semelhança com o poema “Elegia 1938”, de Drummond, que, segundo ele, realiza uma “conversão análoga de privação em lucidez” (SCHWARZ, 1990, p.102). Parece isso ser realmente algo

muito forte nos versos iniciais de “Elegia 1938”: “Trabalhas sem alegria para um mundo caduco”.

Estão, assim, armadas pelo menos duas bases sobre as quais o trabalho aparece em Drummond. A primeira delas diz respeito à questão do diletantismo que rege nossa esfera cultural e que está considerado dentro da faina do “lutador”. A segunda base refere-se à questão da alienação e da “reificação à brasileira”, em que se cruzam o trabalho indiferente de finalidade concreta (que é próprio do mundo do capitalismo) e o desprezo pelo esforço (que caracteriza o universo escravista). Tendo sempre em mente esses capítulos de Machado, retirados de *Dom Casmurro* e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, propõe-se, nesta parte da tese, uma reflexão sobre as formas segundo as quais o trabalho no contexto brasileiro aparece figurado na obra de Drummond e de como esse enfoque do trabalho contribui para que o país penetre em sua poética.

2. A procura de sentido

Na figuração crítica do trabalho, está o fundamento da chamada poesia participante de Drummond, que, por essa via, ganha contornos peculiares e mais alcance do que a maior parte da literatura, todavia nomeada ‘participante’, que se fazia na década de 40.

Se forem levadas em consideração essas palavras, redimensionam-se os significados políticos possíveis de um famoso texto drummondiano que trata do trabalho do escritor, como “Procura da poesia”, do qual citam-se, a seguir, apenas alguns dos versos mais significativos para a perspectiva que tem sido trabalhada até aqui:

“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.

[...]

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.

[...]

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.

[...]

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. (ANDRADE, 2003a, p. 117)

Iumna Simmon (1978), ao situar a obra de Drummond entre as mais significativas da poesia moderna, afirma que ela acusa os sintomas da modernidade, assumindo em si um movimento de aceitações e recusas, de contradições geradas pela antinomia básica arte/vida, a autonomia e a comunicação. Polariza essa oposição a consciência que impõe a observação crítica tanto à arte quanto ao mundo. De outra parte, segundo Simmon (1978), tal poética evidencia também a crise do verso, que se configura como a crise do artesanato em face da revolução industrial.

Assim, conforme a autora, “a poesia, incorporando a consciência da crise, passa a ser uma estrutura que se auto-referencia, que se faz dizendo-se a si mesma, que se indaga constantemente sobre sua própria natureza e função.” (SIMMON, 1978, p.54), como se viu em “Procura da poesia”.

“Procura da poesia” é sempre lido como um poema que configura uma espécie de poética em estado empírico. Segundo a visão mais tradicional no texto. Drummond advoga em favor da autonomia da arte da palavra, contrariando o princípio participante

de *A rosa do povo*. Entretanto, se for levada em consideração na análise do poema as afirmações de Eagleton (1993), ter-se-á um outro rendimento crítico a seu respeito.

A “limpeza” mundana que o poema sugere para a poesia deve ser considerada, sob esse prisma, como algo que também tem seu avesso de desprezível. Desprezo é a última palavra do poema. Tem-se, então, uma dialética sem síntese entre “procura”, que denota empenho, e “desprezo” que denota, mais uma vez o irremediável, o insolúvel, o inútil. Nesse sentido, note-se como o poema de Drummond discute a própria condição de autonomia da arte dentro da sociedade que a acolhe. Poder-se-ia dizer que “Procura da poesia” é um depoimento de poeta sobre a reificação²² da arte em geral?

Convém dizer, para início de conversa, que Drummond, com este poema que aparentemente trata apenas de estética, pode estar evidenciando como a arte e seu estudo garantem a sua própria proeminência no pensamento ocidental: a arte e a crítica tratam também (mas não só!) de questões que interessam à classe hegemônica na sua luta para a perpetuação de sua condição de privilégio. Segundo Eagleton (1993, p.8), a construção da noção moderna de estético é “inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e, na verdade, de todo um formato da subjetividade apropriado a esta ordem social.” Em outro momento, Eagleton (1976, p.55) já afirmara que a literatura é um mecanismo crucial pelo qual a língua e a ideologia de uma classe dominante estabelecem sua hegemonia²³, ou pelo qual uma classe subordinada tenta preservar sua identidade erodida pela política.

Por outro lado, caso se observe bem a questão da relação entre estética e hegemonia, poder-se-á perceber que a primeira não apenas confirma a segunda como também, em certos casos, é capaz de propor-lhe uma alternativa, ou de gerar-lhe uma fratura. Este parece ser o caso de “Procura da poesia”. É a palavra “desprezo”, ao fim do poema, que joga por terra toda a construção anterior do poeta. O processo de autonomização e alheamento do mundo descrito pelo eu-lírico é, na verdade, um processo de coisificação da própria vida humana.

²² Reificação aqui é tomada segundo o conceito marxista segundo o qual este é “o ato (ou o resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornam independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida.” (BOTTOMORE, 2001, p.314).

²³ Hegemonia é conceito desenvolvido dentro da tradição marxista por Gramsci. Nos Cadernos do cárcere, o pensador liga o termo hegemonia ao modo pelo qual a burguesia estabelece e mantém sua dominação. Essa dominação sustenta-se não apenas por uma organização da força mas por uma liderança moral e intelectual. Assim, segundo Gramsci a hegemonia de uma classe dominante é criada por uma textura hegemônica que envolve instituições, relações sociais e idéias. Têm papel decisivo nesse tecido hegemônico os intelectuais, de acordo com Gramsci. (Cf. BOTTOMORE, 2001, p.177)

O poema, assim, expõe, ao exhibir as leis de uma poética “ideal”, de que maneira a subjetividade torna-se “coisa” na obra de arte. Onde deveria haver poesia, há frieza e desprezo pelo humano, em favor da impassibilidade da linguagem tornada autônoma. De modo contraditório, entretanto, é o discurso de defesa da autonomia da poesia que dá a ver as fissuras e a impossibilidade da total autonomia estética em relação ao mundo. Verifica-se, assim, como a autonomia do verso é um tipo especial de dependência. Mas a defesa não é só da poesia. É também a defesa do poeta e de seu lugar privilegiado.

“Procura da poesia” realiza poeticamente a definição discursiva do membro de uma classe. O poeta é um não-trabalhador, ou um anti-trabalhador, que fala de seu ofício de “foro privilegiado”, esforçando-o para desvinculá-lo do mundo. A sutileza estética está em que o movimento de negação do mundo “real” finca o poema decisivamente na terra e no mundo da divisão do trabalho²⁴. Por isso, parece oportuno levar em consideração que, quando se lê um poema, não se depara apenas com a classe pura e simples em si mesma. Quem lê um poema, como “Procura da poesia”, tem à sua frente a **situação** dessa classe, ou, de uma forma muito condensada, o resumo da situação do sujeito social no **conflito de classes**.

Na produção de Drummond, portanto, pode estar condensada a alta consciência do produtor literário de que a literatura “está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor.” (BENJAMIN, 200a, p.126). Assim, o empenho participativo em Drummond, colocando o trabalho em relevo, apresenta não apenas o proletariado, mas a condição de trabalho do próprio escritor e os limites sociais advindos dessa condição. É como afirma Villaça (2006, p.74): “o realismo poético de Drummond não alude à integridade dos mitos, mas à sua mais que problemática construção entre os alaridos e a reificação geral.”

É interessante iniciar a investigação sobre o trabalho em Drummond refletindo sobre um escrito crítico do próprio poeta, que trata das figurações do trabalho na poesia brasileira. O estudo, intitulado “Trabalhador e poesia” encontra-se em *Passeios na ilha* (1952), volume que reúne as crônicas ‘pensamentadas’ do poeta. Nele Drummond comenta a reunião de poemas que fez para a publicação de uma antologia de poesia social brasileira (que nunca saiu, tal como o soneto de Bentinho). O primeiro parágrafo

²⁴ A insistência na negação acaba tendo efeito reverso: é a mais forte afirmação.

do texto é muito semelhante, em tema, situação e estilo ao parágrafo citado de *Dom Casmurro* e merece ser transcrito:

“Doce é projetar, rude é cumprir. Por isso, não se publicou a antologia brasileira de poesia social, que o autor destas linhas levou dois anos a compor, caceteando feio e forte amigos daqui e de São Paulo. Lidas algumas centenas de volumes, sobraram uns tantos poemas, que pareceram bons ou passáveis, e foram organizados segundo o plano da obra. Restava juntar-lhes notas explicativas. Não juntei. Os originais formam um bolo bastante incômodo na gaveta, e cada vez que olho para esse bolo, me pergunto: Valerá a pena?” (ANDRADE, 2002b, p. 263)

O trecho significa muito, especialmente no que se refere à questão do trabalho do próprio poeta. Camilo (2000) já comentara o texto sem, entretanto, perceber que ele apresentava já na introdução um comentário condensado e potente sobre as possibilidades e a importância do trabalho literário no Brasil. Falando da representação do trabalho na poesia brasileira, pode-se dizer que Drummond realiza o comentário refletindo, em primeiro lugar, sobre seu próprio trabalho. O diletantismo inútil, à Bentinho, e as fantasias transcendentalistas que marcam a representação do trabalho são assim unidos e atravessados pela personalidade inquieta e cética de Drummond. Como em Machado, a tarefa da construção do poema, finalização do trabalho do escritor, é algo adiado, bem como no caso do próprio projeto de país.

A crônica, então, após essa abertura que já disse muito sobre o poeta, a literatura e o país, evidencia a forma como estão contrapostos o trabalho ‘aéreo’ do escritor e o trabalho alienado, por assim dizer, ‘real’. Neste ponto, salta aos olhos a grande consciência do poeta para perceber a fraqueza da poesia social brasileira, que, mesmo em bons momentos, revela “certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos” (ANDRADE, 2003b, p. 264).

Ora, Drummond não chega a dizer isso, mas não é difícil intuir que essa dificuldade de a poesia brasileira representar o trabalho consiste exatamente na distância que separa o poeta do trabalhador. A metafísica (citada por Bentinho) que se busca dar ao tema do trabalho, generalizando-o numa abstração é basicamente a cicatriz social da disjunção entre o intelectual, ainda que empenhado e socialmente comprometido e o trabalhador comum. A espécie abstrata de trabalho e trabalhador é, pois, um sintoma da própria divisão da sociedade em classes: o ofício explorado desconhecido e precário (à Dona Plácida) sustenta o diletantismo e as metafísicas do escritor (à Bentinho), ainda

que se trate de poesia social. Está posta em jogo, assim, a substância material e ideológica da metafísica poética.

Uma fina ironia invade o texto drummondiano e ele começa a descrever os modos pelos quais a metafísica invade o tema do trabalho. Segundo ele, os poetas brasileiros: “De ordinário cantam simplesmente o trabalho, ou o trabalhador em geral, uma espécie abstrata de trabalhador” (ANDRADE, 2003b, p.264). Esse trabalhador indeterminado, segundo o poeta, é típico da poesia brasileira do fim do século XIX. Ao citar o poeta Francisco de Castro, Drummond ironiza o êxtase que é revelado no texto que “mostra-nos o poeta ‘extasiado’ (é a palavra que usa) no interior de uma oficina – ‘onde range o buril e tine o malho’ – e que sua imaginação converte em templo” (ANDRADE, 2003b, p.265). A nota brasileira está, dessa forma, sutilmente revelada pela fina ironia. Pode-se concluir, a partir do texto de Drummond, que outra saída não há para a representação do trabalho em um país que carrega a herança escravista da ‘pouca estima pelo esforço’.

Mais adiante, falando sobre o poeta Augusto de Lima, Drummond reforça a tônica de percepção da generalização abstrata do trabalhador afirmando que, mesmo quando havia inspiração em idéias sociais e políticas, a poesia que representava o trabalho “tendia mais à abstração do que ao realismo, e de cada espécie viva ou natural preferia extrair um significado, mais que uma nota humana” (ANDRADE, 2003b, p.266).

O texto de Drummond encaminha-se para o fecho, mostrando como, no Modernismo, a poética pode valer-se menos desse recurso de abstração e apresentar um trabalhador figurado já sem o manto da ênfase “retórica” da “metafísica”. O poeta conclui que é o Modernismo o movimento responsável pela “integração do trabalhador brasileiro – do trabalhador de verdade, e não de um símbolo – na poesia nacional” (ANDRADE, 2003b, p. 267). Dir-se-ia então que Drummond testa, em sua lírica sobre o trabalho, os limites dessa empreitada modernista de integração do trabalhador à poesia.

Essa integração, contudo, não é algo que ocorre apenas no nível do código. Trata-se de algo eminentemente político, que demanda resolução na práxis. Não basta querer integrar o trabalhador real à poesia brasileira. É preciso ver em que medida se aproximam ou não trabalhador e poeta e em que medida a ideologia do trabalho sofre modificações capazes de lhe garantirem uma reconfiguração poética não fetichista ou ‘metafísica’, para lembrar outra vez Bentinho. Aqui está em questão, portanto, mais

uma vez, a postura desconfiada e contraditória de Drummond. Se, na prosa, o poeta revelara afirmação do projeto modernista de interpretação e exposição do trabalhador do país, na poesia formalizou o impasse e a impossibilidade da representação do trabalhador e de sua vida.

Uma configuração exemplar disso que foi exposto até aqui é o já referido poema “Elegia 1938”, de *Sentimento do mundo*:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
Sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

(...)

Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan. (ANDRADE,
2003a, p. 86)

A impossibilidade que resulta do trabalho poético, a tensão entre comunicação e intransitividade aparecem aqui figuradas em vastíssimo desencanto, especialmente graças ao recurso do ‘diálogo com a primeira pessoa’, ou ‘diálogo a um’ como definiu Afonso Romano de Sant’ana (1992). Graças a essa função expressiva, as imagens e o vocabulário do poema fazem com que a frustração histórica do mundo do trabalho não alcance apenas o poeta. É o trabalho reificado e inútil (num arco amplo que vai do operário ou do intelectual engajados, por exemplo) que não garante transformação social que os versos de “Elegia 1938” comentam.

Em “Trabalhador e poesia” Drummond anuncia, portanto, o sintoma de uma necessidade expressiva sua que tenta resolver de alguma forma na produção poética: a da superação da figuração do trabalho como técnica intransitiva a fim de exprimir o trabalho em sua substância humana, como no poema acima. Algo como investigar uma ontologia do ser alienado dos meios de produção. Trata-se da revelação da posição do poeta diante da dor da alienação em que nada parece soar edificante: o trabalho é sem alegria, a noite aniquila, o passeio é entre mortos, os heróis refugiam-se, aceita-se a chuva e confessa-se rapidamente a derrota. A ‘elegia’, forma textual que é marcada pela

atitude de loa é tornada assim um atestado do fracasso. Não há o que mereça ser louvado, já não se pode “dinamitar a Ilha de Manhattan”, símbolo máximo da ideologia do trabalho no capitalismo.

Aqui é quase impossível não referir-se à *Ontologia do ser social* de Lukács (2004), de onde se extrai a noção de trabalho como o fundamento dinâmico-constutivo de uma classe (LUKÁCS, 2004, p. 38).

Evidenciar as fissuras da ideologia do trabalho e a estrutura de alienação que impede a realização plena das potencialidades humanas no capitalismo exige muito mais que uma representação simbólica, ideal do trabalho. Parece viável, então, investigar o trabalho que aparece em Drummond sob a perspectiva lukacsiana:

“O trabalho (...) está orientado para a realidade; a realização não é só o acontecimento real que o homem real executa no trabalho, em luta com a própria realidade, mas também o ontologicamente novo no ser social, em contraposição com o mero “devir-outro” dos objetos nos processos naturais. O homem real se enfrenta, no trabalho, com toda a realidade em questão; e a propósito disso tem de recordar que não concebemos a realidade meramente como uma das categorias modais, senão como a conceitualização ontológica da totalidade real de tais categorias.” (LUKÁCS, 2004, p. 175)

No trabalho, portanto, o homem real confronta-se consigo mesmo e com sua condição de mercadoria advinda da lógica de alienação do trabalho. Esse confrontar-se consigo mesmo e com as estruturas elementares da reificação, é algo que aparece poetizado por Drummond em diversos poemas de *Sentimento do Mundo e A Rosa do povo*. Não é descabido dizer que a alienação é o grande tema dos poemas desses dois livros, que marcam a instalação definitiva do poeta filho do clã rural na cidade grande. Dando a ver a alienação por dentro da subjetividade reificada – muitas vezes objetivada na primeira pessoa disfarçada em segunda – Drummond comenta também o avanço do trabalhismo no Brasil, conforme constata Camilo (2000) no poema “Elegia 1938”:

“Aludindo no título a uma data significativa, a ‘Elegia 1938’ inscreve-se, deliberadamente ou não, a contrapelo do empenho estadonovista; na construção de uma ideologia política de valorização do trabalho e de ‘reabilitação’ do papel e do lugar do trabalhador nacional” (CAMILO, 2000, p.137)

No contexto brasileiro da época, portanto, a implantação da ideologia do trabalho visto como mecanismo ideal de conquistas vê-se fraturada pela subjetividade

frustrada e desiludida do poeta. Aquilo que seria condição básica para o progresso nacional e a construção do país aparece em toda sua frustração. Tal exposição consegue-se, em “Elegia 1938”, basicamente pelo modo como se tensionam o empenho intelectual de um lado e a desistência e a conformação de outro. O resíduo desse confronto é o reconhecimento da impotência do poeta e do homem (‘pequeninos’) diante da força avassaladora do sistema, que ceifa o indivíduo, em seu presente e em seu futuro, e também as possibilidades do país. A tardia integração brasileira ao mundo do trabalho moderno é fraturada, sobretudo, pela atitude violenta de denúncia da posição recalcitrante do tu a quem o poeta se dirige em “Elegia 1938”. É pelo avesso que se percebe o caminhar da história no país. O que está em jogo aqui se parece muito com o que fora observado por Lukács (2003) em relação à evolução do trabalho:

“Se perseguirmos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica, descobriremos uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador” (LUKÁCS, 2003, p. 201)

Em plena época da valorização da ideologia do trabalho, Drummond escreve-lhe uma loa negativa, mostrando como o trabalhador é visto e incorporado como “parte mecanizada” num “sistema mecânico”, ao qual deve se submeter, em detrimento de suas infinitas potencialidades humanas.

3. Objetos confusos, mal redimidos da noite: a reificação em “Morte do leiteiro”.

A rosa do povo insere-se num quadro mais amplo, que abarca os anos 30 e 40, impondo ao poeta a necessidade de posicionamento diante de acontecimentos como a expansão do fascismo, a guerra de Espanha, a Guerra Mundial. Segundo Simmon (1978), este livro é o clímax da poesia participante de Drummond e significa muito pelo fato de dar forma à consciência dilacerada pelas crises do tempo presente e pela consciência mais profunda da crise da poesia. Assim, o livro assume uma antinomia básica, que se liga à imposição de participação a um instrumento que se recusa a ser comunicação prática.

Dada essa necessidade de comunicação, em todo o mundo, vê-se aparecer um modo poético cuja forma pressupõe um leitor não especialista. Simmon (1978) enumera

uma série de autores e críticos que constataram a importância de atuar dessa maneira. A autora cita, por exemplo, Michel Hamburger em *The truth of poetry* que chamará isso de ‘nova anti-poesia’. Assim também Neruda falará em “poesia impura” referindo-se ao poeta Nicanor Parra em sua coletânea *Poemas e anti-poemas*. Para Simmon (1978) essa seria uma forma intensificada daquilo que Northrop Frye designou de *low mimesis*: dar conta das coisas como elas são na linguagem falada do povo. Há também o interessante título de Hans Magnus Enzenberger: *Poems for people who don't read poems*.

No caso de Drummond, segundo Simmon (1978), verifica-se, em *A rosa do povo*, que ele se dedicou ao exercício de algo que se sintoniza com essa poesia impura, mas com características peculiares que fazem ver, ademais da sintonia com o movimento universal, alguns traços pessoais, que se poderia dizer, compõe a nota brasileira da sua poética participante. Entre esses traços, talvez os mais significativos sejam:

- deslizar para a prosa, por meio de versos longos, sintaxe lógico discursiva, carga referencial, que, no entanto, exclui a dicção coloquial;
- rigorosa observação da norma e correção gramatical de sua linguagem;
- recusa do despojamento metafórico, num certo aferramento à tradição lírica com seu alfabeto poético consagrado;
- a afirmação da perda como motor poético;
- entrega da poesia à inescapável força da subjetividade.

Segundo Simmon (1978), *A rosa do povo* é um livro curioso, pois ao mesmo tempo que evidencia a necessidade de comunicação pela arte, realiza-se a negação da poesia como assunto, da poesia temática e celebrativa. A conclusão de Simmon é a de que a forma geral do livro, então, mostra o risco e o dilema do trabalho do próprio poeta. Em *A rosa do povo* aparece ao leitor um eu hesitante, inquieto, entre forma e comunicação, entre fechamento e abertura do discurso, ou entre palavra coisa e palavra signo.

Nesse que é o ápice da poesia participante de Drummond (será do Brasil?), é possível verificar o cuidado com o arranjo da seqüência dos poemas, os quais acabam por formar blocos significativos que se interpenetram e se superpõem. A questão do trabalho parece algo fundamental a atravessar vários desses blocos, inserindo o país, naquilo que ele tem de mais auto-revelador, na poética de participação drummondiana.

Retrato forte do trabalho e do país, encontra-se em outro texto de Drummond em que a figuração do trabalho é central: o poema “A morte do leiteiro”. No longo poema narrativo, encontram-se as características acima referidas: o deslizar para a prosa, a correção gramatical livre de coloquialismos, o aferramento a uma já passadista tradição

poética (especialmente na última estrofe), a perda como catalisadora do poema e a tirania da subjetividade. Embora extenso, sua reprodução aqui parece ser oportuna. Eis o texto²⁵:

Morte do leiteiro

A Cyro Novaes

Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.

Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
Sua lata, suas garrafas
e seus sapatos de borracha
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedinho
e veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca
para todos criarem força
na luta brava da cidade.

Na mão a garrafa branca
não tem tempo de dizer
as coisas que lhe atribuo
nem o moço leiteiro ignaro,
morados na Rua Namur,
empregado no entreposto,
com 21 anos de idade,
sabe lá o que seja impulso
de humana compreensão.
E já que tem pressa, o corpo
vai deixando à beira das casas
uma apenas mercadoria.

E como a porta dos fundos
também escondesse gente
que aspira ao pouco de leite
disponível em nosso tempo,
avancemos por esse beco,
peguemos o corredor,
depositemos o litro...

²⁵ A leitura aqui proposta de “Morte do leiteiro” contou com a contribuição de integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, recolhidas em uma discussão coletiva do poema realizada em um dos encontros de culturais promovidos no assentamento Gabriela Monteiro, em Brazlândia-DF, em julho de 2005.

Sem fazer barulho, é claro,
que barulho nada resolve.

Meu leiteiro tão sutil
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.
É certo que algum rumor
sempre se faz: passo errado,
vaso de flor no caminho,
cão latindo por princípio,
ou um gato quizilento.
E há sempre um senhor que acorda,
resmungando e torna a dormir.

Mas este acordou em pânico
(ladrões infestam o bairro),
não quis saber de mais nada.
O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.
Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.
Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,
não sei,
é tarde para saber.

Mas o homem perdeu o sono
de todo, e foge pra rua.
Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtar
a vida de nosso irmão.
Quem quiser que chame médico,
polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.
A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha.

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora. (ANDRADE, 2003a, p.)

O poema parece comentar narrativamente o Lukács de *História e consciência de classe*:

“A separação do produtor dos seus meios de produção, a dissolução e a desagregação de todas as unidades originais de produção etc., todas as condições econômicas e sociais do nascimento do capitalismo moderno agem nesse sentido: substituir por relações racionalmente reificadas as relações originais em que eram mais transparentes as relações humanas” (LUKÁCS, 2003, p.207)

“Morte do leiteiro” trata precisamente dessa racionalização reificadora (que, no Brasil, está eivada de cordialidade) e das possibilidades ou impossibilidades de restituição das relações humanas plenas. O leitor está diante da narrativa de um assassinato, não apenas do leiteiro, mas das possibilidades de combate à reificação. O poema tem a progressão organizada no sentido de um penetrar paulatino na subjetividade. Iniciado com orações sem sujeito, termina com a profunda dor íntima advinda do dilema em que se encontram tanto o leiteiro quanto o narrador de sua história. Há, portanto, uma multiplicidade organizada de vozes, que representam setores diversos da sociedade brasileira.

A primeira estrofe é feita daquilo que se poderia nomear por ‘legendas’, seguindo o termo utilizado pelo próprio poeta. São frases feitas de impessoalidade, mas que, por sua vez, marcam e determinam a vida organizada socialmente que se apresentarão nos versos seguintes. As orações sem sujeito evidenciam traços básicos do Brasil capitalista. Evidencia-se a grande necessidade de produção, por um lado, e por outro a escassez do leite que é pouco para o país tão grande. O “é preciso”, dessa forma, concatena, atritadas, duas urgências: a de produção que mova o motor capitalista e a de justiça social. Os últimos versos fecham o quadro nacional com a alusão à violência e à necessidade de “salvar a propriedade”. Arma-se uma equação crítica com tais legendas, que colocam em um mesmo patamar a desigualdade social, a propriedade, a produção excedente, a violência. Sendo orações sem sujeito, o homem não participa delas, mas elas condicionam sua vida como se verá nos versos seguintes. Legendas, assim, são formas reificadas da ideologia do trabalho, fraturadas pela organização literária. Enxerga-se, pois, que a literatura tem de realizar a reificação, para dar a vê-la em todo seu alcance. Por outro lado, poder-se-ia ressaltar a relação entre essas vozes e a voz do narrador. Se elas são enunciadas por um sujeito ausente, são repetidas pelo narrador, que de certa forma toma posse delas, e assume-as também como suas, numa atitude dúbia que é bem drummondiana. Assim, a impessoalidade levada ao extremo nas frases que iniciam o poema pode ser também marca indelével da cumplicidade entre o narrador e essas mesmas legendas. De um modo bastante sutil, o trabalho do narrador

também está posto em cheque desde o início e assim se fará durante todo o poema: o trabalho literário e o trabalho do leiteiro serão contrapostos ao longo da narrativa.

Outro aspecto interessante acerca da palavra ‘legenda’ é que ela pode significar também a narrativa de um martírio de santo, destinado à leitura pública nos mosteiros, conventos e igrejas. Daí se conclui o seu caráter exemplar. Na sua origem latina, a palavra deriva de *legendus* que é ‘o que deve ser lido’²⁶. ‘Deve’ aqui exprime tanto o sentido do dever quando o sentido da necessidade, o que é reforçado pelo ‘é preciso’ repetido nos versos. O termo legenda assim ganha, por um lado, a consistência daquilo que deve ser lido ou repetido socialmente, mas que, por outro lado, encerra a narrativa de um martírio. O que se vê de fato no desenrolar do poema é a narrativa de um martírio condicionado pelas frases apresentadas no início do texto, que funcionam como um, por assim dizer, ‘cabeçalho político’ do texto.

O termo “então”, que inicia a segunda estrofe, mostra que talvez, dada a construção do cenário social a partir das legendas, não haja outra saída a não ser narrar um martírio. É uma conexão lógica e conclusiva da qual não se pode fugir. E a narração começa com algumas características muito expressivas. Contrariamente à primeira estrofe, essa segunda tem sujeito bem marcado. Mas trata-se de um sujeito cuja humanidade está precarizada pela exploração que sofre. Conforme Lukács (2003, p. 209): “é típico da estrutura de toda a sociedade que essa auto objetivação, esse tornar-se mercadoria de uma função do homem revelem com vigor extremo o caráter desumanizado e desumanizante da relação mercantil”.

O personagem do martírio não é nomeado por substantivo próprio, mas pela palavra que lhe indica a função na divisão do trabalho. Sabe-se que é leiteiro, que é moço e que vem do último subúrbio. De qualquer forma, é um personagem que invade um certo espaço que não lhe pertence e, por isso, pagará caro, ainda que esteja cumprindo apenas o seu “trabalho”. Os verbos no presente e os gerúndios presentificam a situação e dão à estrofe o tom da imediatez. O leitor enxerga o leiteiro movimentando-se, isso garante vida e expressividade ao personagem. Essa expressividade, por outro lado, é contraposta à falta de voz do leiteiro. Não é ele que anuncia sua própria chegada. A ‘lata’, a ‘garrafa’, os ‘sapatos de borracha’, com sua voz de coisa, anunciam aos homens ‘no sono’ o trabalho do leiteiro.

²⁶ Cf. Dicionário Houaiss (<http://houaiss.uol.com.br>)

Duas coisas aqui parecem substanciais: i) as coisas é que cantam a exploração e ii) o sono do homens não os deixa ouvir essa voz. A voz das coisas do trabalhador, ao que parece, querem cantar aos homens da cidade sua situação (deles, do leiteiro, do poeta) de coisa entre coisas. Entretanto, a cidade dorme, sonambulizada pela força das lendas e da luta ‘brava’ que a própria exploração do leiteiro alimenta. Embora acordado, o canto (que seria revolucionário pois poderia dar a ver a voz do proletariado) do trabalhador não chega aos homens sonâmbulos graças ao sono da mercadoria. Está sublinhada, assim, a deficitária consciência dos homens da cidade acerca de sua própria condição de explorados e da exploração em geral. O leitor poderia concluir que o privilégio de beber o ‘melhor leite’ é, ele próprio, índice de que o homem está incondicionalmente imerso na ordem da mercadoria. Ninguém está livre dela, nem o narrador do texto.

A terceira estrofe talvez seja a mais enigmática do poema. Pode-se tomá-la como a figuração narrativa e poética de uma reflexão sobre os limites da literatura, a qual, por sua vez, também não se livra da lógica da reificação. Não só o leite engarrafado é uma “apenas mercadoria”, mas também a própria reflexão presente na poesia. Por isso, expressões como “impulso de humana compreensão” servem para ao mesmo tempo unir e afastar o narrador e seu personagem. Nesta estrofe, aliás, pela primeira vez, o poema traz a primeira pessoa evidente.

Ora, o trabalho do leiteiro não lhe dá “tempo” de dizer ou compreender as coisas que o poeta lhe atribui. Atribuir nomes às coisas é o trabalho do poeta, narrar para compreender é o trabalho do escritor. Todavia, esses atos só lhe são possíveis, pois há quem venda seu tempo de compreender a humanidade como faz o leiteiro. Esse trabalho nomeador do poeta, entretanto, não está livre da reificação, pois, afinal de contas, o que é “impulso de humana compreensão senão uma legenda ou clichê literário? A questão central aqui é a do tempo e sua especificidade na divisão social do trabalho. Como vende seu tempo, o leiteiro não tem tempo de compreender sua situação. Mas não se esqueça o leitor de que essa é a perspectiva do narrador, que não conhece o “ignaro” leiteiro. Ignaro pode significar tanto desconhecido como desconhecedor. Note-se então a falta de certeza da narrativa e a exposição sutil do dilema do intelectual em relação ao povo que ele deseja interpretar e a quem quer dar voz. O poema, aqui, na verdade diz: quem é ele? É possível conhecê-lo? O que ele sabe? Como o personagem não fala, é a sua condição de apenas mercadoria que falará. E é isso que deixa o leiteiro à beira das casas e à beira do poema: sua vida reificada, ‘apenas mercadoria’.

Dado o problema cognitivo – ‘afinal de contas quem é que não sabe o quê?’ – a quarta estrofe se arma fazendo alusões a um possível caminhar diverso para a história, um avançar progressista que, é claro, fica abortado na seqüência do texto. Sabe-se que a conjunção “e” pode ser lida em certos contextos tanto como conjunção adversativa como aditiva. Lida como conjunção aditiva, o leitor deve seguir a quarta estrofe apenas como continuidade do trabalho do leiteiro. Lida como adversativa, ela poderia, por outro lado, significar quiçá um desvio da história convencional.

A voz poética aqui assume a primeira pessoa do plural, indicando conexão entre leitor, narrador, leiteiro. Trata-se, enfim, de uma saída coletiva (“nosso tempo”) para o problema armado na narrativa. Se se pressupor que a porta dos fundos esconde alguém necessitado de leite que não pode pagar por ele, o movimento do leiteiro em direção a esse alguém é um movimento de base revolucionária. Entretanto, é o crime do leiteiro: transformar o leite- apenas-mercadoria em leite, apenas leite, em seu valor de uso, alimento básico para a humanidade. A clandestinidade do movimento distributivo e anti-mercantil proposto pelo desvio do leiteiro está evidente nos termos utilizados pelo narrador: “escondesse”, “beco”, “sem fazer barulho”. Trata-se, pois, de clandestinamente e coletivamente (notem-se os verbos na primeira pessoa do plural) reorganizar o lugar das coisas. Não se trata apenas de entregar o leite a quem não pode pagar, mas sim restituir-lhe seu valor de uso: alimento vital para a espécie humana. Restituir isso à matéria leite é restituir também um pouco da humanidade do próprio leiteiro, do leitor e do narrador. Há uma esperança de transformação, logo, nessa cumplicidade. Reforça essa idéia de sutil revolução o fato de que o próprio narrador, num metacomentário, afirma: “barulho nada resolve”.

A relação entre narrador e leitor, agora, aprofunda-se e a quinta estrofe marca o retorno da primeira pessoa com um enigmático e dúbio pronome possessivo a qualificar o “meu” leiteiro. Tal expressão mostra tanto o leiteiro como coisa dentro da narrativa quanto exprime o desejo de interesse e aproximação com o outro de classe. Nesse pronome encerram-se, portanto, todos os impasses que cercam os limites do poeta empenhado em colocar o trabalhador no centro do discurso poético, como fez, por exemplo, o romance da Geração de 30.

O aborto da ‘revolução à brasileira’, “sutil”, com “deslizamentos”, “sem marcha” começa então com a revelação da própria incapacidade da nação para a revolução. Sem marcha, a revolução teria de ser feita na surdina, deslizando-se. Termos como “é certo” e “sempre” reforçam o aparato preparado, na dimensão espacial e

ideológica da propriedade, para a segurança do proprietário, a fim de protegê-lo de ladrões e de ‘revoluções’. Manter a propriedade é manter a exploração. Qualquer desvio ou invasão da propriedade mobilizará os artefatos de segurança do proprietário: o cão que late ‘por princípio’, o gato quizilento, alarmes que buscam acordar os homens do sono da noite para, por outro lado, mantê-los imersos no sono da reificação capitalista. Apesar de parecer acidental, a descoberta do desvio feito pelo leiteiro e sua “invasão de propriedade” está dada pelo aparato de conforto burguês, garantido pela propriedade. É assim que a palavra ‘senhor’ assume também o sentido daquele que domina a forma como a História deve caminhar: para frente, no sentido da acumulação e da garantia da propriedade, mas sem avanço no sentido do proletariado. Essa, já se sabe, não é a perspectiva que garante avanço histórico.

A sexta estrofe inicia-se por uma nova conjunção adversativa, como que a recolocar as coisas no seu devido lugar, ou seja, na ordem sonâmbula da propriedade capitalista. Um dos senhores acorda em pânico e em seu estado sonâmbulo as legendas voltam a funcionar: “ladrões infestam o bairro”, “ladrão se pega com tiro”. O pronome demonstrativo “este” demonstra a proximidade do narrador com o assassino e o distanciamento de ambos com relação à vítima. Outra dificuldade cognitiva é aqui tematizada. O narrador conta que o homem não “quis saber de mais nada”. As ‘legendas’, que garantem a ordem, invadem e emperram as possibilidades cognitivas que facultariam ao senhor entender a situação, funcionam como diretrizes subliminares para acabar com o perigo que abala a propriedade.

A morte do leiteiro, num poema marcado pela vida fantasmática das coisas, se dá também por elas, sem agente individual evidenciado. O revólver ‘salta’ para a mão do senhor, ‘os tiros’ matam o leiteiro. A prosopopéia torna-se um eufemismo irônico. O assassinato narrado assim perde os contornos de acidente individual e torna-se destino coletivo, inserido numa ordem social em que as coisas vivem mais do que o homem. Por isso, a vida do leiteiro permanece incognoscível, para o narrador. É ‘tarde para saber’. E talvez seja impossível saber. Muito embora se realize o poema, junto com ele realiza-se o assassínio do trabalhador e a morte das possibilidades de entender sua verdadeira condição humana de reorganizar as coisas, fraturando o mundo da propriedade.

A estrofe seguinte orienta-se para narrar o pretense desespero do ‘senhor’ diante da morte do leiteiro. Mais uma vez, a estrofe inicia-se por uma adversativa, como a indicar nova correção no rumo dos acontecimentos. Há aqui toda uma retórica de classe

de tonalidade bem brasileira, diga-se de passagem, utilizada pelo ‘senhor’. A diferença de classe e o privilégio, assim, marcam-se, mais uma vez, por um recurso textual. O discurso direto que invade o texto evidencia a capacidade social de voz do ‘senhor’, para justificar seu crime. Há o recurso à divindade, muito à brasileira, cheio de intimismo, que pode, por meio da alusão à fé, suavizar a confidência da morte, livrando-a de más intenções. Há também a utilização de novas legendas, agora mais cínicas que antes como “bala que mata gatuno/ também serve pra furtar/ a vida de nosso irmão”. O vocabulário cordial com a palavra “irmão” e o pronome “nosso” intensificam a defesa de classe. Frase feita que no poema configura-se como compensação cínica para a legenda inicial: “ladrão se pega com tiro”. Mesmo sendo compensatória, a frase não revela também nenhum sujeito humano, como o revólver que saltou para a mão do homem, essa legenda tem como sujeito a “bala”. Despersonaliza-se assim, sutilmente, pelo pretenso desespero do homem, a culpa e o assassinato vai ganhando contornos de “acidente”. O desespero, cheio de verbo, do “senhor” trai sua verdadeira intenção na última fala. “Polícia não bota a mão / neste filho de meu pai”. A preocupação humana com a saúde do leiteiro indicada pela palavra médico esconde (e na verdade no texto revela) a intenção de isenção de culpa por parte do “senhor”. Ele não deseja a polícia para não ser preso e não porque seja mais importante, naquele momento, um médico que atenda a vítima de fato já morta.

A fala obliquamente “cordial” do “senhor” evidencia que tudo vai sendo recolocado em seu lugar. A cruel frase “Está salva a propriedade” retoma o ritmo das legendas asseguradoras da ordem da mercadoria e da reificação. Ordem essa que no poema estava caracterizada pela atmosfera noturna de sono enquanto alienação. Diz o narrador, desiludidamente, que “a noite geral prossegue”. Está definitivamente abortada a possibilidade de reordenação da sociedade sob um prisma mais humano e solidário, “a manhã custa a chegar”. O verbo “custar” pode significar aqui tanto o “preço” da manhã, tomada como nova realidade utópica, aquela que talvez o desvio do leiteiro intentasse, mas também pode estar se referindo ao fato de que esse horizonte utópico está distante no tempo. Com a referência à manhã, estabelece-se, nessa estrofe, a coerência com a idéia de “aurora” que está na última estrofe do poema.

A idéia de reificação permanece forte na última estrofe do poema. Após a morte, o leiteiro continua a ser referido através de coisas inerentes ao seu trabalho. Também há a referência a “objetos confusos” em lugar de homens confusos. Ainda que haja iminência da manhã, a noite permanece sobre as coisas, sobre os homens e sobre o

discurso. Parece impossível divisar, com certeza, o que realmente as coisas são. Daí a produtiva importância ambígua de “aurora”. O leite escorrido, entretanto, não é mais leite, “apenas mercadoria”; assim como o sangue que a ele se mistura já não é mais apenas ingrediente de humanidade. Trata-se de uma terceira coisa, o “terceiro tom” a que o poeta se refere.

Nesse terceiro tom está a síntese dos conflitos que se foram estabelecendo no poema entre reificação e vida, entre trabalho explorado e utopia, entre explorado e explorador. A essa síntese se dá no poema o nome de “aurora”. Trata-se de um meta-símbolo, o qual, por sua vez, também foge à compreensão do próprio narrador “é leite, sangue...não sei”. Nesse meta-símbolo está concentrada a posição privilegiada do narrador, que, sem ter interferido nos fatos, utiliza-os como fontes para a produção da metáfora do fim do poema. A mistura entre sangue e leite que está apresentada por intermédio de um linguajar literário, uma acentuação do clichê lírico, altamente reificados, que beiram o *kitsch*. O *kitsch*, valendo-se de um exagero de códigos saturados da grande literatura se propõe a imitar valores elevados, mas sem lastro para isso. Um exemplo disso, é a literatura de mau gosto feita com intenções comerciais e que usam o "efeitismo" (o efeito, a emoção sentidos pelo leitor são esperados e iguais). A metáfora “aurora”, no fim do poema, parece encaixar-se nesse efeito, pois cumpre alguns dos princípios do *kitsch*, conforme Moles (2001), a saber:

- *o princípio da inadequação*, segundo o qual não há coerência com a estrutura geral da obra (a imagem é de um lirismo exagerado demais se comparado ao restante do poema);
- *o princípio da percepção sinestésica*, segundo o qual o objeto *kitsch* é sempre mais carregado de exigência aos sentidos (as cores, a densidade espessa do líquido são exageradas demais quando formam a “aurora”);
- *o princípio da mediocridade*, segundo o qual o *kitsch* está próximo do vulgar, o que facilita a absorção do consumidor (o desfecho lírico da narrativa do poema, por um lado, também apaga o sofrimento do personagem em nome da beleza da metáfora, o que mimetiza o desvio da reflexão sobre a luta de classes para a produção estética) e;
- *o princípio do conforto*, segundo o qual o *kitsch* não cria problemas, ao contrário, investe no consumo de sensações desproblematizadas (como crítica

ao, *kitsch* a metáfora “aurora” parece ironizar essa postura, mas o faz exatamente pelo fato de segui-la).

O recurso ao *kitsch* (para não perder de vista o conceito: um valor estético distorcido ou exagerado, inferior à sua cópia existente, que toma para si valores de uma tradição cultural privilegiada) de certa forma é uma referência à falta de saída para a própria literatura nos termos da reificação. Que código novo seria capaz de surgir para revigorar a referência literária ao quadro geral de reificação? A forma do comentário, assim, parece referir-se mais uma vez ao agastamento das possibilidades do sistema literário brasileiro. Este final realiza, pois, melancolicamente, a constatação de que a literatura, ou ao menos a lírica, estaria perdendo a sua possibilidade de representar a totalidade do país, de uma perspectiva progressista. Tudo seria já inexoravelmente mercadoria?

A “aurora” é, assim, um terceiro tom que cruza utopia (talvez uma nova manhã que faça a história caminhar) e desilusão (o beco sem saída onde se encontra a própria literatura brasileira). O verbo “chamamos”, lido no presente, parece indicar a falta de perspectiva de mudança para o quadro apresentado na narrativa. Esta última estrofe termina inclusive com as próprias possibilidades de narrar. A narrativa esgota-se e o que resta é lirismo *kitsch*. A utilização do *kitsch* aqui, entretanto, não deixa de figurar como recurso crítico. Pela formalização de seu próprio esgotamento, assim, “Morte do leiteiro” parece conseguir manter viva a possibilidade crítica da literatura brasileira. Recorra-se mais uma vez a Lukács para penetrar no significado profundo dessa reflexão crítica armada na forma da poesia de Drummond:

“E o ‘virtuoso’ especialista, o vendedor de suas faculdades espirituais objetivadas, não somente torna-se um espectador do devir social (...), mas também assume uma atitude contemplativa em relação ao funcionamento de suas próprias faculdades objetivadas e coisificadas” (LUKÁCS, 2003, p. 222)

É o que ocorre com a posição do eu que fala em “Morte do leiteiro”: de narrador de uma possibilidade utópica abortada ele passa a contemplador de sua própria virtude técnica, que, em última análise, não passa de um código esgotado (*kitsch*) que reforça o tom da desilusão histórica.

Contudo ainda é preciso recuperar a nota específica brasileira no caso. Como exibição sobretudo verbal, imagética e sinestésica, a “aurora” *kitsch* pode representar um consolo da imaginação cordial nacional, pouco afeita à reflexão e sempre derretida

pela beleza que passa do ponto. Confira-se, a esse respeito, outra vez, a palavra também irônica de Sérgio Buarque:

“O prestígio da palavra escrita, da frase lapidar do pensamento inflexível, o horror ao vago, que obrigam à colaboração, ao esforço e, por conseguinte, a certa dependência e mesmo abdicação da personalidade, têm determinado assiduamente nossa formação espiritual. Tudo quanto dispense qualquer trabalho mental aturado e fatigante, as idéias claras, lúcidas, definitivas, que favorecem uma espécie de atonia da inteligência, parecem-nos constituir a verdadeira essência da sabedoria” (HOLANDA, 2002, p. 1060)

O *kitsch* é também um “ápice de frustração histórica”, tanto quanto o esforço sem sentido além do salário. A metáfora fácil, de gosto mediano e todavia cruel da “aurora” evidencia o desejo de negar rigor ao trabalho mental. Trabalhando evidentemente com os sentidos, a metáfora da “aurora” não deixa de ser uma aposta crítica na “atonia da inteligência.” Trata-se, portanto, de uma frustração individual e histórica que tem a ver também com o trabalho do escritor e que está expressa nos versos finais do poema “O elefante”, que antecede “Morte do leiteiro” em *A rosa do povo*:

“Exausto da pesquisa,
Caiu-lhe o vasto engenho
Como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
De perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço” (ANDRADE, 2003a, p. 168)

O “exaurir-se”, “dar em nada”, parece, assim, a frustração inerente ao próprio sistema literário brasileiro, intuído por Machado na indolência do sonetista Bentinho. Mesmo que constituída a formação da literatura, ela resulta em pouco ou quase nada num país de iletrados. Para que escrever, trabalhar, “fabricar o elefante” com os poucos recursos de que se dispõe? “Amanhã recomeço”, diz o poeta, e a manhã recomeça com a “aurora”, no fundo um beco sem saída literário, como se viu.

Elemento fundamental dessa frustração é a relação do intelectual ou do poeta com o outro de classe, que foi fundamental, como se viu, em “Morte do leiteiro” bem como o fora no poema em prosa “Operário no mar”. O narrador “não sabe” sobre o leiteiro, assim como não compreende o operário. A dúvida aqui é, pois, um problema

cognitivo para o intelectual brasileiro. Mesmo desenvolvido o sistema de idéias, falta-lhe a capacidade de compreender a condição do subalterno para dar-lhe voz. Mais uma vez é a frustração na formação da nação:

“Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza...(…) quem sabe se um dia o compreenderei?” (ANDRADE, 2003a, p. 71)

Como ficou bem observado por Camilo (2000), a atitude crítica de Drummond com relação aos limites de classe do intelectual brasileiro bate não apenas no discurso do trabalhismo (conforme se viu em “Morte do leiteiro” pela onipresença da lógica da reificação) mas também no discurso de esquerda, tantas vezes também reificador da condição do explorado. O leiteiro e o operário são elementos vivos, personagens que a máquina do mundo mói, passando longe de serem apenas símbolos do discurso da literatura engajada. A dúvida que perpassa “Operário no mar” – e que rege a organização lírica de “Morte do leiteiro”, como se viu – opera literariamente de tal modo que:

“Ele [operário] permanece, assim, um enigma para o eu-lírico, talvez justamente porque o vê de *longe*, de uma *perspectiva distanciada*, o que vale dizer, de um outro lugar social. E assim como a figura do operário permanece um segredo para o sujeito lírico, este desconhece também o lugar para onde aquele se dirige.” (CAMILO, 2000, p. 140)

Vê-se, dessa forma, que o empenho literário em Drummond tem sempre um avesso de desconfiança, materializada no discurso de “Morte do leiteiro”, por exemplo, nas pessoas que falam no poema, nas inúmeras recorrências à expressão “não sei”, bem como os questionamentos presentes em “Operário no mar”.

O empenho e sua contraface de decepção dão à lírica de Drummond a consistência de uma “lírica participativa por subtração” (se é permitido o arremedo de Roberto Schwarz). Isto pois trata-se de um poeta, segundo Alcides Villaça “que se adianta às nossas suspeitas maiores sobre o alcance da arte ou da possibilidade de representação da subjetividade mais viva, fazendo exatamente dessas suspeitas a matéria dramática de sua poética.” (VILLAÇA, 2006, p.70).

Essas suspeitas estão ligadas à capacidade de a literatura dar a ver a ideologia dominante, não segundo o conceito mais comum de ideologia, mas naquilo que caracteriza o ato de descortinar as estruturas (fetichismo e reificação) que estruturam a

realidade humana no capitalismo. Lembre-se o Zizek de “Como Marx inventou o sintoma”:

“Se nosso conceito de ideologia continuar a ser o conceito clássico, no qual a ilusão é situada no saber, a sociedade de hoje deverá afigurar-se pós-ideológica: a ideologia vigente é a do cinismo; as pessoas já não acreditam na verdade ideológica; não levam a sério as proposições ideológicas. O nível fundamental da ideologia, entretanto, não é a ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social” (ZIZEK, 1996, p. 316)

O sono do senhor proprietário é, pois, um sono cínico e ideológico. Ele sabe o que faz, mas continua fazendo, para arrematar a questão, lembrando outra vez Zizek.

A matéria dramática, ligada à consciência da lógica do fetichismo e da reificação que regulam as práticas sociais e advinda da suspeição das possibilidades da literatura está exposta em diversos poemas de *A rosa do povo* e *Sentimento do mundo*:

“Ao menino de 1918 chamavam anarquista
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo e dou a poucos uma esperança mínima” (A flor e a náusea, ANDRADE, 2003a, p.119)

“Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir” (Nosso tempo, ANDRADE, 2003a, p.126)

“O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta, um verme (Nosso tempo, ANDRADE, 2003a, p. 130)

“no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
Que palpítamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.” (Passagem da noite, ANDRADE, 2003a, p.132)

“Tua lâmina é corta, mas é doce,
a carne sente, mas limpa-se.
O sol eterno brilha de novo
e seca a ferida” (Movimento da espada, ANDRADE, 2003a, p.148)

Em todos esses versos reside, talvez, o dilema do “escritor rotineiro”, de Walter Benjamin (2000a), o qual renuncia à modificação do aparelho produtivo e por isso não

consegue romper sua ligação com a classe dominante em favor do sentido revolucionário da História. Há nos versos participantes de Drummond a consciência de que o

“aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam” (BENJAMIN, 2000a, p.129)

A inexorável solidariedade do intelectual com a classe dominante, sua condição de privilégio irrevogável, não se desfazem, ainda que o poeta se solidarize com o proletariado.

É o que está dito no poema dedicado a Antonio Candido, “O medo”, de *A flor e a náusea*:

“Fiquei com medo de ti,
meu companheiro moreno.
De nós, de vós; e de tudo.
Estou com medo da honra.

Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Por que morrer em conjunto?
E se todos nós vivêssemos?” (ANDRADE, 2003a, p.124)

O que se tentou mostrar até aqui, portanto, é que a lírica participativa de Drummond está eivada de desconfiança com relação às possibilidades de participação, dadas as condições burguesas de produção da literatura. Isso faz com que a participação de Drummond realize uma guinada crítica em direção à figuração do trabalho proletário contraposto ao trabalho poético. Dessa forma, o poeta acertava tanto as ideologias do trabalho propaladas pelo Estado Novo, quanto as ideologias de esquerda que tantas vezes apenas davam forma e assunto revolucionário para a imprensa burguesa. Essa atitude é conseguida, sobretudo, pela discussão e problematização da lógica reificadora do capitalismo em terras brasileiras. É como se, na obra de Drummond, em “Morte do leiteiro” especialmente, cruzassem-se os personagens Bentinho e Dona Plácida. Como Dona Plácida, o leiteiro é chamado ao texto e ao mundo para morrer trabalhando. Como Bentinho, o poeta não consegue finalizar a narrativa, cedendo ao *kitsch* que revela a fetichização da vida e da literatura como código vazio de experiência humana. Resulta daí uma descrença de cunho crítico que vai contra o ímpeto sociológico e o empenho

literário de tantos autores da década de 40 no Brasil e no mundo. Machado e Drummond, assim, ainda parecem exemplos decisivos daqueles “traços por onde nossa intelectualidade ainda revela sua missão nitidamente conservadora e senhorial” para utilizar as palavras de Sérgio Buarque de Holanda (2002, p. 1065).

Conservadora no sentido de que há um limite claro para a compreensão e revelação do Brasil por meios literários. Um limite que certamente tem a ver com o distanciamento inexorável entre o escritor e o seu outro de classe. Escritores como Machado e Drummond, cada qual com sua peculiaridade, de alguma forma, enfrentaram esse impasse e testaram os limites da mimese literária no país periférico, expondo, para além do problema do proletário, uma visão maior sobre a forma como o capitalismo ganha contornos ainda mais perversos em um país periférico, onde o horizonte de transformação parece sempre mais diminuído.

Este capítulo tratou da questão da exposição do país em Drummond pela via da figuração do trabalho e da lógica da reificação na poesia. No capítulo seguinte, será a vez de focar a fase hermética do poeta mineiro, tentando evidenciar de que modo o país adentra a forma literária classicizante de *Claro Enigma* pelo negativo e verificar como Drummond comenta a fundação da lógica da trapaça na formação da nação brasileira.

CAPÍTULO 6 – DISSOLUÇÃO X HERMETISMO: DRUMMOND E A

RUÍNA DA LITERATURA E DA NAÇÃO

“o momento histórico moderno – a coisificação, a prepotência do mundo, o esmagamento da subjetividade, a negação do humano (vários nomes do mesmo fenômeno básico) – tornou-se essencial na arte moderna porque se incorporou à linguagem, virou procedimento artístico, foi integrado no coração da forma de tal modo que fez-se ‘representativo’.” João Luiz Lafetá. *A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada*

1. A crise do poeta: “Oficina irritada”

O último capítulo tratou de trabalho e reificação. Este se iniciará retomando a questão do trabalho poético com a leitura de um dos poemas de *Claro Enigma*, livro que teria marcado uma guinada desiludida de Drummond rumo ao classicismo e ao hermetismo negando os princípios da participação poética.

A inquietude em Drummond, já diagnosticada por Candido (1995), refere-se também à dilemática condição da poesia, que se instala entre a comunicação e o fechamento em si mesma. Em outras palavras, entre o empenho e o desejo de autonomia, o poema de Drummond acaba materializando o impasse típico da arte na modernidade: o da autonomização. Retomando, em outros termos, o mote de “Procura da poesia”, o soneto ácido, na forma e no conteúdo, “Oficina Irritada”, de *Claro enigma* diz:

“Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém jamais o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.” (ANDRADE, 2003, p.261)

O poema é escrito dentro de um contexto específico, que é preciso entender. A geração de 45 do Modernismo brasileiro é marcada pelo advento da especialização do trabalho artístico, o que contribui para estabelecer-se, definitivamente, um território próprio e autônomo para a poesia. Leia-se o que Candido (2000d) afirma sobre a crescente especialização, pois, ao que parece, “Oficina irritada” estabelece um comentário a respeito desse movimento histórico-estético:

“Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva.” (CANDIDO, 2000d, p.124)

Tendo em vista a condição histórica da autonomia lírica e partindo da leitura que Candido (1995) faz do poema pode-se identificar imediatamente o elemento central que guia o sentimento do eu-lírico: a violência estetizada. Candido (1995, p.144) afirma que este e outros poemas representam “um verdadeiro choque com o leitor”. Camilo (2001) chama o estilo de “Oficina Irritada” de “hermetismo injurioso”. Tomando por base essas duas premissas, a de violência contra o leitor e a de hermetismo injurioso, é possível mostrar como a máquina discursiva do poema drummondiano, mesmo conduzindo ao hermético, não deixa de ser crítica, realizando-se como negatividade. A violência contra si, contra a poesia e contra o leitor surge da disciplina e do hermetismo levados ao extremo. Esse extremo estabelece o perfil do leitor. Para desvendar os seus segredos, o poeta exige do leitor um altíssimo grau de especialização. E o leitor-especialista, técnico da linguagem, de repente, descobre-se um dos alvos da crítica violenta do poema, que se encontra no plano do material e no plano dos referentes. Essa violência, como se deseja mostrar aqui, nasce do choque de contrários. O primeiro deles refere-se ao excesso de disciplina formal. Tal disciplina, levada ao exagero, torna-se indisciplina e cria desarmonia. O segundo diz respeito aos símbolos: elementos que conotam luminosidade escurecem-se, transformando-se em enigma no poema.

No que se refere ao plano material, a violência guia tanto a construção da sonoridade, quanto a estruturação métrica e rítmica de cada verso. A rima em “uro” é

sombria por si só e faz ecoar a dureza da intenção do poeta em todo o soneto, exagerando em rigor, pois normalmente a rima dos tercetos é diferente da rima dos quartetos. Isso é chamado por Merquior (1972) de uma “disciplina totalmente exagerada” ou “performática”. Quem fala em performático, todavia, fala de algo apenas aparente, sem fundo, sem conteúdo, sem lastro. Se de fato existe tal disciplina ela não é a única coisa que existe no poema, pois, visto de modo macroestrutural, o poema é altamente irregular no que se refere ao ritmo.

Eis o contraste que interessa aqui para observar o poema de Drummond: o exagero da disciplina transforma-se, pela habilidade do poeta, em uma indisciplina (ou desordem) programada, que dá a ver o signo do impasse mais uma vez. O primeiro verso, por exemplo, é claramente decassílabo; o segundo, entretanto, solicita uma série de torneios para se transformar em decassílabo. São necessárias a sinérese em “poeta”; a crase entre os fonemas finais e iniciais de “poeta” e “algum”; a elisão entre o “a” final e o “e” inicial de “ousaria” e “escriver” respectivamente. Assim também ocorre com a acentuação que dá o ritmo ao verso. No primeiro e no terceiro verso, a acentuação recai sobre a 5ª e a 8ª sílaba. No segundo, ela recai sobre a 5ª e sobre a 7ª e no quarto sobre a 4ª e sobre a 7ª. Há, pois, disciplina autônoma em cada verso, mas essa disciplina rítmica não se torna lei geral do poema, que nega os clássicos acentos heróicos e sáficos. A dureza dos versos, sua violência interna, é reforçada pela sonoridade cheia de consoantes plosivas. Assim, a violência assume uma profundidade e um alcance muito maiores do que aparentemente se pode verificar, pois fazem parte do amálgama formal do poema. Ela passa a ser, como ressalta Camilo (2001, p. 200), “estratégia de composição e de relação com o leitor”.

Entretanto, parece que a substância dúbia dessa violência (e um possível seu alvo fundamental), não foram levantados nem por Candido (1995), nem por Merquior (1972) nem por Camilo (2001). No discurso do eu-lírico está mimetizado o embate entre leitor e autor, que se vai estabelecendo como regra geral da leitura especializada da poesia transformada em reino autônomo na contemporaneidade. Se há um desejo perverso de causar dor no leitor e de ferir a poesia, isso não se faz necessariamente apenas com imagens terríveis, mas sim com a utilização deslocada de elementos clássicos, que, a princípio, designariam harmonia ou clareza.

Aqui, a clareza torna-se definitivamente enigma. Surgem as imagens edificantes das estrelas Vênus e Arcturo. Vênus é a estrela vespertina, a mais brilhante e clara de todas, aquela que não se apaga. Vênus é também uma deidade da cultura clássica que

está ligada a sensualidade e beleza, tanto que chega a designar em vários dicionários da língua portuguesa “mulher formosíssima”. Vênus aqui, todavia, está utilizada para conotar sofrimento, com as referências a “tendão” e “pedicuro”, aquele que trata de calos.

Arcturo, por sua vez, é o nome dado a outra estrela, conhecida por ser aquela que representa o “guardião” da Ursa Maior, sendo assim considerada, pois é a última a se pôr no horizonte. Estrelas que no céu mantêm sua força de luz, entretanto, tornam-se enigma do poema. Símbolos de lucidez e vigilância, no poema elas se transformam em enigma. Eis a substância contraditória que rege a poética de Drummond e que dá significado ao título do livro em que se encontra o texto. A lucidez tornada enigma é a nota forçada do hermetismo exagerado.

É, entre outras coisas, o que dá a ver o despropósito da autonomia da arte. O discurso perverso que dissimula irritação, violentamente impõe enigmas ao leitor e comunica mais pela forma do que pelo conteúdo. O rigor da disciplina, levado a termo pela máquina verbal drummondiana, sempre oblíqua, expõe o vazio do caminho que leva a arte à autonomia. O resultado da combinação da irritação, da violência, do formalismo e do hermetismo é o vazio cruelmente revelado por duas imagens de desengano e inutilidade pungentes: “tiro no muro” e “cão mijando no caos”. Diante disso, seria possível refletir: seria esse um poema que caracteriza-se como sintoma crítico dos novos rumos do sistema literário brasileiro?

Nesse sentido, como um desígnio histórico de que não se pode fugir, vê-se que a questão a se colocar para o crítico é, essencialmente, uma questão de forma. Forma, todavia, define-se especialmente sob o signo da sua relação de autonomia relativamente à sociedade. Por isso é que se pode dizer que a forma é o elemento político da obra literária. Para entender essa afirmação, convém retomar Jameson (1985), que apresenta e discute o conceito de forma interna. Segundo ele, forma interna é um conceito hermenêutico, não positivista, que representa o movimento no tempo de uma forma externa para uma forma interna. Pelo conceito de forma interna, chega-se ao movimento global da crítica de corte marxista, que é o de “passagem de uma realidade subjacente, de um objeto aparentemente autônomo para um terreno mais vasto, do qual esse objeto prova ser uma parte ou articulação” (JAMESON, 1985, p.305).

Jameson (1985) aprofunda a questão da historicidade da forma dizendo que, diferentemente de outras artes, a literatura utiliza como matéria-prima a palavra, algo que não é nunca aprioristicamente disforme. A palavra é significativa desde o início,

pois não é nada mais do que a matéria que compõe a vida social concreta. A literatura transforma os significados iniciais e lhes confere uma nova e intensa construção de significado. Jameson (1985) identifica nessa condição a impossibilidade da arbitrariedade total do criador literário, bem como do crítico.

Tendo em vista essas considerações, Jameson (1985) afirma que a forma é uma projeção do conteúdo e também da sua lógica interna. Por isso, quem interpreta não realiza a apresentação do conteúdo, mas a:

“revelação dele, um desnudamento, uma restauração da mensagem original, da experiência original, que jaz sob as distorções dos vários tipos de censura que sobre ela operam; e essa revelação toma a forma de uma explicação de como o conteúdo foi assim distorcido e é, desse modo, inseparável da descrição dos mecanismos dessa mesma censura.” (JAMESON, 1985, p.307).

A forma, portanto, é o elemento que conduzirá o crítico ao trabalho de evidenciação das censuras que o conteúdo latente sofre pelas camadas e camadas que se sobrepõem a ele a partir da “operação de uma máquina discursiva”. A crítica não estabelece a relação entre forma e conteúdo, pois tal relação já existe tanto na obra de arte quanto na experiência social. A crítica, na verdade, representifica essa relação, que pode parecer ocultada pelo estatuto mesmo do aparato literário de uma dada obra.

O aparato da obra, entretanto, afirma Jameson (1985) é o que pode conduzir à apreensão do valor fundamentalmente histórico e social de algo que aparentemente era apenas individual. Pode-se concluir, assim, que o histórico e o social são elementos que, censurados pela arquitetura da obra de arte, são o alvo principal do crítico. Este pretende investigar porque tais elementos foram disfarçados, para que fosse possível alcançar a satisfação artística. Essa lógica da censura é homóloga, segundo Jameson (1985) à ocultação do trabalho e da produção que se percebe na sociedade capitalista (chaves para o verdadeiro pensamento histórico).

O que se tem diante dos olhos ao ler um poema, nesse sentido, é também uma repressão dos traços do trabalho sobre o produto. Em “Oficina irritada” o trabalho é evidenciado pelo exagero do formalismo. Fica claro, então, que o aparato verbal literário é uma operação de autonomização de um objeto que se dá segundo o princípio geral da sociedade capitalista de censura do processo de trabalho. Por isso, não parece despropósito concordar que a obra de arte pode ser “vista de dentro como sendo também uma espécie de mercadoria, refletindo diretamente, ou pela força de sua negação, o

estado da produção de mercadorias no período histórico em que se insere” (JAMESON, 1985, p.305).

Na contemporaneidade, a forma interna das obras literárias tem como referente fundamental a produção em geral e em particular a produção literária. Jameson (1985) alerta, no entanto, que este referente que a forma interna dá a ver é distinto do conteúdo que a obra exhibe ostensivamente. Para avaliar tal forma interna como reflexo de um referente que lateja sob as camadas de censura discursiva é preciso que o crítico tenha consciência de que a superfície aparente da obra, aquilo que se vê à primeira vista, é uma forma de mistificação de sua estrutura básica, ou de sua forma interna. A obra literária atira ao leitor e ao crítico estilhaços de uma totalidade que, de acordo com Jameson (1985, p.313), “há muito tempo deixamos de enxergar, por termos perdido os órgãos para ver.”

Tendo em vista essa totalidade histórica, afirma Lukács (2000, p.29) que:

"A forma é o verdadeiramente social na literatura; a forma é o único conceito que podemos obter da literatura e com cuja ajuda podemos proceder às relações entre a sua vida externa e interna."

A fruição e a concepção da literatura, para Lukács, são atingidas pela coordenação dos elementos dispersos da técnica e da experiência. É a formalização/junção do processo artístico e da sociedade à qual ele responde. O autor dirá, por isso, em *A teoria do romance*, que

"Toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária de sentido." (LUKÁCS, 2000, p.61)

Os mecanismos poéticos, portanto, são capazes de pôr a nu a fragmentariedade da estrutura do mundo. Quando o poeta fala sobre seu trabalho, como em “Oficina irritada”, o leitor tem acesso ao desvelamento da fragmentariedade do mundo. O poeta “irritado” renega violentamente o leitor-especialista e faz as próprias palavras em sua sonoridade assumirem tal violência. Mas a violência assumida na forma e no sentimento expõem inquietudes mais profundas.

Trata-se de um momento importante de reconfiguração do sistema literário nacional nesse momento. O público de poesia especializa-se muito, autonomiza-se irremediavelmente. Pelo discurso fraturado, vêem-se as fraturas do processo de autonomização da arte e seu caráter ideológico. Nesse sentido, a violenta negação de empenho literário não poderia ser tomada como uma forma de agudo empenho subsumido na forma? A violência do poeta dirige-se a si mesmo, mas dá a ver que o próprio processo de autonomização da arte e, por extensão, do sujeito representado pelo texto literário pode encerrar certa violência que se encontra escondida pelas camadas de censura discursiva do poema. E tal violência encontra-se também na própria substância da forma mercadoria, que esconde o trabalho humano que a gera, reforçando sua mitificação autônoma. Pelas camadas de censura discursiva levantadas de modo fraturado por “Oficina irritada”, é possível chegar ao referente censurado da obra. Para início de conversa, diga-se que o que está censurado é uma ‘praga’ que se gruda nas crostas do classicismo e do hermetismo dos poemas de *Claro Enigma*. Antes, entretanto, recupere-se um pouco da celeuma crítica sobre a antinomia participação/hermetismo, em Drummond.

2. A crise do sistema: participação ou desilusão?

Até aqui se tomou como pressuposto marioandradiano que tudo, em Drummond, acontece por conflito, por negação de concepções que outrora foram imutáveis certezas e por indecisão diante das possibilidades da poesia. Tais elementos evidenciam um alto grau de criticidade em relação a si mesma.

O poeta que, no “Poema de sete faces” de *Alguma poesia*, por exemplo, afirmava “mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é o meu coração ” (ANDRADE, 2003a, p.5), afirma, em “Mundo grande”, de *Sentimento do mundo*, “Não meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor” (ANDRADE, 2003a, p.87). Considerando-se a seqüência de coletâneas publicadas, pode-se concordar com Carlos Felipe Moisés (2002, p. 16) que afirma:

“cada livro novo vem acrescentar novos pontos divergentes ao panorama do livro anterior, mas sem se afastar definitivamente daquela matriz de interesse do poeta, já aclarada em sua vinda ao mundo, *Alguma poesia*”

O dado novo sempre se estabelece como algo que acresce particularidades à visão anterior, mas não a renega na coerência profunda. Com essa perspectiva, é preciso considerar a mudança que ocorre entre os volumes *A rosa do povo* (1945) e *Claro enigma* (1951), passando por *Novos poemas* (1948).

Não é difícil encontrar quem perceba descontinuidades entre esses dois momentos da obra drummondiana. Sem querer negar a descontinuidade, pois ela parece óbvia, como já se disse, propõe-se a percepção de uma homologia subterrânea entre os períodos, que (se verdadeira for) pode atestar um profundo esteio ideológico – no sentido trabalhado por Candido (2002) – capaz de sustentar, ainda que na clave do hermetismo, um projeto de interpretação nacional que garante coerência profunda à atitude lírica de Drummond.

Defender tal coerência profunda não é atitude nova. Gledson (2003), argumentando contra a descontinuidade sempre referida pela crítica, afirma que, em Drummond, vê-se “uma das histórias mais fascinantes e coerentes na poesia do século XX, imagino que em qualquer língua” (2003, p.14). Gledson (2003) afirma ainda que uma tal divisão da poética drummondiana entre “engajamento” e “poesia pura” presta apenas um desserviço à compreensão de sua obra. Termos opostos como esses (engajamento e poesia pura) certamente não eram alheios a Drummond. O fato é que sua poética os ultrapassa em muito.

Contra os que advogam a favor da desilusão participante de Carlos Drummond de Andrade, pode-se argumentar que há uma inquietação social profunda em sua lírica que, se é transformada em termos de resultado, mantém-se ou aprofunda-se em termos de princípios. Essa inquietação social profunda é diagnosticada por Iumna Simon (1982), em “Na praça dos convites”.

Segundo Simon (1982) longe de fetichizar o isolamento ou a participação social, Drummond é daqueles autores que exercem a poesia como uma espécie de vigilância crítica. Por meio desse exercício, o poeta realiza a experimentação e o questionamento dos meios e modos de representação poética. Como diria Benjamin (2000a), a condição da poética na modernidade impõem ao autor uma exigência: a reflexão sobre sua posição no processo produtivo.

O olhar do eu-poético de Drummond é profundamente calcado nas condições de modernização e socialização capitalista. A partir daí, segundo Imna Simon (1982, p.141), realiza-se a tentativa de reconciliação da poesia com a sociedade que “a rejeita e com um público desgarrado”. Nessa tensão entre comunicação e incomunicabilidade

poética, a função expressiva, que caracteriza o gênero lírico, em Drummond, articula-se à função comunicativa, que é, por sua vez, típica do gênero épico. À medida, pois, que seu verso se alimenta de prosa (e isso não se dá sem tom de autocrítica), recupera-se o diálogo entre a consciência individual lírica e o coro das vozes coletivas que dão o timbre da épica.

Quando, entretanto, reflete sobre o sentimento que reveste esse impulso de prosaísmo, Simmon (2002) ilumina uma face interessante da reflexão drummondiana sobre o papel do autor inserido na sociedade. Segundo ela, todas essas tentativas poéticas de comunicação coletiva trazem consigo a marca da

“desconfiança e da decepção, que não dão tréguas a quaisquer recursos novos que o poeta experimente para ampliar as possibilidades representacionais e comunicacionais de seu canto.” (SIMON, 2002, p.141)

Sua poética está fundamente marcada por um jogo de ambivalências que esbarram quase sempre na impotência, na incapacidade e na ausência de completude. Para Betina Bischof (2005), é a escolha do caminho dificultoso uma espécie de ética drummondiana, o que dá a ver “os tons de sombra da realidade, sem encobri-la ou falseá-la” (BISCHOF, 2005, p.11).

Portanto, a interrupção do caminhar por um obstáculo, que é tão amiúde diagnosticada na lírica drummondiana pode ter raiz de empenho, de um modo bastante peculiar. O canto lírico que se imobiliza no livro e que se vê carente de um circuito coletivo na realidade do sistema literário do país, exhibe-se, evidenciando o seu caráter de artifício e mostra, assim, os impasses políticos da posição do escritor. Artifício cheio de impossibilidades é, pois, aquele que se engendra na chamada guinada classicizante de *Novos poemas* e *Claro Enigma*.

A impossibilidade e o emperramento, formalizados pela poética drummondiana, são, sob essa ótica, estruturações de um impasse que diz respeito ao próprio intelectual empenhado. O engajamento é a situação limite da poesia, a qual é, por outro lado, caracterizada pelo alheamento típico da condição moderna. Essa determinação é a de um relativo desenraizamento da ordem burguesa com a qual está irremediavelmente ligada. Ainda que negue a ordem burguesa, a poesia está com ela comprometida, nem que seja pelo próprio ato denegatório. Em Drummond, parece ser esse o caso. Pelo negativo, poesia e sociedade se encontram em *Claro enigma*.

O caráter social em Drummond, nesse sentido, também se estabelece segundo uma lógica da negatividade. O social em sua obra jamais caracteriza-se pelo desenho de um lócus poético de afirmação e redenção, seja ela de ordem individual ou coletiva. O movimento predominante aí é o de oscilações e recusas, que se encontram tanto em *A rosa do povo*, quanto em *Claro enigma*. Também permanece, entre um e outro livro, a potente inquietude que se caracteriza como crítica da subjetividade lírica e a partir da desconfiança da representação mimética da realidade. Dessa maneira, portanto, ainda segundo Iumna Simon (1982), mantém-se uma reflexão abrangente sobre os limites do poeta e da arte poética na sociedade administrada. Pode-se estender esse argumento e dizer que Drummond tensiona e explora as diversas formas pelas quais a literatura se reifica dentro de uma sociedade reificada, a fim de questioná-la.

Resulta daí uma negatividade que é o esteio poético de Drummond, e que representa tanto uma forma de resistência da poesia à reificação quanto evidencia a solidão, que é a via de ligação entre poeta e mundo. Está assim armado o dilacerante problema lírico: pela solidão se chega ao coletivo; e pela reificação do código, à reificação que rege o mundo administrado.

Cabe perguntar, então, se o desvio de uma poética mais evidentemente engajada é necessariamente o abandono do vetor de interpretação crítica do Brasil. Defende-se aqui que, se há tomada de posição rumo a certo hermetismo, não se pode falar em abandono de um projeto poético bem definido, como se viu na análise de “Oficina irritada”. Este apenas assume novos matizes em resposta a uma nova realidade, da qual o hermetismo seria um sintoma. Arrigucci Jr. também defende a coerência drummondiana, lembrando as tensões históricas da época:

“nunca aconteceu, em termos dilemáticos, aquela opção, inventada depois pela crítica, entre pretenso formalismo e a participação social, referida a fatos exteriores, sociais e políticos, sobretudo nos anos 30 e 40., em que a luta ideológica sob a ditadura Vargas e o cenário mundial acirravam as tensões internas, bloqueando as perspectivas.” (ARRIGUCCI, 2003, p.18)

A politização ou a participação de uma obra não se encerra apenas no nível do conteúdo. Realizações estéticas dessa politização devem ser procuradas, especialmente, nas suas bases estéticas. Um projeto poético como o de Drummond vale, precisamente, porque não é apenas de conteúdo. Vale porque a forma, sobretudo, responde, uma vez que é linguagem atravessada pelas contradições sociais, às inquietações políticas e ideológicas. Assim, a mudança de um vetor formal pode atestar uma reacomodação

estrutural para a manutenção da coerência ideológica de intérprete da obra de um autor que se propõe a ser o grande poeta nacional do Brasil.

Lembre-se de que, para Arrigucci (2003, p.18), a coerência interna da obra de Drummond dá-se, sobretudo, em virtude de sua capacidade de incorporar no texto “camadas profundas da experiência histórica”. Também Eduardo Sterzi (2002) sublinha esse elemento de ligação entre as diversas fases da obra drummondiana. Segundo ele, em qualquer que seja a fase:

“Drummond não esconde sua adesão à história – e história não somente como coleção de antigalhas, ao menos não nos seus melhores poemas, mas como processo a desenrolar-se no presente e ao qual o poeta, dado seu compromisso moral e político com os homens presentes, não pode ficar alheio.” (STERZI, 2002, p. 55)

De olhos voltados para a história e para a história das idéias é que evolui a poética de Drummond. Nesse quesito, o período entre 1930 e 1951 é fundamental, pois encerra o momento mais controverso da discussão acerca da carreira literária drummondiana. Se, em *Rosa do povo*, Drummond tinha sido um poeta participante, em *Claro enigma* as decepções políticas o teriam feito abandonar, a estética politicamente empenhada em favor do formalismo.

Se, todavia, a poética drummondiana pode ser chamada de participante em um livro como *A rosa do povo*, essa participação sempre se deu com a presença contínua e auspiciosa da dúvida sobre a capacidade de participação. Como afirma Gledson (2003, p.18):

“O entusiasmo do poeta em *A rosa do povo* tem no seu enalço, nessa mesma coletânea, uma consciência da precariedade de sua condição, e o poeta carrega as mesmas preocupações sobre a capacidade das estruturas poéticas em refletir a realidade de uma coletânea para outra.”

Após a *Rosa do povo*, o que se tem chamado de abandono da participação, parece poder ser chamado, noutros termos, de aprofundamento de uma certa decepção que já estava na sua poesia dita participante. É bom sublinhar, por exemplo, que, se a geração de 45 se volta para o sublime, Drummond, assim como rejeitou a participação panfletária, a rejeita, e o fundo da sua poesia, em *Claro enigma*, são o vazio, a recusa e o tédio. Lembre-se, a respeito disso, os emblemáticos versos do poema “A máquina do mundo” em que o poeta afirma:

“baixei os olhos, incurioso, lasso,

desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita ao meu engenho.” (ANDRADE, 2003a, p.301)

O poeta rejeita a máquina também naquilo que ela é de representação histórica da realidade. Sterzi (2002, p.78) pontua que

“Embora a máquina oferte ao poeta a visão de uma realidade mirífica e abstrata, ela mesmo, máquina, confundindo sua voz com a ideologia, é signo da realidade histórica no processo de ocultamento de suas bases materiais”

Rejeitando ‘a máquina’, o poeta evidenciava um elemento que já estava presente em livros anteriores, mas que, a partir de *Claro enigma*, ocupará lugar de destaque em sua estrutura lírica: o tédio. O primeiro poema dessa controvertida coletânea, é interessante lembrar, intitula-se “Dissolução” e principia com versos que podem ser representativos do âmago dessa nova etapa

“Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
Uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

(...)

Imaginação, falsa demente,
Já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.” (ANDRADE, 2003a, p.246)

A *gaucherie* bem humorada dos primeiros momentos transforma-se definitivamente em *ennui*, em um tipo de melancolia que não soa gratuita nem barata, pois se abastece da própria condição da poesia e do poeta num sistema que se reconfigura agora já sob o signo da *dissolução*. O empenho crítico se dissolve em ‘tédio crítico’. A aceitação da noite (símbolo sempre de dissolução), os braços cruzados (símbolo de impotência), a suavidade do corpo sem alma (grave constatação para o poeta do vasto coração!), são o próprio poema e a forma que a poética drummondiana assumiria a partir de então. Pela recusa da história, tem-se um meio truncado de fazê-la viver no poema.

Não é comum entre os críticos, entretanto, observar tais variações como fatores de continuidade e aprofundamento de tendências presentes nos livros de Drummond. Observando-se por esse prisma, poder-se-ia tomar *Claro enigma* como um amadurecimento ou uma radicalização da poética drummondiana dos primeiros tempos.

Wagner Camilo (2004) tem realizado a análise do período transição entre *Novos poemas* a *Claro Enigma* à luz de um contexto marcado, de um lado, pela especialização do trabalho intelectual e artístico dos anos 40 e 50, que é responsável por certas tendências formalistas e estetizantes na lírica. Por outro lado, segundo ele, essa guinada se poderia creditar ao desencantamento de Drummond com a militância política.

Ademais disso teria contribuído para essa guinada um pessimismo dominante, que traria com o classicismo poético também um incremento de imagens noturnas, pela visão trágica do mundo, que se alia, por sua vez, a uma certa visão fatalista da existência e enxerga a história como destino natural, que segue curso alheio à vontade do indivíduo. Também neste momento seria dominante, segundo Camilo (2004), o sentimento de culpa do eu-lírico.

A partir do diagnóstico da presença da culpa no eu-lírico drummondiano, Camilo (2004) deseja investigar em que medida e de que forma esse sentimento atua no estatuto social da subjetividade lírica. Segundo ele, a compreensão do estatuto de *gaucherie*, em Drummond, que é marcado pela culpa, só pode ser alcançada a partir de um quadro de referências históricas e sociais muito específico. Para Camilo (2004), o *gauche* de Drummond não é simplesmente a utilização retórica de um tipo universalizante, encontrado em outras literaturas e em diversos autores. Se o *gauche* é um deslocado, é preciso medir esse deslocamento segundo a situação de incômodo peculiar ao intelectual brasileiro.

A peculiaridade local da *gaucherie*, estaria, portanto, segundo Camilo (2004), na sua capacidade de apreender em profundidade o processo bastante peculiar de modernização que se dá no Brasil. Seguindo, pois, essa perspectiva, cabe alertar que a *gaucherie* corresponde à obliquidade do posicionamento do intelectual dentro do processo modernizador do país.

Aprofundar a análise da *gaucherie* sob essa forma interessa muitíssimo a este trabalho. Aprofundar, no entanto, algumas vezes, aqui, implicará em discordância com Camilo (2004). Segundo ele, o eu deslocado de Drummond parece advir do carregar do passado rural para a cidade grande. No migrar do passado rural ao ambiente urbano, há,

na verdade, o prolongamento do tradicional e seu convívio promíscuo com o moderno. O signo básico, portanto, que acompanha o deslocamento *gauche* é o do inconciliável.

Camilo (2004), nesse momento, recorre a Roberto Schwarz, que comenta o estilo do *Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos afirmando que o tom dessa narrativa é o de uma prosa ligeira e risonha, amenizadora de certo modo, mas que não esconde o caráter de derrota. Há, pois, uma narrativa que se estabelece valendo-se do serviço de uma estética da acomodação. Schwarz alude em seu texto ao fato de que o irremediável não está num passado que não volta mais, mas em sua permanência. Em *O Amanuense Belmiro*, como em Drummond, ainda que assim não pense Camilo (2004), o escritor é, a um só tempo, vítima (pela mediocridade fracassada da vida urbana), e beneficiário do processo de modernização (pelo fato de que sua condição expõe decididamente um privilégio de classe).

Segundo Camilo (2004), Drummond entrega-se ao dramático e, a fim de se encenar o confronto aberto de posições, a estética da acomodação que se viu em Cyro dos Anjos passaria a ser uma estética da violência. Para contestar essa afirmação, é preciso dizer que tudo em Drummond só se realiza pela onipresença do negativo (outra forma de ver as inquietudes de que fala Candido). Assim, o mundo coletivo só se revela pela solidão; a participação só continua pelo hermetismo; o presente só se evidencia pelo irremediável persistir do passado.

Nesse sentido, é de pouca valia separar o que Camilo (2004) designa como ‘estética da violência em oposição a estética da acomodação’. É preciso perceber que a violência só se torna ainda mais cruel pelo estilo acomodador do poeta. A amenização do estilo se dá na estrutura evidente mais comum da poética drummondiana, enquanto que a violência, no nível aparente, vem em ímpetos, apesar de manter-se permanente e viva, subterraneamente ao estilo acomodador.

Essa violência tem uma face autopunitiva, segundo Camilo (2004). Liricamente, a punição estaria na abundância de imagens de automutilação, de autocastração, de sujeira e de náusea. Tal autopunição, para Camilo (2004), toma forma de uma resposta a um certo conflito de autoridade, que pode ser explicado empiricamente pela permanência, na consciência do poeta, dos valores do antigo clã mineiro e pela exigência de participação moderna do intelectual, no período de 1940 a 1950. Dentro dessa perspectiva, Camilo (2004) afirma que as raízes da culpa em Drummond encontram-se pela evidenciação lírica da consciência crítica do intelectual participante, que condena a reincidência dos ritos e valores do clã e que, por outro lado, trai esses

mesmos valores. Na perspectiva deste trabalho, o incômodo acontece mais pela onipresença dos valores patriarcais, que não são vistos de modo saudosista, e pela incapacidade de os valores modernos levarem a termo o impulso de formação do país.

Baseando-se em afirmações de Sérgio Miceli (2001) que constata a cooptação do intelectual e do artista ao governo getulista, Camilo (2004) afirma que a culpa estaria também na atitude de cooptação de Drummond com o governo Vargas.

Camilo (2004), ainda na esteira de Miceli, levanta argumentação para sua tese da culpa, afirmando a existência de uma esquizofrenia política, pois os intelectuais se acharam cooptados pelo regime que se pautava pelo autoritarismo e que era, por esses mesmos intelectuais, combatido. Nesse sentido, a verificação da culpa vai se avolumando à medida em que ocorre a mudança de Drummond para o Rio de Janeiro, em 1934, para assumir o cargo de chefe de gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema. Nesse prisma, o sentimento do mundo seria, predominantemente, um sentimento de culpa e configurar-se-ia como autocrítica impiedosa em alguns momentos da coletânea de 40.

Constatando a culpa a partir da obra de maturidade de Drummond, Camilo (2004) a analisa como uma retratação de alguém que permaneceu alheio a tudo e despertou tarde demais para a luta política. Pode-se, entretanto, argumentar que o poeta não esteve alheio a tudo, para acordar, de repente, com culpa na década de 40. Sua obra demonstra que ademais de uma recordação pessoal, o memorialismo drummondiano traz uma reflexão profunda sobre o Brasil, que desde os primeiros livros, apresentava-se como um símbolo poético marcado pelo emperramento e pela dissolução.

Sobreposta à condição histórica desse país, está a condição de produção da arte, que é vista, desde sempre, com profunda autocrítica, como luxo e privilégio de classe. A participação social em Drummond, desde o princípio se deu pela desconfiança, pela frustração com o empenho. Se se observar, assim, a seqüência da obra do itabirano, perceber-se-á mais continuidade do que ruptura entre períodos aparentemente tão díspares como *A rosa do povo* e *Claro Enigma*.

Para perceber essa continuidade, será necessário ter em conta as transformações pelas quais passa o sistema literário brasileiro entre os anos em questão. A idéia de sistema literário pode carregar, aparentemente, a idéia de harmonia. O conjunto “autor, obra, público” de Candido (1994), contudo, longe de designar harmonia, aponta para o fato de que há elementos em relação sistêmica tensa, dinâmica e contraditória. Noutras palavras: o próprio sistema carrega o germe de sua dissolução. Note-se, a título de

ilustração, a seguir, como algumas dessas contradições marcaram a carreira do iniciante poeta Drummond.

O Modernismo sintonizou a produção literária local com os avanços propostos pelas correntes de vanguarda européias. Nesse sentido, nosso código literário se modernizou mais ou menos a par e passo com o código literário e artístico dos países centrais do capitalismo que estavam na linha de frente da mudança. Se houve modernismo no código, todavia, não houve modernização em certas relações estabelecidas no sistema literário. Os modernistas brasileiros valiam-se de um esquema de relações clientelistas para ter suas obras publicadas. Marisa Lajolo estuda esse descompasso do sistema em *O preço da leitura*, observando o caso do grande líder da nova estética Mário de Andrade:

“A intensa produção do líder modernista esbarra, contudo, no problema da edição e divulgação dos seus textos. A forma que o escritor encara a questão é muito menos moderna do que a poética que preconiza e pratica.” (LAJOLO, 2001, p. 91)

Mário de Andrade edita *A escrava que não é Isaura* encaminhando pedidos chorosos de empréstimo pecuniário a Prudente de Moraes e a Manuel Bandeira. Ou seja, o código modernista se instala no Brasil com base em relações de favor nada modernas que caracterizam nosso sistema literário e nossa prática social e política em termos gerais. E Mário aconselha o jovem poeta Drummond a usar o mesmo expediente do favor:

“Faça como eu, vá juntando aos poucos o arame. Vá separando todo mês um pouquinho, e não dou muito tempo você está com o dinheiro que carece pra edição. Ou mesmo edite com editor camarada que vá depois recebendo um tanto por mês. (...) Porém desde já vá se revestindo de todas as desilusões possíveis.” (ANDRADE, 1988, p.85)

Assim Drummond o fez. *Alguma poesia* sai em 1930, em edição de 500 exemplares paga pelo autor. Em 1934 sai *Brejo das almas*, em tiragem de 200 exemplares, com edição sob o sistema da cooperativa “Amigos do livro”. Em 1940, publica *Sentimento do mundo*, em tiragem de 150 exemplares, distribuídos entre os amigos. Apenas em 1942, José Olímpio edita o volume *Poesias*, coletânea de todos os livros anteriores somados a *José*. Esta é a primeira vez que Drummond é editado profissionalmente.

O poeta que escreveu e editou suas obras num primeiro momento valendo-se de favores ou de recursos nada profissionais, ao alcançar a possibilidade de edição profissional de sua obra, vê o agastamento do sistema literário, agora pelo elemento público. Se antes o problema era publicar, a partir desse momento (princípio dos anos 40) o problema passa ser como ter os livros lidos. A indústria editorial desenvolve-se em concomitância com a fuga de público para outras áreas não letradas de interesse cultural.

Sob esse prisma, o hermetismo e a guinada classicizante do itabirano não configurariam, em discurso poético, o comprometimento da literatura com a violência do processo modernizador? Está o poeta interpretando o Brasil ao rumar para o hermetismo, pois o avanço modernizador, à periferia do capitalismo, carrega junto de si contradições irresolvidas do passado.

A evolução da obra do maior poeta brasileiro do século XX (seria o maior da história da literatura brasileira?) dá-se, como se pode perceber, marcada pela percepção do agastamento do mundo letrado que ocorre a partir do rearranjo de forças sociais que resultará no surgimento, conforme entende Homero Vizeu Araújo (<http://grupoformacao.pop.com.br/ensaios/homero2.html>), de uma “elite pós-letrada que pode valorizar mais a música popular ou o cinema do que propriamente a expressão literária”. Conforme Lajolo, no fim da década de 30:

“o cinema era (ainda) a linguagem nova. O lazer potencial que ele representava era num certo sentido, mais acessível do que o lazer proporcionado pela leitura, já que dispensava o aprendizado que esta exigia. A facilidade de consumo do cinema é viabilizada, paradoxalmente, pela parafernália tecnológica e pelos altos investimentos envolvidos na produção de filmes, cuja complexidade e montante em muito superam tecnologia e verbas envolvidas na produção de livros.” (LAJOLO, 2001, p. 163)

Segundo Araújo, analisar a posição de Drummond no sistema literário brasileiro deve levar em consideração o fato de que “o campo literário autônomo, com seu conseqüente formalismo e especialização do trabalho artístico, é gerado pela crise da consciência do fim do mundo letrado.” São novas tensões que aparecem para o sistema literário, em uma nova etapa do capitalismo mundial. O sistema literário, que se formou primeiro do que outras instâncias culturais, políticas e sociais do país, redimensionava-se no ritmo dessa nova equação em que interagem Estado nacional, capitalismo industrial e especialização artística.

O sistema literário já formado “coexistia com a escravidão e com outras ‘anomalias’, traços de uma sociedade nacional que até hoje não se completou sob o aspecto da cidadania”, segundo Roberto Schwarz (1999, p. 18). O descompasso e as antinomias da *formação*, após os anos 40, entretanto, ganham outros matizes, como se viu acima.

O que está apresentado até aqui é um dos muitos entraves que se podem levantar quando se observam as etapas da modernização brasileira. A modernização literária não possuía lastro de modernização social e econômica e, quando os autores brasileiros posteriores à primeira geração modernista compram a idéia de autonomia como progresso artístico, isso se dá no contrapé da modernização do fluxo de produção, venda e distribuição do livro no Brasil.

A modernização literária, no país tem, portanto, um quê de despropósito que é sintomático, pois ocorre na iminência do fim do protagonismo cultural do mundo letrado. Assim, a industrialização que garantiria o estabelecimento de um parque editorial brasileiro, ainda que precário, acontece quando o interesse da elite começa a migrar para outras formas de expressão artística. Quando se dá a formação do parque editorial brasileiro em moldes relativamente abrangentes, o público literário está em vias de absurda redução, pois o interesse de entretenimento migra massivamente para o rádio, para a música popular e para o cinema, meios culturais acessíveis também aos não letrados.

Daí surge o ressentimento do poeta público sem público que se percebe em Drummond, uma vez que a elite faz migrar, após a década de 40, seu interesse para outras formas culturais e a grande maioria da população é composta por analfabetos que sequer têm acesso ao literário. E isso ocorre, é bom lembrar, num país em que a literatura cumpriu papel decisivo desde sempre para as discussões sobre o destino nacional. Diante de tudo isso, deve-se levar em conta que aquilo que se chamou hermetismo na obra drummondiana em *Claro Enigma* pode ser visto, de outro modo, como amadurecimento do esforço de interpretação do país que o poeta empreendia desde *Alguma poesia* e que se realiza na forma de uma mudança de rumo que manteve, em termos estéticos, o texto de Drummond na ordem do dia. Pode-se dizer, então, que o hermetismo é o sintoma do tédio de uma literatura sem leitor.

Salvo engano, então, o que se delineou até aqui é a elaboração, ao menos de uma premissa para se estudar a obra de Drummond anterior a 1960: sua lírica articula o desejo de explicação da formação nacional com o sentimento latente de atrofia

congênita, que aborta a consumação do projeto de país. Sua obra é o esforço de dar forma poética a um nó cego histórico. O que torna o nó mais apertado ainda é o fato de que a atrofia aqui é dada não apenas pelo atraso, mas também pela modernização.

O problema que aí reside, no que se refere ao sistema literário, é que Drummond é um intérprete que embute, na própria interpretação, a impossibilidade de que ela se realize literariamente tal como no passado, pois seu público é cada vez mais escasso. Ao falar da *formação*, rumando para o hermetismo, estaria Drummond falando também do esgotamento da síndrome formativa ou da disposição empenhada da literatura brasileira e do protagonismo emergente da forma mercadoria na literatura? Para chegar a isso é preciso ler com cuidado a presença de Minas, e tudo que esse símbolo carrega de atavismo e atraso, no volume *Claro Enigma*

3. Um beijo de praga e sarro: o país em “Os bens e o sangue”

Parece interessante agora verificar como essas antinomias ligadas a empenho e participação em relação às reconfigurações do sistema literário brasileiro ocorrem num poema que é determinante para o contexto do livro em questão. Trata-se de “Os bens e o sangue” e encaixa-se dentro da seção “IV/Selo de Minas”. A hipótese que aqui se apresentará está baseada na premissa de que esta seção de *Claro Enigma* é o estigma que marca pelo negativo o formalismo do livro. Embora longo, sua reprodução aqui é indispensável.

Os bens e o sangue

I

Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847
nesta fazenda do Tanque e em outras casas de rei, *q* não de valete
em Itabira Ferros Guanhões Cocais Joanésia Capão
diante do estrume em *q* se movem nossos escravos e da viração
perfumada dos cafezais *q* trança na palma dos coqueiros
fiéis servidores de nossa paisagem e de nossos fins primeiros,
deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e domínio
e abrangendo desde os engenhos de secar até o ouro mais fino,
nossas lavras mto. nossas por herança de nossos pais e sogros bem-amados
q dormem a paz de Deus entre santas e santos martirizados.
Por isso neste papel azul Bath escrevemos com a nossa melhor letra
Estes nomes *q* em qualquer tempo desafiarão tramóia trapaça e treta

ESMERIL
CANDONGA

PISSARRÃO
CONCEIÇÃO

E tudo damos por vendido ao compadre e nosso amigo o snr. Raimundo Procópio
e a d. Maria Narcisa sua mulher e o *q* não for vendido, por alborque

de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas,
lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e arriatas,
q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte. Mas fique esclarecido:
somos levados menos por gosto do sempre negócio q no sentido
de nossa remota descendência ainda mal debuxada no longe dos serros.
De nossa mente lavamos o ouro como de nossa alma um dia os erros
Se lavarão na pia da penitência. E filhos netos bisnetos
tataranetos despojados dos bens mais sólidos e rutilantes portanto os mais completos
irão tomando a pouco e pouco desapego de toda fortuna
e concentrando seu fervor numa riqueza só, abstrata e uma.

LAVRA DA PACIÊNCIA
LAVRINHA DE CUBAS
ITABIRUÇU

II

Mais que todos deserdamos
deste nosso oblíquo modo um menino ainda não nado
(e melhor que não fora nado)
que de nada lhe daremos
sua parte de nonada
e que nada, porém nada
o há de ter desenganado.

E nossa rica fazenda
já presto se desfazendo
vai-se em sal cristalizando
na porta de sua casa

ou até na ponta da asa
de seu nariz fino e frágil,
de sua alma fina e frágil,
de sua certeza frágil,
frágil frágil frágil frágil

III

Ele figura em nosso
pensamento secreto
Num magoado alvoroço
o queremos marcado
a nos negar; depois
de sua negação
nos buscará. Em tudo
será pelo contrário
seu fado-extraordinário.
Vergonha da família
Que de nobre se humilha
Na sua malincônica
tristura meio cômica,
dulciamara nux-vômica

IV

Este hemos por bem
reduzir à condição ninguém.
Não lavrará campo.
Tirá sustento
de algum mel nojento

Há de ser violento
sem ter movimento
Sofrerá tormenta
no melhor momento.
Não se sujeitando
a um poder celeste
ei-lo senão quando
de nudez se veste
roga à escuridão
abrir-se em clarão.
Este será tonto
e amará no vinho
um novo equilíbrio
e seu passo túbio
sairá na cola
de nenhum caminho.

V

- Não judie com o menino,
compadre.
- Não torça tanto o pepino,
major.
- Assim vai crescer mofino,
sinhô.

- Pedimos pelo menino porque pedir é o nosso destino.
Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo.
Pedimos pelo menino porque já se ouve o planger o sino
do tombo que ele levar quando monte a cavalo.

- Vai cair de cavalo
de cabeça no valo.
Vai ter catapora
amarelão e gálico
vai errar o caminho
vai quebrar o pescoço
vai deitar-se no espinho
fazer tanta besteira
e dar tanto desgosto
que nem a vida inteira
dava para contar.
E vai muito chorar.
(A praga que te rogo
Para teu bem será)

VI

Os urubus no telhado:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada
e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,
e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas;
e a besta Belisa renderá os arrogantes corcéis da monarquia,
e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino doentio,
e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério
se rirão porque os mortos não choram.

VII

Ó monstros lajos e andridos que me perseguis com vossas barganhas
sobre meu berço imaturo e de minhas minas me expulsais.
Os parentes que eu amo expiraram solteiros.
Os parentes que eu tenho não circulam em mim.
Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos,
minha carne, dos palhaços, minha fome, das nuvens,
e não tenho outro amor a não ser o dos doidos.

Onde estás, capitão, onde estás, João Francisco,
do alto de tua serra eu te sinto sozinho
e sem filhos e netos irrompes a linha
que veio dar a mim neste chão esgotado.

Salva-me, capitão, de um passado voraz.
Livra-me capitão, da conjura dos mortos .
Inclui-me entre os que não são, sendo filhos de ti.
E no fundo da mina, ó capitão, me esconde.

VIII

- Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,
que não sabes viver nem conheces os bois
pelos nomes tradicionais...nem suas cores
marcadas em padrões eternos desde o Egito.

Ó filho pobre, e descorçoado, e finito
Ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
Com a faca o formão, o couro...Ó tal como quiséramos
Para tristeza nossa e consumação das eras,
para o fim de tudo que foi grande!

Ó desejado

ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
És nosso fim natural e somos teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...
Pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e sarro (ANDRADE, 2003a, pp. 282-286)

A substância trágica do poema já foi à farta demonstrada tanto por Correia (1972) quanto por Camilo (2001). Se a primeira realiza uma análise de verificação dos elementos trágicos clássicos na estrutura do poema, o segundo acrescenta a essa verificação a indicação de relações entre essa estrutura trágica e o contexto histórico e social brasileiro. Entretanto, foi em Betina Bischof (2005), que algumas das chaves, que se julgam bastante mais produtivas e originais, foram levantadas para a leitura aqui. Analisando as “razões da recusa” drummondiana ao esplendor da máquina do mundo, Bischof (2005) toma “Os bens e o sangue” como um mergulho na história de um Eu e de uma comunidade “votados à perda”. É ela também quem acentua, com um viés

crítico mais produtivo, a importância da “praga” e do “sarro” dentro do poema. Segundo a autora, o poema

“...se curva sobre Minas, vendo esse espaço de eleição, predominantemente, como palco de dissolução e derrocada, e de certo modo afia, no exercício que vislumbra a queda, o olhar sobre o resultado daquela dissolução (*o tempo presente, os homens presentes*), que incorpora, da dissolução de que é resultado, o feitiço permeado de negatividade” (BISCHOF, 2005, p.89)

Mas dessa dissolução, segundo Bischof (2005), resta um resíduo, o próprio poema, que é “além de uma permanência, a condensação – resumo histórico – da dissolução e derrocada que lhe dá origem” (BISCHOF, 2005, p. 91).

Tais indicações são excelentes para a leitura que aqui se vai aprontar. A hipótese básica que se propõe em relação ao poema é de que ele se configura como o resíduo que resume o “crime fundador” da História brasileira. Nesses termos, poder-se-ia dizer que o poema aponta para a exposição do sentido da história da nação, assumindo a forma de paródia de um contrato de compra e venda. Esse sentido está na permanência do resíduo (o sarro da boca dos parentes mortos), que é, afinal de contas, a marca da ‘praga’ lançada sobre o poema (sobre o Brasil?) pelas classes proprietárias. Mais do que isso, o bom leitor perceberá que a ‘praga’ do ‘sarro’ (o resíduo patriarcal) é uma marca subcutânea nos poemas de *Claro Enigma*, uma tatuagem sob os versos que, na epiderme, revelavam hermetismo e formalismo. É ainda o Brasil que corre nas veias desses poemas de vocabulário e temas classicizantes. O “claro enigma” presente nos poemas do livro seria, afinal, a dissolução, a desagregação e a anomia, revestidas pela clareza da forma literária rebuscada?

Isso será visto na análise miúda de “Os bens e o sangue”, que deve ser precedida da explicação drummondiana para o poema aposta a ele na publicação feita na *Revista Anhembi*, citada por Camilo (2000, p. 267):

“Embora persuadido de que não cabe explicação para um poema, além da que ele mesmo traz consigo, o autor julga conveniente informar quanto à gênese desta composição. Resultou ela da leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no Nordeste de Minas Gerais, operações essas realizadas em meados do século XIX. Simultaneamente, certo número de proprietários, integrantes da mesma família, resolveu dispor de tais bens, havidos por meio de herança ou de casamento. Até então permaneciam sob domínio do mesmo grupo familiar os terrenos auríferos descobertos em 1781, na serra de Itabira, pelo capitão João Francisco de Andrade, que os transmitia

a um seu sobrinho e sócio, o major Laje. Diz Eschwege que as lavras de João Francisco, em 1814, produziam mais de três mil oitavas de ouro. A exploração declinou com o tempo, e por volta de 1850 vemos os donos se desfazerem de jazidas e benfeitorias. Não se procure em dicionário o significado de lajos e andridos, palavras existentes no contexto, e que são meras variações de nomes de famílias da região. O nome Belisa, dado aos animais, consta de inventário da época.”

Se a leitura histórica do poema dispensa as informações dadas por Drummond (até por que elas se referem, sobretudo, ao conteúdo, e o enigma a desvelar é também de forma) os dados ajudam a verificar que a substância de compra/venda e negociata esteve presente na mente do poeta desde a gênese do poema. É este particular de compra e venda que, até onde se sabe, escapou às leituras mais atentas de “Os bens e o sangue” feitas até hoje.

A primeira parte do poema é a paródia de um contrato de compra e venda. A voz coletiva 1ª pessoa do plural marca o discurso. A linguagem jurídica e cartorial que garante a fidúcia verbal para um acordo, entretanto, aqui é exposta de modo a revelar o que essa mesma linguagem possui de trapaça. O contrato de compra e venda, assim, é marcado pela esperteza da família que vende, a qual é revelada de certo modo pelo vocabulário cordial e de propaganda das boas intenções do próprio negócio. A “boa fé” do contrato, assim, está fraturada exatamente por aquilo que, em princípio, a garantiria: a honestidade e as boas intenções dos vendedores e a qualidade das “lavras” vendidas. O que se realiza, portanto, na primeira parte do poema é a paródia de um acordo registrado em um documento que será arquivado. Um documento é ele mesmo resíduo da História, tanto quanto o é o poema que o imita. É preciso dizer que o documento jurídico e o arquivo têm uma ligação muito estreita com a formação da literatura latinoamericana, como observa Rodrigo Echeverría (2000) em *Mito y archivo*.

Para Echeverría (2000), os escritos legais tratam de legitimidade e concessão de direitos, ainda que em um contexto, como o do período colonial e dos primeiros anos de independência, marcado por um estado patrimonial burocrático que controla a escrita e o conhecimento, os quais põe em salvaguarda nos grandes arquivos ou tombos régios. Segundo o autor, “a narrativa latino-americana do período colonial trata da delinquência e de uma carência generalizada de legitimidade” (ECHEVERRIA, 2000, p.236-237). Ora, o contrato de compra e venda de “Os bens e o sangue” trata de uma delinquência generalizada, que resulta de uma falta generalizada de legitimidade. O contrato, pois,

fraturado pela ironia do autor (nos arcaísmos e no tom informal), dá a ver a delinquência do proprietário, que vira lei, pois vem sempre de cima para baixo.

Echeverría (2000) assinala que a imitação literária das formas retóricas judiciais expõe os convencionalismos da linguagem jurídica, evidenciando, enfim, que o poder jurídico é um mero simulacro que disfarça o poder, na verdade, arbitrário. No caso específico de “Os bens e o sangue” a cópia parodística da linguagem jurídica dá a ver o fato de que o contrato é uma tramóia e o início (ou a consumação legal da instituição) de um ritual – brasileiro até o nervo – de ‘rogação de praga’.

Perceba-se, então, como isto se dá nos recursos poéticos empregados por Drummond. Nos primeiros seis versos, é apresentada a propriedade onde se realiza o acordo fraturado. Nessa localização, Drummond expõe a condição colonial em poucas linhas e sutis alusões. São nomeados os negros que pisam o estrume, em referência à subumana condição de força de trabalho e mercadoria que garante o privilégio de acordar compra e venda entre os abaixo-assinados. Também nomeiam-se os cafezais, que indicam olho clínico para os negócios da família e alude já ao novo investimento.

É interessante ver aqui como o interesse mercantil pela exploração da terra referida em cafezais é aludida por meio da poetização do ar que deles vem: “a viração perfumada dos cafezais que trança na palma dos coqueiros”. Os coqueiros aqui são o dado exótico, pois são “fiéis servidores” da paisagem e dos “fins primeiros”. Ora, os “fins primeiros” são a acumulação do capital que se utiliza do trabalho escravo. Assim não só os coqueiros podem ser lidos como os fiéis servidores, mas também os cafezais e os negros que caminham no estrume. A condição de coisificação do escravo (colocado aqui no nível do coqueiro e do cafezal, como elemento da fiel paisagem) está, portanto, evidenciada na construção irônica do quadro da fazenda que é a sede do acordo.

O espaço é o da família mineira por excelência. Esse espaço e essa família que serão, por assim dizer, dinamitados pelo poema drummondiano. A fábula ou o idílio mineiro são fraturados pelo poema. Lúcio Cardoso que disse que “Os bens e o sangue” era o melhor poema já lido por ele (comentário anotado pelo próprio Drummond em *O observador no escritório*) desejara também fazer isso com seu *Crônica da casa assassinada*:

“Meu movimento de luta , aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: Contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a

religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira.” (CARDOSO, 2002, p.9)

Essa organização familiar, todavia, tem um sentido econômico, que encaminha a leitura do poema para a leitura do sentido da colonização e da formação brasileira. A família mineira é um desses núcleos característicos que se organizaram para empreender a exploração dos recursos naturais do novo mundo, em favor do comércio europeu. É esse sentido que, segundo Caio Prado Jr. (2000, p. 20) "explicará os elementos fundamentais, tanto no econômico quanto no social, da formação e da evolução histórica dos trópicos americanos."

Na referência à escravidão, que sustentou essa exploração em favor do comércio europeu, às lavras esgotadas que se estão vendendo no contrato e os cafezais, o poema apresenta toda uma seqüência histórica de avanço na acumulação de capital pela via do esgotamento criminoso da terra. Tal seqüência é, assim, a condensação lírica da essência da formação brasileira:

“Se vamos à essência da nossa formação, veremos que nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu.” (PRADO Jr., 2000, p.20)

É essa essência de comércio escuso que está formalizada no contrato de compra e venda, especialmente, nestes primeiros versos, na expressão cheia de dengo lírico diante da paisagem tropical e nos “nossos fins primeiros”. O curioso aqui também é que o intuito mercantil está suavizado pela utilização de um termo cordial como “fiéis”, apostado a servidores.

Somente no 7º verso, o poema apresenta o “assunto” do contrato, a venda das lavras que, na verdade, naquele 1847, estavam já praticamente esgotadas. A frase é longa tanto contaminada pelo arcaísmo da linguagem que Drummond recupera junto aos documentos antigos, quanto pelo intuito do poeta de fraturar a lisura do contrato. Assim, o discurso avoluma-se para exibir suas próprias fissuras. O que se dá, portanto, não é uma venda, mas a oficialização de uma trapaça, que estigmatiza toda a hereditariedade do eu-lírico. O contrato é, na verdade, a primeira etapa de uma cerimônia que o leitor assistirá, na qual os mortos rogarão uma praga nos vivos e continuarão, assim, a viver, rindo dos que existem sob novas formas de miséria.

Onde exatamente reside a trapaça? Na venda de lavras exauridas pela mineração violentamente extrativista. É o alcance ‘empreendedor’ do olhar da família que operará

a passagem da exploração do ouro para a exploração do café. Camilo (2001, p.271), assinala bem que “diante do visível esgotamento da atividade mineradora, o cultivo do café vai constituir a resposta da atividade mineira, que terá, entre 1820 e 1835, o período de grande prosperidade na área do novo produto ao qual se refere a ‘viração perfumada dos cafezais’”

A que cheira o perfume dos cafezais senão a dinheiro? O verdadeiro interesse da família, assim, vai se evidenciando, especialmente na referência aos sogros e aos pais. Estes são colocados quase que em pé de igualdade com “os santos e santas martirizados”, no apelo à religião, ficam sendo seguros fiadores da transação que se faz. Com a garantia de sangue desses santificados fiadores, assinam-se os nomes, que possuem significados, no mínimo, curiosos. Drummond os coloca em destaque, mimetizando a disposição e o tamanho dos tipos gravados num documento antigo. Os nomes, entretanto, contradizendo a presumível legalidade do contrato, não são verdadeiros. São apenas ‘apelidos’ que muito significam.

‘Esmeril’ é uma mistura de minerais mais pesados que o quartzo, que formam um resíduo no fundo da bateia. Trata-se, portanto, de um elemento indispensável para a mineração. Sublinhe-se, no significado deste nome, a sua característica de “deixar resíduo”, que é o que o contrato finalmente operará, remetendo à idéia do “sarro”, que mais à frente será retomada. ‘Pissarrão’ é uma referência possível a piçarra, que consiste num material semi-decomposto, originado da mistura de fragmentos de rocha, areia e concreções ferruginosas, conservando, ainda, vestígios da textura original da rocha. Note-se ainda no significado deste nome a ligação com os signos da pedra e do ambiente da mineração bem como com a questão do esgotamento, pois trata-se de fragmentos semi-decompostos, que guardam ‘vestígios’ do original. ‘Candongá’, por sua vez, é um arcaísmo, muito comum em textos de fins do século XVIII e início do século XIX, que significa afeto ou louvor enganoso; carinho fingido. Até aqui, então, estão articulados, na intimidade familiar dos apelidos, a referência à realidade mineradora em decadência e a dengosa trapaça encerrada no nome Candonga que é encenada no contrato. ‘Conceição’ é referência tanto à concepção, geração (de uma nova forma de vida), quanto ao caráter religioso que perpassa todo o documento, colocando a lei dos homens em pé de igualdade com a “lei de Deus”, ou propondo, complementarmente, numa terra de tanta trapaça, uma lei como garantia da outra. ‘Conceição’ é também, curiosamente uma moeda-medalha de ouro ou de prata mandada cunhar por D. João IV em Portugal no ano de 1650. Nos nomes está, portanto, firmado

o atestado do mundo em ruínas e a lógica da trapaça que condiciona a elaboração do contrato.

A trapaça se vai denunciando pelos próprios elementos do texto: as rimas, por exemplo, se desencontram exatamente nos versos que cercam as assinaturas – domínio/fino; letra/treta; Procópio/ alborque. Dessa forma, “letra e treta” juntam-se no contrato e não apenas na rima. A trapaça está aludida também no arcaísmo “alborque”. “Alborque” não é apenas troca, mas significa também tráfico ou negócio escuso. As lavras exauridas que se trocarão por outros elementos de infra-estrutura rural como mulas, arriatas e mulatas são a “moeda” que garantirá a recolocação da família num novo estágio da exploração. Assim, a condição de mercadoria dos animais e dos escravos está exposta em pé de igualdade. Mais uma vez, a intenção escusa se revela pelas frestas irônicas do discurso.

Diz o contrato que “trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte”. Mesmo sem o dinheiro, o intento da troca e da venda é o lucro. E não se trata de um lucro esporádico. Ao contrário, é um lucro costumeiro, que, pelo discurso obliquo que virá adiante, disfarçado em ‘praga’ para o bem dos descendentes. A lógica argumentativa é a de que desfazer-se dos bens garantirá o bem dos descendentes. Assim, a ‘praga para o bem’ é tanto recurso argumentativo, que disfarça a tramóia do contrato de compra e venda, quanto marca do destino das futuras gerações.

O livrar-se do ouro, por meio de uma trapaça que se diria “legal”, tendo em vista a relação justa de compra e venda que o contrato figura, é ligado, então, ao pecado (“os erros”), o qual será livrado também na pia da penitência. Se a lei divina é a que regulará a punição da tramóia que é o contrato, está exposta a ausência de lei que regule as trocas comerciais. O contrato ganha, então, a característica de assumir o apego à fortuna por parte dos assinantes, para garantir um futuro desapego à fortuna por parte dos seus descendentes. Despojam-se, assim, os ‘bens’ da riqueza concreta (ouro e diamantes) e parte-se para um outro mundo em que a riqueza é abstrata. A “riqueza só, abstrata e una”, pode ser o dinheiro como equivalente universal que media a troca de mercadorias no capitalismo, o trabalho abstrato explorado no sistema capitalista, ou mesmo a própria poesia de Drummond que é, ela mesma, um bem residual desse mundo do qual ela condensa a narrativa.

A segunda parte do poema mantém a voz coletiva, agora destacada do texto do contrato, revelando todas as suas intenções. Passou-se, portanto, do escrito ao oral. Há uma função muito expressiva no heptassílabo e nas rimas fáceis (autoreferentes ou

intransitivas – nado/nada) dispostas ao longo do trecho. Elas dão o tom da pilhéria que é o “riso dos mortos” subsumido em todo o poema.

Trata-se de uma segunda etapa da cerimônia de rogação da praga que o poema formaliza. É hora de indicar aquele que receberá a ‘praga’ e também a característica (“frágil”) que assumirá quando tocado por ela. Essa segunda parte se inicia com uma palavra de alto significado Drummond: oblíquo. Esquivo, torto, sinuoso é o modo como a praga se roga. Como se viu, esta sinuosidade assume inclusive a forma da contradição ‘trapaça/contrato’ na primeira seção do poema. Em outro poema de *Claro enigma*, o oblíquo modo como procedem os parentes do poeta é igualmente referido como meio básico da farsa:

“E eles também existem, mas que oblíquos! e mesmo sorrindo, que [disfarçados...” (Convívio, ANDRADE, 2003a, p.287)

Tem-se mesmo a impressão de que há riso sob a praga rogada pelos mortos no menino que nem nasceu. O arcaísmo “nado”, então, vira cruel trocadilho com a palavra que designa o que o menino receberá: nada. E ambas as palavras juntam-se para figurarem diluídas noutro arcaísmo: nonada, que quer dizer insignificância. A perversidade e a figuração da praga atingem aqui seu ápice. A fazenda que se desfaz²⁷ em uma riqueza abstrata (dinheiro) deixa, nesse ato, de desfazer-se em um resíduo maldito, que é o sal, a marcar com infertilidade o solo onde o menino ainda não nascido pisará. Pode-se estender essa condição de ente ainda não nascido e já abortado a todo o projeto nacional. É o Brasil que está maculado com o grão de infertilidade que aborta a sua formação. Um grão que é símbolo da trapaça mercantil das elites rurais mineiras. Nesse desfazer-se em grão, há uma semelhança com o processo da mineração. É uma mineração pelo avesso, cuja pedra encontrada resulta infértil, sem valor. A palavra que oficializa a praga ecoa e marca o amaldiçoado menino, marcando também a nacionalidade: “frágil frágil frágil frágil”. O sal proprietário é praga que emperra a sólida formação da nação.

A terceira parte do poema diminui em uma sílaba o esquema métrico da anterior. São agora hexassílabos os versos que apresentarão a próxima etapa da cerimônia de rogação de praga. Agora trata-se de marcar o físico do menino frágil, como já se marcou

²⁷ Aqui Drummond quase repete um verso do famoso poema Áporo: “Eis que o labirinto/ oh razão, mistério/ *presto se desata*” (ANDRADE, 2003a, p.142).

a sua alma. A descrição que se apresenta é a do *gauche*, incomodado, insatisfeito, convivendo com os contrários. Na verdade, trata-se da descrição de um corpo que guarda simbolicamente nas características físicas, as mais profundas marcas da subjetividade lírica drummondiana. A dubiedade do comportamento da família vai sendo passado para o corpo e a trajetória do poeta, se os bens não passam à frente, o sangue carregará a maldição do clã.

Assim, revela-se a substância das coisas que se contrariam com ferocidade de que fala Mário de Andrade. O que dizer, por exemplo, do “magoado alvoroço”, “marcado a nos negar”, “de nobre se humilha”, “a melancolia cômica”. A marca, pois, que a família deixa no corpo do descendente é de inadequação, contraste e impasse. Trata-se de tomar esse resíduo de impasse e contradição como marca corpórea, indelével, que evidenciará, no moço urbano, sua fragilidade, em contraste com a robustez dos parentes fazendeiros. Nessa referência a fragilidade e inaptidão, o poeta utiliza uma outra palavra arcaica, roubada ao italiano, malincônica, a qual aparece apenas mais uma vez em sua obra, ligada exatamente (curiosa coincidência!) à idéia de nação frustrada, já noutro contexto:

“Do contrário
ficará a Nação tão malincônica,
tão roubada em seu sonho e seu ardor
que nem sei como feche a minha crônica.” (Prece do Brasileiro. ANDRADE,
2003a, 648)

De fato, o sal da praga jogada pelos antepassados rouba do menino e da subjetividade lírica o sonho e o ardor, deixando de sobra, por outro lado, contradição, impasse, frustração. Se não se realiza na plenitude a subjetividade é porque algo andar mal também nas condições objetivas para a estruturação desta subjetividade.

A quarta parte do poema, escrita em pentassílabos, a ágil redondilha menor, trabalha a enunciação do destino do poeta. Trata-se, na verdade, da figuração do próprio trabalho poético em suas características de impasse e frustração. A referência ao trabalho começa com a palavra “sustento”, que se refere e rima com “mel nojento”, algo doce e ao mesmo tempo desprezível como quase sempre é referida a poesia em Drummond.

Lembre-se a esse respeito o soneto “Oficina irritada”, lido neste capítulo. As inquietudes da obra drummondiana, seguindo essa lógica, seriam, assim, resultado da “praga” rogada pelos antepassados. Ou, noutras palavras que evidenciem melhor a

leitura política do poema, os impasses da constituição nacional passam a ser impasses constitutivos do trabalho do poeta figurado na forma do poema. Desse modo, parece haver referência à questão da participação e do empenho poético (“violento sem movimento”), à ausência de metafísica (“não se sujeitando a um poder celeste”), à temática do emperramento e da impossibilidade (“de nudez se veste/ roga à escuridão abrir-se em clarão”). A errância desse eu pré-figurado na enunciação de seu destino é corroborada pela errância da rima, inconstante e instável, rica e pobre ao mesmo tempo. O equilíbrio torto da lírica drummondiana e o perene caminhar do eu-lírico por caminho algum também (referidos em “será tonto” e “sairá na cola de nenhum caminho”) colaboram para fechar a referência ao trabalho do poeta.

Até aqui, portanto, foi-se configurando e tecendo, pela enunciação das marcas da praga e do destino de quem a recebeu, a ligação entre a negociata de compra e venda das minas exauridas e o poema drummondiano. Até aqui ele está já configurado como resíduo e resumo das tensões históricas que regem esse acordo que, pensado em seu aspecto político, simboliza o acordo arquetípico da fundação do país.

A cerimônia no tribunal familiar do clã mineiro continua, agora com o reaparecimento das relações patriarcais básicas no nível do discurso. O poema ganha em dramaticidade, pois os personagens falam em discurso direto e vê-se que a cerimônia acontece em uma arena pública. Abre-se um momento para a defesa do amaldiçoado e os membros da clientela saem em seu socorro, como se percebe pelos termos que são dirigidos àquele que dará a sentença final: “compadre” pelo laço religioso que estabelece para a guarda/posse dos filhos dos servos; “major” pelo peso do mando e o poder policial/militar na região; “senhor” pelo poder de irrestrito domínio semi-feudal sobre a força de trabalho dos servos. Assim, condicionados pela força do mando rural, os pedidos de “não judie”, “não torça demais o pepino”, soam mais como um cumprimento de ritual do que como tentativa efetiva de livrar o menino da praga. São apelos que cumprem uma praxe, a qual revela a ‘humanidade’ e a ‘fidelidade’ dos servos para com a descendência do patrão (“pedimos porque vamos acalentá-lo”) e, pela frouxidão, evita bater de frente com a determinação do chefe. Esse caráter falseado, ele mesmo oblíquo, da petição da parentela está cunhado pela lógica do favor, condensada, num travo histórico de máximo alcance, em “pedir é nosso destino”.

Depois da variação métrica, que marcou as falas da clientela, a fala do pai retoma o hexassílabo que soa, ao mesmo tempo, interiorano e sentencioso. O hexassílabo teve certa voga na poesia trovadoresca, inicialmente. Depois caiu em

desuso, para ressurgir no século XVI em combinações com o decassílabo heróico, razão por que também se denomina hoje “heróico quebrado”. Esse é o tom: “heróico quebrado”, no sentido de que a altivez e o poder (de transformar em destino coletivo o desejo individual do chefe) ainda se mantêm mesmo diante da iminência da queda. Como deve acontecer num rito desta espécie (que assemelha-se a um julgamento) a sentença é dada falando-se diretamente com o réu: “a praga que te rogo/ para teu bem será”. Embora as vozes que apresentam o destino e as formas pelas quais a praga se marcará no indivíduo tenham sido, nas primeiras partes do poema, coletivizadas, a sentença final é dada pelo pai, o chefe do clã. É dele o poder de voz e de descendência também. Trata-se de um ritual que revela a forma pela qual o Brasil e todas as suas contradições é um “bem” que segue no “sangue” dos seus habitantes. Parece que está evidente nesse ritual apresentado até aqui pelo poema a explicação de Caio Prado Jr. sobre o clã patriarcal:

“De simples unidade produtiva, torna-se desde logo célula orgânica da sociedade colonial; mais um passo e será o nosso “clã”, da grande família patriarcal brasileira. Processo que não vem de chofre, que se desenvolverá aos poucos mercê das condições peculiares em que o numeroso grupo humano que habita o domínio passa a existência nesta comunhão forçada e estritamente circunscrita a seus limites. (...) O senhor deixará de ser o simples proprietário que explora comercialmente suas terras e seu pessoal; o escravo também não será mais apenas mão de obra explorada.” (PRADO JR., 2000, p.295)

Nesse “herói quebrado” que é o pai, portanto, vê-se a contraface de atraso fantasmal que perseguiu o poeta nacional, marcando-lhe, com um grão de anomia, a poesia modernista, sintonizada com as mais avançadas técnicas da poética que lhe foi contemporânea. Grão de atraso que a poesia de Drummond jamais cedeu em transformar em celebração, transformando-o sempre em dor.

O ritual de praga, então, com a fala dos urubus, vai-se fechando, e o poema abre espaço para a simbologia do mau agouro e da morte. Todavia, também pelo fato de alimentar-se de entranhas de animais mortos e imundícies, várias comunidades rurais no Brasil o consideram, também, agente transformador da morte. O urubu, assim é um agente da ruína. Em certo sentido são as transformações da sociedade brasileira, sob o signo da ruína, que o urubu enuncia quando chega a sua vez de falar.

A fala dos urubus está condicionada pela repetição anafórica da aditiva “e”, como que a evidenciar a seqüência do fatos que se sucedem sem, entretanto, deixarem

vislumbrar algum avanço material nessa progressão. Ao contrário, os signos privilegiados aqui são os da ruína e do esgotamento. Mais uma vez, a ruína familiar passa a ser elevada ao nível de ruína nacional. São as várias etapas da modernização espoliadora que se verificam enunciadas pelos urubus. Como afirma Camilo (2000, p.272):

“Em termos políticos, os versos aludem à transição da monarquia à república, enquanto, em termos econômicos, à passagem da “idade do ouro” para a idade do ferro” até o esgotamento final das reservas minerais, sobretudo pela exportação das companhias estrangeiras que aqui se instalaram.”

É o sentido de ruína e esgotamento que a fala dos urubus no poema está a captar. Um sentido de ruína que foi muito bem percebido por Homero Vizeu Araújo noutro poema de *Claro Enigma*, em que a temática da queda histórica de um modo de vida sem re colocação de o que quer que seja em seu lugar é trabalhada através da simbologia do ruir promovido simbolicamente pela chuva. Trata-se de “Morte das casas de ouro preto”, poema em que se lê:

“Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre, as paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não vêem. Também morrem.

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade.” (ANDRADE, 2003a, p. 277)

Ouro Preto, cidade que também é relíquia de um passado colonial, vai desaparecendo, morrendo junto com as coisas que viu. Prejuízo para a formação de um país onde, nem bem as coisas novas nascem, as velhas já morreram, ou, noutra hipótese, são só ruína que não passa. A lógica do exaurir, que guia o sentido da nossa colonização, como atesta Prado Jr. (2000), está aqui expressa na fala dos urubus, no bico do gavião molhado, na própria chuva que arruína e dá fala às casas de Ouro Preto, os quais se vão dissolvendo.

Araújo (2006) estabelece um comentário que bem poderia ser ligado ao comentário histórico que faz o urubu sobre o futuro ruinoso da comunidade. Segundo ele, para entender essa dissolução das casas de Ouro Preto “é necessário reconhecê-la na sua multiplicidade e onipresença, na decadência e devastação que atingem todo o ambiente em que a consciência se percebe efêmera e frágil.” O gavião que traz a concretude da ruína com o bico que lavra o paredão, equivale, em “Morte das casas de Ouro Preto”, ao urubu que concretiza o discurso do destino histórico nacional, carregando a praga para além do eu-lírico que é amaldiçoado pelo chefe do clã.

Com a palavra do condenado, cumpre-se mais uma etapa da cerimônia de rogação da praga. É a vez da voz do réu comentar sua situação ou apelar para a defesa. A primeira parte da frase, com versos longos que se espriam em lamento, cumpre a função de, ao mesmo tempo, invocar os antepassados (“Ó monstros lajos e andridos”) e negá-los (“meu sangue é dos que não negociaram”). A temática do negócio, novamente, assoma no poema. Aquilo que se dobra sobre o berço, feito a mão da maldição que toca o amaldiçoado, é a “barganha”, mais do que as pessoas da família. É mais um dado para a confirmação da hipótese de que a grande questão do poema é o acordo fundador da descendência, calcado na trapaça. Querendo livrar-se da maldição, o eu-lírico enuncia-se como membro de uma classe, pela sua própria negação. Laços de sangue não se lavam e, portanto, resultam inúteis as afirmações de que os “pretos é que são parentes”, “os que não negociam”. O eu-lírico, sendo poeta, é da raça dos proprietários.

Num segundo momento, contraditório com relação ao primeiro, e que mostra a impossibilidade de livrar-se do sangue proprietário, o eu-lírico evoca o fundador das lavras vendidas no contrato, o Capitão João Francisco. O apelo do condenado é para a salvação pela via da confirmação de um domínio. Diz o eu-lírico: “inclua-me entre os que não são, sendo filhos de ti”. Incluí-lo entre os que não são filhos significa, de alguma forma, encerrá-lo em uma relação não sangüínea, mas de domínio como os demais membros da parentela. Nesse trecho, a fala do amaldiçoado é feita em versos alexandrinos (12 sílabas). O número representa o dobro da métrica que marcou a sentença do pai na parte anterior do poema e evidencia, com sua extensão pesada, o discurso mofino do condenado. Sabe-se que o metro alexandrino é monótono, pesado e inflexível. Assim também é a situação do que recebeu a praga. Se havia ainda algum heroísmo quebrado na fala do chefe do clã, ela se desfez em tédio em inflexibilidade na fala do herdeiro do clã. Dir-se-ia que, como ocorreu com o número de sílabas dos versos, a desgraça e a ruína dobram com o avançar do tempo.

Chega-se, assim, ao último movimento do poema e da cerimônia de rogação de praga. Volta a enunciação a ser feita em 1ª pessoa do plural, retomando a voz coletiva dos mortos da família, que furtam ao condenado os bens e o marcam com um resíduo de sangue maldito. Como a reforçar a ligação filial, os versos que representam as vozes da família mantêm-se no dodecassílabo monótono, pesado e frustrante (mimese da voz dos mortos?). Perderam, assim, a agilidade das redondilhas e o quebrado heroísmo do hexassílabo. A primeira parte deste último movimento é uma retomada das impossibilidades que a praga acarretará para o poeta: “nem conheces os bois”, “inapto para as cavalhadas”, “pobre, descorçoado e finito”. Todos esses são, portanto, índices de renegação da tradição. Renegar a tradição pode ser frustração ou avanço. Pode ser superação do passado. Mas ficará visto que o passado não passa e o poeta moderno tampouco dá solução ao dilema do progresso.

O contraste e a ferocidade do choque de opostos aqui é motor para o sentimento lírico. A última estrofe trata da poesia, ou do próprio poema “Os bens e o sangue”. É um lago de “pez e resíduos letais”, é algo que “se furta e se expande”. De toda forma está referida no simbólico lago a praga que não solta. ‘Pez’ além de significar resíduo é um resíduo pegajoso, como as resinas dos pinheiros e o piche. Aí está o conteúdo do beijo que sela a maldição do poeta: barro (pois vem dos mortos) e sarro (resíduo, crosta que não se limpa, saburra). Tudo isso é dito, novamente, de forma direta ao interlocutor, poeta, que contempla face a face seus mortos, a ruína de seu clã e a dissolução de seu futuro. O longo poema é, assim, a formalização literária desse sarro que não se desgruda da história nacional, é a marca de sangue da praga que o poeta não consegue lavar de si, da família, da poesia e do país. De tudo, algo permanece²⁸, a anunciar a insuperação das ruínas e o aborto da formação. A violência e apuro da forma em *Claro enigma* são as variáveis poéticas que resultam desse longo beijo histórico entre as bocas da modernidade e do atraso.

Como se viu, portanto, a partir da leitura de “Os bens e o sangue”, há uma certa permanência, referida acima pela palavra “sarro”, que marca a poética da dissolução de *Claro Enigma*. Ela se revela em versos mais ou menos angustiados, mas sempre carregados de matéria negativa, como uma praga que a guinada hermética e classicizante não consegue domar, uma vez que o resíduo, que é tema e forma nesses

²⁸ Lembre-se novamente o poema “Resíduo”: “De tudo ficou um pouco. / Do meu medo. / Do teu asco. / Dos gritos gogos. / Da rosa / ficou um pouco.” (ANDRADE, 2003a, p.158)

versos tem sua raiz na indócil realidade objetiva nacional. O poeta nacional perdia o empenho? Ou ele vinha pelo avesso em versos como:

“Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.” (Dissolução. ANDRADE, 2003a, p. 247)

“De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho” (Legado. ANDRADE, 2003a, p. 249)

“As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.
Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão” (Memória. ANDRADE, 2003a, p. 253)

“Dissolvendo a cortina de palavras,
tua forma abrange a terra e se desta
à maneira do frio da chuva, do calor e das lágrimas” (Contemplação no banco, 2003a, p.256)

De todo modo, a análise do hermetismo no Drummond de *Claro Enigma* não pode deixar de considerar a presença do país nesse mesmo hermetismo. Seja como sintoma geral das reconfigurações do sistema literário, quando o grande poeta público vê reduzir-se a possibilidade de público e alcance literário, seja como revolta violenta contra uma “praga” de atraso, “sarro” que não se desgruda do processo formativo do eu-lírico e da nação. A História está latejando sob os versos deste volume pautado na recusa. Como não concordar, assim, com Alcides Villaça, que vê na recusa à “máquina do mundo” um prenúncio crítico da desagregação do sentido nacional em favor da mercantilização globalizada:

“ ‘A máquina do mundo’, nos dias que correm, pode ter suas cifras atualizadas, como tudo indica que continuará a tê-las amanhã e depois de amanhã. Pense-se na globalização, na pretensa perenidade do Pós-moderno, na universalização dos multimídia e dos *mass media*, nas “realidades virtuais”, no translúcido cristal dos *shopping centers*: produtos (esperemos que ingênuos) de um pensamento assentado em *projetos* de afirmação máxima, em que toda memória humana parece ter se deslocado para o arquivo do computador. O poema de Drummond levanta a possibilidade da ampla derrota desse projeto no centro da consciência individual, por sua vez derrotada por essa e outras recusas” (VILLAÇA, 2006, p.106)

Não deixa de haver, diante do que foi visto, uma notícia de utopia da dissolução que dá o tom de *Claro Enigma*. Pela recusa que impõe à simplificação da realidade

individual e do país, a lírica drummondiana da fase hermética vai até o fundo dos dilemas nacionais e do emperramento da formação. A formalização da frustração do poeta nacional é sintoma de que, mesmo pelo negativo, e assumindo a reificação, a poesia pode posicionar-se contra a desagregação do país que é também a desagregação do próprio direito à literatura como bem que interessa aos brasileiros não incluídos sequer na nação, que dirá na globalização.

CONCLUSÃO

O esforço para compreender a nação é um esforço formativo. Entender a nação é também construí-la, tendo em vista a concepção de nação como comunidade imaginada conforme pensada por Anderson (2005). Todavia, graças a esse caráter imaginado, pode-se dizer que o esforço de compreensão é ao mesmo tempo sintoma de que a nação ainda não se construiu, que resta ainda o que fazer. O empenho do intelectual e do artista modernista em traduzir o país é, assim, a evidência primeira de que o que se deseja retratar ainda não está construído. No Brasil e nas nações periféricas, o problema assume outros complicadores pela desagregação que impede a integração de diversos setores da sociedade ao modelo mínimo da república (democracia, justiça, educação, saúde, dignidade). Acresça-se a isso o fato, inescapável ao autor literário, de que ele pertence à elite letrada para a qual a nação se completou, inclusive com um sistema literário cuja robustez atesta sintonia artística e filosófica com as nações centrais do capitalismo. Eis, em poucas linhas, o nada fácil dilema que está em Drummond, em outros intérpretes do país e em diversos autores da literatura brasileira.

Quando fala da relação entre texto e contexto proposta por Candido, Ianni (1999a) resume aquilo que esta tese procurou dar a ver acerca do potencial de exposição da nação da literatura brasileira. Segundo Ianni (1999a), são três as significações mais notáveis da literatura observada no contraponto texto/contexto:

“Primeiro, a literatura participa decisivamente da formação da sociedade nacional, articulando fatos e situações, indivíduos e coletividade, adversidades e façanhas, monumentos e ruínas. (...) Segundo, o que parecia subjacente aos poucos se revela evidente: a literatura pode ser também uma técnica de controle social. Tanto pode propiciar o conhecimento como a dominação. (...) Terceiro, a literatura é até mesmo uma forma sofisticada de conhecimento, no sentido de compreensão e esclarecimento, ainda que difusa e inconsciente. Surpreende o momento, a situação, o impasse, a tensão e a realização ou frustração.” (IANNI, 1999a, p.81)

Essas condicionantes do caráter essencial da literatura brasileira é que foram perseguidas aqui na leitura de Drummond. A imaginada nação brasileira assim é algo que centraliza e dá coerência a um pensamento, por assim dizer, drummondiano, acerca do país.

Quando, entretanto, vivencia-se, neste início de século XXI, a pulverização das comunidades nacionais, a dissolução das fronteiras para a vigência irrestrita da lógica perversa do planeta-mercadoria, parece que o dilema teve seu tempo deixado para trás.

Muito do dilema nacional que esta tese trabalhou, encontra-se vivamente problematizado no poema “Hino nacional”, publicado no volume *Brejo das almas* (1934). A partir desse poema, serão recuperadas algumas discussões que esta tese propôs no curso dos capítulos anteriores. Além disso, serão também apresentadas algumas outras discussões e conclusões gerais do trabalho, a fim de que se possa finalmente articular uma tentativa de resposta à questão: para que (e que riscos há em) estudar o Brasil na literatura? Leia-se, portanto, o poema:

Hino nacional

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil

O que faremos importando francesas
Muito louras, de pele macia,
Alemãs gordas, russas nostálgicas para
Garçonnettes dos restaurantes noturnos,
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas.

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos *dancings* e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil.
Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...
se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros? (ANDRADE, 2003a,
p.51)

O poema impressiona pela consciência aguda da necessidade de se construir uma nação, aliada à consciência dilacerada de que ela pode se realizar plenamente apenas no seu caráter imaterial (no sistema literário principalmente). A imaginação do Brasil como projeto das elites cultas é um empreendimento que pode, em princípio, ser realizado. Entretanto, a consolidação do Brasil naquilo que essa imaginação solicita de lastro à realidade está abortada, ou em suspenso.

Esse descompasso, de resto, pode-se encontrar na constituição de várias nações do mundo capitalista, sejam centrais, em menor escala, ou periféricas, com mais pujança. Nos países da América Latina, no Brasil particularmente, o descompasso ganha os contornos da aberração. Uma aberração que pode explicar muito da fantasmagoria que cerca o mundo drummondiano, como se viu nesta tese tanto em “Edifício Esplendor” como em “Os bens e o sangue”. “Hino nacional”, ainda embebido do clima e da linguagem descontraída, penetra de modo sutil mas definitivo os nervos do discurso da construção ideal do país. Uma fantasmagoria que está em Murilo Rubião, Guimarães Rosa e em Lúcio Cardoso, para lembrar apenas três narradores conterrâneos do autor, ou mesmo em Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha, numa outra perspectiva.

Sem fantasmagoria evidente, o poema “Hino Nacional”, carrega a marca da aberração brasileira de uma forma sutil, mas nem por isso com menos alcance crítico. O que se percebe de imediato no texto é a inquietação que surge do atrito entre i) as formas verbais que indicam uma necessidade imperiosa (o verbo “precisamos” – repetido 7 vezes no poema), ii) as que indicam a perenidade do “estado de projeto” que marca o país como o eterno país do futuro, ou das demandas adiadas (com os verbos “faremos”, “compraremos”, “cuidaremos”, “abriremos”, “subvencionaremos”) e iii) o comentário de ironia desiludida do eu-lírico (um “corte lírico” que abala o texto), que se inicia delicado e termina violento.

A leitura aqui proposta, portanto, pretende exatamente seguir o percurso da sutileza à violência do comentário desiludido do poeta, seguido pela imperiosa necessidade de “futuro” e a demanda de empenho que lateja no poema. Um percurso que, salvo engano, é a história do próprio Brasil. E, se assim for, tal percurso é certamente a história das formas pelas quais a literatura brasileira respondeu à necessidade de imaginação da nação. Em cada estrofe do poema, apresenta-se uma etapa desse processo. A primeira alude à descoberta do paraíso tropical; a segunda, ao processo de colonização; a terceira, à construção da inteligência nacional; a quarta, à

preocupação com a manutenção dessa comunidade imaginada; a quinta e a sexta as dificuldades e à iminente dissolução da idéia de Brasil com o sumiço do empenho e a dominância da violência (sem país resta a barbárie?).

Ligada à idéia de dissolução ou impropriedade da nação, está a ironia cáustica do título “Hino nacional”. A palavra “hino” pressupõe louvor, elogio, alegria, entusiasmo, celebração. O sentimento que perpassa o poema é bem diferente desse. A cada estrofe do poema, o eu-lírico lembra algo que fratura a disposição que animaria um cântico de louvor à terra. Outro traço do poema que a ironia do título põe em evidência é a essência de construção futura da nação, que faz soar, nas entrelinhas, a todo momento, a idéia de projeto adiado e de emperramento.

Se o hino nacional é um texto que se faz para a pátria e seus heróis, este “Hino nacional” parece questionar: que pátria e que heróis há para cantar? No poema, verifica-se um sintoma que Drummond mimetiza da letra do próprio “Hino Nacional Brasileiro”. Lá, como cá, não há heróis. Lá há apenas exuberância natural, rebuscamento verbal e abundância de verbos no futuro (“**verás** que um filho teu não foge à luta”). Até para isso o poema de Drummond servirá: aclarar as linhas de despropósito do verdadeiro “Hino Nacional”. Lido em confronto com o último verso do texto, o título assume toda a sua potência de crítica: esse “Hino” é cântico de um país que não existe. Se assim for, está mais uma vez em jogo o argumento de Roberto Schwarz, que esta tese já apresentou em alguns momentos: as letras vão longe, o sistema literário completa-se (o país tem até hino!), mas a nação que essas letras representam permanece inacabada, suspensa.

Tal suspensão é reforçada pelo emprego do verbo “precisamos”, que está no presente. Esse presente, entretanto, chocando-se com demais verbos do poema conjugados na primeira pessoa do plural, ganha o caráter de suspensão. A que presente o poema se refere? Essa pergunta tem a ver com quem é o sujeito desses verbos. O presente é o dos colonizadores ou “personagens” de cada estrofe que corresponde a um período histórico? O presente é o do poeta modernista que refaz esse discurso fraturando-lhe o caráter ideológico e histórico para o leitor que também integra o “nós” oculto em “precisamos”? No primeiro caso, o efeito é o de que o esforço colonizador foi empreendido e em nada resulta, pois nenhum Brasil existe. No segundo caso, a conclusão da interpretação é a de que o artista modernista estaria condenado a, com seu empenho, repetir o artifício vazio da construção da nação, obtendo como resultado final a construção apenas do “nacionalismo modernista”, ficando adiada a nação para depois.

Dir-se-ia, então, a partir dessas constatações iniciais que o “Hino nacional” é estruturado sobre a característica lírica da obliquidade, que dá o motor poético das “coisas que se contrariam com ferocidade” em Drummond. É um hino oblíquo que não louva; o presente e o futuro dos verbos referem-se a tempos incertos; o sujeito dos verbos não se sabe (talvez porque não se saiba quem são os brasileiros); a fé no país e nas ações de sua construção é negada nas linhas finais do texto.

Antes de ver como isso ocorre em cada estrofe, retome-se algo da questão da nação como invenção, que é o que parece estar sendo fraturado pela crítica imanente à forma do poema. Arantes (2006) retomando lembra que “O nacionalismo não acorda uma nação entorpecida por uma alienação secular, ele simplesmente inventa uma nação que antes não existia” (ARANTES, 2006, p. 27). Com isso, o que Arantes (2006) salienta é o elemento de artefato, de invenção e de engenharia que marca o caráter imaginário de qualquer nação. Entretanto, alerta Arantes (2006) que, se é necessário imaginar coisas comuns para se conceber uma nação, é também preciso esquecer muita coisa: etnias, classes, massacres, espoliações etc. O que a poesia de Drummond parece deixar claro é que, na constituição nacional brasileira, não foi pela falta de imaginação de índices comuns que se pecou, mas pelo demasiado grau de esquecimento. Por isso, pode-se dizer que “Hino Nacional” é construído de tal forma que deixa ver os andaimes desse edifício da imaginação do Brasil pelos brasileiros, incluída aí a imaginação mítica do “país não oficial” de alguns dos primeiros modernistas.

Inicie-se a caminhada ao longo das estrofes do poema. A primeira estrofe faz o mapeamento do primeiro momento do descobrimento brasileiro. Os índices da “cor local” da natureza que caracteriza o Brasil (florestas e rios) remetem à literatura do descobrimento e ao alumbramento diante da natureza tropical dos primeiros colonizadores. Entretanto, o verso que diz que o país “está dormindo, coitado” funciona mais uma vez como signo dúbio, nessa máquina de obliquidade que é o poema. A dormência do país pode, assim, se referir, no caso, ao estado de projeto que se mantém como marca da história nacional. A situação é evidenciada pelo que se pode chamar de “corte lírico”, uma intromissão da subjetividade que breca o tom que o texto tomara até então para descortinar algo que ou completa ou ironiza o que acabou de ser dito. A função desse “corte”, ao que parece, é lembrar algo daquele esquecimento que se promove para a homogeneidade que pressupõe a integração dos homens em torno de um conceito de comunidade nacional. Nesse sentido, o termo “coitado” evidencia o primeiro (e mais sutil) desses “cortes líricos” realizado pelo poeta no país mítico que os

modernistas de certo modo trataram de inventar. O Brasil é “coitado” pelo estado de dormência em que se encontrava e que, também, de certo modo, se encontra hoje. “Coitado”, pois no país se imagina muito e esquece-se demais; eis uma das razões da dormência.

A constatação que fecha a estrofe estabelece paralelismo sintático com o primeiro verso, mas o verbo está trocado, como que a demonstrar uma outra etapa no processo de construção do Brasil. O “verbo” colonizar é bem apropriado, mas há nele um traço de sentido que aponta para a “invenção”. A frase bem poderia ser lida como “Precisamos inventar o Brasil”. A segunda estrofe nasce, assim, com a primeira providência para inventar uma nação, que é a necessidade de povo integrado, o que equivale a dizer, cada membro sentindo-se partícipe de uma mesma “viagem”.

Nesses termos coloniais, a segunda estrofe faz uma curiosa alusão a tráfico humano, sem, todavia, a citação dos negros e com a completa omissão dos indígenas na constituição da raça que comporá o país. Assim, pela exclusão, os negros e índios estão incluídos no poema. Sua presença é dada pela premeditada ausência. Se o índio e o negro (seus costumes, lendas, sociedade, língua) eram assumidos dentro do país mítico modernista, em “Hino nacional” eles estão sintomaticamente fora de contexto.

É a mulher européia ou europeizada, segundo o poema, que geraria as matrizes humanas numa terra que carecia de gente. Se isso não se deu na realidade, é bem verdade que se deu na literatura, onde o padrão feminino de belo sempre teve como referencial a mulher européia, bem diferente da mulher tropical. O discurso eugênico está, entretanto, cindido pela função, de resto subalterna, que assumiriam as moças “*garçonnettes* dos restaurantes noturnos”.

A referência a *garçonnettes*, mais uma vez, embaralha os tempos. Trata-se do momento da colonização ou da década de 20 do século passado? Com a referência às mulheres estrangeiras e o “esquecimento/apagamento” da presença de negras e índias está começando a se revelar o caráter no mínimo interessado do “esquecimento”²⁹ fundador da nação. Esquecer nesse caso, portanto, não é algo despropositado. É uma atitude que carrega consigo muito de interesse de classe. O esquecimento que apaga as distinções em nome do “comum”, que funda a comunidade nacional, corresponde a motivos políticos. O esquecimento referido na estrofe, contudo, também expõe aquilo

²⁹ Anderson (2005) cita a constatação de Renan: “Or l’essence d’une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses.” (ANDERSON, 2005, p.25).

que foi constatado e trabalhado em diversos momentos por Roberto Schwarz: o mal estar intelectual diante do “caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos” (1987, p. 29). Há um pouco dessa substância de mal-estar nesses versos de Drummond. Um mal-estar que está também na estrofe seguinte, que trata da civilização do país que outrora dormia e era desabitado.

A educação, tema central da estrofe, está falseada também. O seu caráter postiço e apenas de superfície como sói ocorrer nas elites nacionais é fraturado por outro daqueles “cortes líricos” de que mais acima se falou. A se crer na hipótese que o sujeito do verbo “precisamos”, em todas as estrofes, é um integrante da elite letrada a quem coube a missão de inventar o país, pode-se concluir que esses trechos relativos à importação de um sistema civilizatório configuram-se como a exposição do que Schwarz (1987, p. 46) chama de “descaso impatriótico da classe dominante pelas vidas que explorava”. Um descaso que torna essas mesmas elites “estrangeiras”, para seguir sua própria lógica de juízos, cuja origem colonial e escravista saltava aos olhos.

É a educação de “aparato”, uma ilustração muitas vezes “de araque”, dessa mesma elite é o que está exposto logo após a sentença “precisamos educar o Brasil”. Esse caráter postiço e superficial está, por exemplo, na utilização do verbo “comprar”, cujo objeto direto é “livros e **professores**”. Assim como os negros e índios ausentes da primeira estrofe, o sistema educacional está presente no texto pela exclusão. A preocupação com a cultura não está, para essas elites (inclusive para elas mesmas!), necessariamente na formação substancial, mas em que sejam absorvidas “culturas finas”. Uma cultura que está aposta ao vocábulo *dancings*, outro que funciona tanto para denunciar a ambigüidade do tempo quanto para revelar a cultura que se estava importando à época.

Eis outros “cortes líricos” reveladores da opinião do autor. Opinião que parece evidenciar uma consciência da generalidade social da experiência brasileira, caracterizada pelo “sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo” (SCHWARZ, 1987, p. 30). Se a crítica drummondiana atinge a importação fútil do estrangeiro, acerta de outro lado no caráter, tantas vezes não menos fútil e conservador, da criação do país não oficial em alguns dos primeiros modernistas.

As elites que serão “subvencionadas” serão formadas nessa cultura de artifício e mais uma vez, o que o poema evidencia é o “esquecimento” das classes populares, que, no entanto, são lembradas na quarta estrofe. Nesse trecho o poema parece mimetizar um

discurso político, situado talvez num momento mais contemporâneo a Drummond. São promessas de acomodação burguesa, possivelmente dirigidas ao proletariado emergente a partir da década de 30. Trata-se, então, de uma lembrança pautada na ideologia do esquecimento.

Ainda na quarta estrofe, o brasileiro comum (“cada brasileiro”) é lembrado, talvez como um subalterno a quem itens da mediocridade e do conforto burgueses serão concedidas pela “elite subvencionada”. Fratura-se a enganosa ideologia que falseia uma improvável verdadeira inclusão na nação. O “corte lírico” desse trecho parece residir especialmente num item grotesco para a casa de um brasileiro: “salão para conferências científicas”. Diante disso, pergunta-se: que ciência haverá num país em que as elites foram cultivadas para a superficialidade e para o artifício anódino das “finas culturas”? Diante disso, o “salão para conferências científicas” não seria, por acaso, a prefiguração da sala de TV do fim do século XX, onde a mediocridade da cultura da mercadoria, que habita a cabeça da pior elite do país, é vendida a preço de sabedoria?

O “salão de conferências” ainda lembra o gosto pelo palavrorio do intelectual brasileiro, pela superficialidade recheada de verbosidade, que bem identificou Sergio Buarque de Holanda. É exatamente a utilização de um vocabulário que trai o apego pelo verbo técnico, mas sem nervura, e pela sociedade tecnificada, que se pressupõe mais evoluída que a brasileira que se constrói essa mini mimese de discurso político.

É quem sabe nesse salão de conferências que se realizaria o que está previsto na estrofe seguinte, cujo tema é a louvação de virtudes escassas e dúbias do país. Iniciada por “é preciso louvar o Brasil”, a estrofe não avança no sentido de apresentar o que se deve louvar, impossibilitada que está pelos “cortes líricos”. O primeiro deles, e talvez o maior de todo o poema, aparece como a negação da possibilidade de revolução. Se “Nossas revoluções são bem maiores”, “nossos erros também” o são, o que acaba por invalidar totalmente a afirmação anterior. Nessa lógica, é um erro considerar nossas revoluções “bem maiores do que quaisquer outras”. As “virtudes”, confundem-se com as “paixões”, que toldam a visão da realidade. O verbo “grandiloquente” de exaltação natural reaparece em um “Amazonas”, que não se narra (quicá por desconhecimento) e a citação de um herói, no mínimo, controvertido para a década de 30: João Pessoa, que fora presidente da Província da Paraíba e compusera a chapa à Presidência da República de Vargas como candidato a Vice-presidente. João Pessoa, cujo assassinato é o estopim da Revolução de 30, que acabou por levar Vargas ao poder.

O desânimo passa a marcar o tom do discurso, exatamente quando o poema evidencia ser necessário “adorar o Brasil”. Pela primeira vez a impossibilidade e a dificuldade dessa tarefa aparecem como notas dominantes do sentimento que percorre a estrofe. Poder-se-ia dizer que o agastamento do empenho literário em traduzir a nação principia a tomar conta da voz lírica. O “corte lírico” de desencanto já não funciona mais, pois o desencanto é já a nota dominante. Os “compromissos” adiam a tarefa de compreensão das razões e dos modos segundo os quais a invenção da nação se estabeleceria. Pela primeira vez, na chave da impossibilidade, são evocados “os homens do Brasil”, não apenas as elites que macaqueiam o estrangeiro e imprimem um projeto de poder excludente à realização da comunidade como nação.

Diante disso, o sinal do texto inverte-se e a matriz de empenho que era dominante reverte-se em ausência e o que sobra é desilusão por, após “todo o esforço”, não estar construída a nação. Uma construção em que o papel “dos terríveis carinhos” da literatura foram fundamentais. Na enigmática e violenta linha: “O Brasil não nos quer! Está farto de nós!” há uma, muito precoce, autocrítica modernista, mostrando o despropósito e a distância entre o sistema das letras e o Brasil. Assim, o esforço homogeneizante do poema e da própria literatura modernista, na sua tentativa de criar o país não oficial, se transforma em constatação de disjunção. É mais uma vez o Brasil esquecido que se revela pela sua ausência. “Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil”: os versos são de altíssimo teor de violência, contra si próprio e contra o leitor, precisamente porque evidenciam a disjunção e a impropriedade da invenção nacional brasileira. Portanto, embora inventada, a constatação é a de que não existe nação, especialmente porque resta inventar “os brasileiros”, os brasileiros ainda estão para serem inventados, pois são chamados na melhor das hipóteses apenas para não viver, até mesmo na imaginação nacional como D. Plácida de Machado e o Leiteiro de Drummond, conforme se viu no Capítulo V.

Pela análise exposta acima, considera-se “Hino nacional” o canto da nação inexistente. É uma condensação da idéia do empenhado poeta nacional de uma abortada nação que esta tese tentou demonstrar ao longo da análise de um período significativo da obra poética drummondiana.

Esse percurso passou pela primeira fase de Drummond, onde se tentou evidenciar de que modo o poeta atingiu uma superação do primeiro Modernismo, colocando em pauta, através de um realismo mais abrangente, o país das classes sociais. A atitude desconfiada e bem brasileira da “cisma” do eu-lírico foi trabalhada, por isso,

como uma das forças motrizes desse lirismo que buscava um Brasil mais palpável/político e menos cultural/festivo.

A segunda estação desse percurso foi a leitura dos atritos entre o arcaico e o moderno, especialmente na análise de dois poemas que apresentam situações líricas muito semelhantes: “Edifício Esplendor” e “Confidência do Itabirano”. Neles, se mostrou uma potência lírica retirada de uma espécie de narratividade condensada que se alia ao ímpeto drummondiano de reflexão. Ambos os poemas apresentam uma subjetividade lírica cindida entre as fantasmagorias do passado que resiste na modernidade brasileira e a modernização que reduz cada vez mais o espaço para o ofício empenhado do poeta.

O capítulo seguinte, procurou observar de que maneira, na chamada fase empenhada de Drummond, o trabalho alienado se imiscui nos nervos do poema drummondiano potencializando-lhe a apreensão do real a partir da estruturação crítica, por meio de recursos literários, da lógica da reificação. Assim, propôs-se a leitura de “Morte do leiteiro” como um poema que, além de evidenciar a morte de uma possível reordenação do estado de coisas pela via de uma silenciosa revolução que o leiteiro daria a lume, mas também a morte das possibilidades de a literatura captar o movimento da brasilidade, como parece evidenciar o desfecho *kitsch* do texto.

O último capítulo, discutiu a imaginada desilusão drummondiana com o empenho literário, procurou verificar como o país batia surdamente sob a pele de hermetismo dos poemas. Isso se deu, de um lado, mostrando como “Oficina irritada” é um excelente exemplar de hermetismo crítico e violento pela via do exagero (a denunciar a violência latente em todo processo modernizador). Por outro lado, mostrou-se como o poema “Os bens e o sangue” carrega a “praga” e o estigma (“sarro”) de uma sociedade patriarcal que principiou a fundação da nação com um contrato que é na verdade uma “trapaça”, denunciando o sentido mercantil que deu o sentido à colonização brasileira.

Toda essa produção de Drummond é observada também levando-se em consideração alguns ecos de diálogos com intérpretes do Brasil como Ignácio Rangel, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire e, principalmente, Antonio Candido. Nesses intérpretes e em Drummond buscou-se a força e a urgência (cujo nome é Brasil) que animaram, de algum modo, também esta tese. Resgatar o sentido da formação brasileira é mais um esforço fundamental para a construção efetiva do país.

Com a consciência, como se viu, de que o projeto de nação brasileiro é feito pelas elites e para as elites e que às classes populares foi roubada a participação sem a qual não haverá país ou nação, esta tese assumiu a empreita de testar a viabilidade do pensar sobre o país em tempos de diluição do conceito de nação. Perceber Drummond como um prenunciador da desagregação nacional (ou bardo de uma nação abortada) é algo que se julga extremamente importante para os estudos literários contemporâneos. Se, como diz Schwarz (2001), constatar a perda de civilização é também um ato civilizatório, a seu modo, Drummond realiza um movimento de amplo alcance ao abandonar a convencional visão modernista de país imiscuindo-lhe o germe, nesse caso, construtivo da desagregação do país e do emperramento da formação nacional.

Ao que parece, portanto, Drummond testava em sua poética, as reais possibilidades de conexão entre os brasileiros (leitor, leiteiro, poeta, para citar um exemplo trabalhado na tese) e levava-as aos limites, a fim de verificar se isso, acrescida à problemática de classes, era tarefa viável ainda para uma literatura que nasceu como desejo de “construção de uma nação”. Identificar na poética drummondiana esse exercício de exposição das dilemáticas e, tantas vezes impossíveis, conexões de brasileiros em torno da comunidade nacional chamada Brasil é algo que, espera-se, pode contribuir para que o esforço constitutivo das idéias de Drummond e outros modernistas não se perca.

Como afirma Arantes (2006, p. 29) “foi precisamente tal imaginação nacional que nos permitiu começar a pensar – e quando ela se apagar, é possível que a extinção do pensamento a siga de perto, a menos que uma nova invenção de uma e outro, ou coisa que os valha enquanto impulso liberador da reflexão”. Como parece que a voga atual é a de reificação avassaladora e mercantilização brutal da reflexão (inclusive ou principalmente a reflexão acadêmica), não parece estar disponível uma outra forma que dissipe impulso de verdadeiro conhecimento da realidade da periferia do capitalismo que não passe pela reflexão sobre a nação. Jogando-se fora o conceito de nação, haveria pensamento brasileiro? Abrir mão do conceito de nação é abrir mão da intelegibilidade do presente.

Ao que parece, boa parte da literatura contemporânea já abriu mão disso. Resta à crítica a oportunidade de, a partir deste e de tantos outros trabalhos que têm sido feitos com a marca desse mesmo esforço, avaliar i) como isso ocorre hoje, ii) como ocorre no Drummond que produziu após a década de 60, iii) como ocorre na lírica de um Augusto dos Anjos ou de um João Cabral de Melo Neto. Resta ainda, por fim, muito o que

investigar acerca do que foi dito aqui, especialmente utilizando-se o Brasil como ponto de contato entre Drummond e o Graciliano Ramos de *Angústia* e *Infância*, entre Drummond e Lúcio Cardoso, e, finalmente, entre Drummond e Chico Buarque.

Ficam apenas aludidas essas possibilidades e adiada, mas não abortada, a tarefa de se ampliar ainda mais, a compreensão do país e sua literatura pelo tensionamento das idéias de nacionalidade e frustração ou emperramento da constituição nacional. É importante dizer que essa compreensão de país, para não perder o vigor, demanda que as classes populares tenham acesso a este bem que lhes foi negado historicamente: a literatura. Restritas à academia, teses sobre o país correm o risco de serem elas mesmas tornadas mercadoria. Foi o que esta tese procurou evitar, com a inestimável contribuição, para a leitura de “Morte do leiteiro”, de integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem-terra.

Por isso, esta tese também se articulou a fim de expor a necessidade de propor, além de não se deixar dissipar o valor crítico da idéia de Brasil, uma outra leitura da literatura em que opinem as classes populares, tarefa que tem a envergadura de uma revolução. É um elemento a mais de “esquecimento” que a crítica pode evidenciar, não para solucionar, mas para tentar se colocar, como a melhor literatura, à altura das exigências da complexa existência dos homens numa comunidade nacional. Diria o poeta mineiro: “Doce é projetar, rude é cumprir”.

Também aí os “cortes líricos” de Drummond podem ajudar a abrir o tecido de sonho ou utopia da carne de uma nação perfeitamente imaginada, mas perversamente não cumprida.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003a.

_____. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003b.

2. Fortuna Crítica sobre Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.) *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. A poesia em 1930. In *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1960.

ARAÚJO, Homero Vizeu. A fadiga da matéria segundo Drummond: *Morte das casas de ouro preto*. In: Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 10.: 2006: Rio de Janeiro, RJ. - *Lugares dos discursos / José Luís Jobim... et al.* - Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 1 CD.

_____. O poeta público dá as costas ao respeitável público. Disponível em: <http://grupoformacao.pop.com.br/ensaios/homero2.html>. Acesso em 16 jan. 2005.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa – um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

BOSI, Alfredo. A máquina do mundo – entre o símbolo e a alegoria. In: *Céu, inferno – Ensaaios de crítica, literatura e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *Carlos Drummond de Andrade: Ensaio*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.

CAMILO, Vagner. *Drummond – Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Figurações do trabalho em *Sentimento do mundo*. In: Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária. IEL – UNICAMP. Nº 20. 2000.

_____. O fazendeiro do ar e o legado da culpa. In: PENJON, Jaqueline & PASTA JR., José Antonio. *Littérature e modernization au Brésil*. Paris: Presses Sorbone Nouvelle, 2004.

CAMPOS, Haroldo. Drummond, mestre de coisas. In: *Metalinguagem – Ensaaios de Teoria e Crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a. pp. 11-13.

_____. Fazia frio em São Paulo. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b. pp. 13-23.

_____. Inquietudes na poesia de Drummond. In *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu – Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CARPEAUX, O. M. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks/Univercidade, 1999.

COELHO, Joaquim Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

_____. *Minerações*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. Tragédia e ironia em 'Os bens e o sangue'. In: *Littera*, Rio de Janeiro, set.-dez., 1972.

COSTA, Iná Camargo. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial/ Campinas: Unicamp, 1993.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns de seus contemporâneos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

_____. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades: 1981.

HOUAISS, Antonio. *Carlos Drummond de Andrade: 50 anos de Alguma poesia*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

_____. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

HULET, Claude L. Carlos Drummond de Andrade, the romantic. In: PACHÁ, Sérgio e Williams, F.G. *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Santa Barbara: Bandana Books/University of California, 1986.

JACKSON, Kenneth David. Carlos Drummond: sua crítica a Oswald. In: PACHÁ, Sérgio e Williams, F.G. *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Santa Barbara: Bandana Books/University of California, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. Duas janelas dolorosas: o motivo do olhar em *Alguma poesia e Brejo das almas*. In: *A dimensão da noite*. Org. de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004b.

_____. Mário, Nava, Drummond. In: *A dimensão da noite*. Org. de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004d.

LIMA, Luiz Costa. Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção. In: PACHÁ, Sérgio e Williams, F.G. *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Santa Barbara: Bandana Books/University of California, 1986.

_____. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Carlos Felipe. Apresentação. In: DAMAZIO, Reinaldo (Org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Rostos imóveis de Carlos Drummond de Andrade, ou seja: Fantasmas e poesia”. In: PACHÁ, Sérgio e Williams, F.G. *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Santa Barbara: Bandana Books/University of California, 1986.

PIGNATARI, Décio. Áporo. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. A situação atual da poesia no Brasil. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RABELLO, Ivone Daré. Poesia e humor. In: DAMÁZIO, Reinaldo. (Org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Drummond: O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. In: Revista Alceu PUC-Rio. V. 5 – n. 10 – p. 5 a 17 – jan/jul 2005.

SIMON, Iumna Maria. *A Lição de coisas* de Drummond. In: PACHÁ, Sérgio e Williams, F.G. *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. Santa Barbara: Bandana Books/University of California, 1986.

_____. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. Na praça dos convites. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da Interrupção In: DAMAZIO, Reinaldo (Org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

TEIXEIRA, Jerônimo. Coisas fora do tempo: a poética do resíduo. In: DAMAZIO, Reinaldo (Org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

VILAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

3. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade", in: *Textos escolhidos – Walter Benjamin, Max Horkeimer; Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. "Teoria da semicultura". In: <http://planeta.clix.pt/adorno/tadorno.htm>.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Os pensadores – Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.) *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

ALMINO, João. De Machado a Clarice: a força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta – a experiência brasileira 1500-2000, a grande transação*. São Paulo: SESC/SENAC, 2000.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma pesquisa). In: *Sobre a reprodução*. Petrópolis: Vozes, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ANDRADE, Manuel Correia. Gilberto Freire e o impacto dos anos 30. In: Revista USP nº 38. jun/jul/ago 1998. p.38-47

ARANTES, Paulo E. Nação e reflexão. In: ABDALA JR., B. e CARA, S. de A. *Moderno de nascença – figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ARANTES, Paulo E. *O sentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. e ARANTES, Otilia B. F. *Sentido da Formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Resumo de Lúcio Costa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 2002.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BALIBAR, Etienne. *A filosofia e Marx*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. et WALLERSTEIN, I. La forme nation : histoire et ideologie. In : *Race, nation, classe. Les identités ambiguës* : Paris : La Découverte, 1997.

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: escritor personagem*. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. 2005.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998.

_____. Permanência da literatura (direção da prática cultural na era do Multiculturalismo e da indústria cultural). In: LOBO, Luiza (org.). *Fronteira da literatura. Discursos transculturais*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. *Relíquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: Graciliano-Rulfo*. México: UNAM-CCyDEL, 2005. Traducción de Antelma Cisneros.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

_____. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas – Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 2000a.

_____. “Escavando e recordando”. In: *Rua de Mão Única. Obras escolhidas – Vol. 2*. São Paulo: Brasiliense, 2000b.

BOLLE, Willi. *GRANDESERTÃO.BR*. São Paulo: *Duas Cidades/Editora 34*, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BOTTMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRECHT, Bertold. “O caráter popular da arte e arte realista”. In: RAMOS, J. J. *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, Biblioteca de Ciências Humanas, 1973.

BREUIILLY, John. Abordagens do nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BURKE, Seán. *The death and return of the author – criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2000.

CANDIDO, Antonio. Aquele Gilberto. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. pp. 90-92.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000a.

_____. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000b.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. 7ª edição.

_____. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000c.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000d.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000e.

_____. Ordem e progresso na poesia. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34: 2002a.

_____. O tempo do contra. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34: 2002b.

_____. Um crítico fortuito (mas válido). In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004c. pp. 92-98.

_____. O significado de *Raízes do Brasil*. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002c. 2ª edição. Vol. 3. pp.931-941.

COLETIVO DA UNIVERSIDADE DE BERLIM. *Guia para a leitura do Capital*. Ed. Antídoto, 1978.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Era apenas a sobrevivência das coisas idas. Lúcio Cardoso e a crônica da ruína e da desagregação em região periférica. *In: Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 10.: 2006: Rio de Janeiro, RJ. - *Lugares dos discursos / José Luís Jobim... et al.* - Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 1 CD.

_____. *Na 'Estrada do Acaba Mundo': fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião*. 2004. 241 p. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – Uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas – uma interpretação sociológica*. Brasília: Ebrasa, 1971.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Introdução a *Raízes do Brasil*. SANTIAGO, Silviano (Coord.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2ª edição. Vol. 3. pp. 901-928

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

_____. *Criticism and Ideology*. London: Verso Books, 1976.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECHEVERRÍA, Rodrigo González. *Mito y archivo – uma teoria de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002. 11ª ed.

FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2ª edição. Vol. 2. pp.121-645.

FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2ª edição. Vol. 3. pp. 927-1102.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (versão eletrônica). Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>.

IANNI, Octávio. Nação e narração. In: AGUIAR, Flávio (Org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fund. Perseu Abramo/Humanitas, 1999a.

_____. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, J.A. e BALDAN (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999b. pp. 9-42.

JAKSON, Luiz Carlos. Entrevista com Antonio Candido (6/06/1996). In: *A tradição esquecida – os parceiros do rio bonito e a sociologia de Antonio Candido*. São Paulo/Belo Horizonte: Ed. UFMG/FAPESP, 2002.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma* – teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumna Maria Simon (coord.), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O marxismo tardio* – Adorno ou a persistência da dialética. São Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

KONDER, Leandro. Caio Prado Jr.: narrador e aviador. In: Revista USP nº 38. jun/jul/ago 1998. pp. 58-63.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In: *A dimensão da noite*. Org. de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004a.

_____. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite*. Org. de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004c.

_____. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: *A dimensão da noite*. Org. de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004e.

_____. Uma fotografia na parede. In: *A dimensão da noite*. Org. de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004f.

LAJOLO, Marisa. *O preço da leitura* – leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.

LEFÉBVRE, Henri. *A linguagem e a sociedade*. Lisboa: Ulisséia, 1966.

_____. *El materialismo dialectico*. Buenos Aires: La Pleyade, 1971.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

_____. A reificação e a consciência do proletariado. In: *História e consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Narrar ou descrever?. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Ontología del ser social: El trabajo*. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio à Teoria do Romance. In: Lukács, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

MARX, Karl e ENGELS, Friederich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____. *O capital*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980. 5ª ed.

_____. *O manifesto comunista*. São Paulo: Paz & Terra, 2000.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOURA, Denise. Sérgio Buarque de Holanda e seus mundos desvelados. In: Revista USP nº 38. jun/jul/ago 1998. p. 28-37.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses - Estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Cia da Letras, 1997.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser e REGO, José Marcio. Um mestre da economia brasileira: Ignácio Rangel. In: MAMIGONIAM, A. e REGO, J. M (Orgs.). *O pensamento de Ignácio Rangel*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

PILATI, Alexandre. *A condição de autor periférico em Ferreira Gullar*. 2002. 258 p. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas

RANCIÈRE, Jaques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANGEL, Ignácio. A história da dualidade brasileira. In: MAMIGONIAM, A. e REGO, J. M (Orgs.). *O pensamento de Ignácio Rangel*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

REGO, Rubem Murilo Leão. Caio prado Jr.: sentimento do Brasil. In: Revista USP n° 38. jun/jul/ago 1998. p.38. pp.78-87.

RICÚPERO, Bernardo. Caio Prado Jr.: o primeiro marxista brasileiro. In: Revista USP n° 38. jun/jul/ago 1998. pp. 64-77.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. EDUERJ, 1998.

SALLUM Jr., Brasília. A condição periférica: o Brasil nos quadros do capitalismo mundial. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta – a experiência brasileira 1500-2000, a grande transação*. São Paulo: SESC/SENAC, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Intérpretes do Brasil. In: _____. (Coord.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2ª edição

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são*. São Paulo: Cia das Letras, 1987a.

_____. Os sete fôlegos de um livro. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 2001

_____. O bonde a carroça e o poeta modernista. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987b.

_____. O país do elefante. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 mar. 2002.

_____. Sobre a *Formação da literatura brasileira* – notas do debatedor. *In: Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. Sobre o Amanuense Belmiro. *In: O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

SIMMON, Iumna. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *In: PIZARRO, Ana (Org.). América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial/ Campinas: Unicamp, 1993.

SILVA, Alberto da Costa e. Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil. *In: MOTA, Carlos Guilherme. Viagem incompleta – a experiência brasileira 1500-2000, a grande transação*. São Paulo: SESC/SENAC, 2000.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-latas*. 2004. 261 p. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso – a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1968.

WITTER, José Sebastião. Sérgio Buarque de Holanda – Algumas lembranças. *In: Revista USP nº 38. jun/jul/ago 1998. pp.20-28.*

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma ?. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. pp. 297-332