

**FOLHA
EXPLICA**

**CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE**

FRANCISCO ACHCAR



PUBLIFOLHA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Esta obra foi digitalizada pelo grupo Digital Source para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
<http://groups.google.com/group/viciados-em-livros1>

CONSELHO EDITORIAL

Alcino Leite Neto

Ana Luisa Astiz

Antonio Manuel Teixeira Mendes

Arthur Nestrovski

Carlos Heitor Cony

Gilson Schwartz

Marcelo Coelho

Marcelo Leite

Otavio Frias Filho

Paula Cesarino Costa

**FOLHA
EXPLICA**

**CARLOS
DRUMMOND
DE ANDRADE**

FRANCISCO ACHCAR

PUBLIFOLHA

© 2000 Publifolha: Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A
© 2000 Francisco Achcar

Editor Arthur
Nestrovski

Capa e projeto gráfico
Sílvia Ribeiro

Assistente de projeto gráfico
Marilisa von Schmaedel

Revisão
Mário Vilela

Editoração eletrônica
Picture

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Achcar, Francisco
Carlos Drummond de Andrade / Francisco Achcar — São Paulo; Publifolha,
2000 — (Folha explica)

Bibliografia.
ISBN 85-7402-213-6

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. Crítica e interpretação
2. Poesia brasileira — História e crítica I. Título. II, Serie.

00-2126

CDD-869.9109

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia: Literatura brasileira: História e crítica 869.9109
2. Poetas brasileiros: Apreciação crítica 869.9109

1ª reimpressão

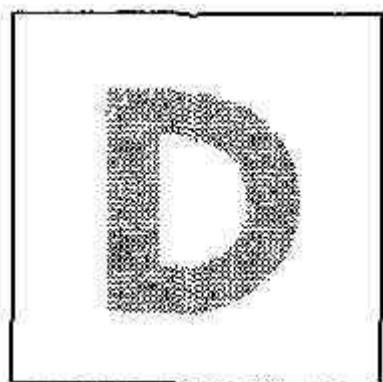
PUBLIFOLHA

Divisão de Publicações do Grupo Folha
Av. Dr. Vieira de Carvalho, 40, 11º andar, CEP 01210-010, São Paulo, SP Tels: (11)
3351-6341/6342/6343/6344 — Site: www.publifolha.com.br
*Os leitores interessados em fazer sugestões podem escrever poro Publifolha no
endereço acima, enviar um fax para (11) 3351-6330 ou um e-mail para
publifolha@uol.com.br*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ALGUMA POESIA (1930)	15
2. BREJO DAS ALMAS (1934), SENTIMENTO DO MUNDO (1940), JOSÉ (1942)	31
3. A ROSA DO POVO (1945)	47
4. NOVOS POEMAS (1948), CLARO ENIGMA (1951)	69
5. FAZENDEIRO DO AR (1954), A VIDA PASSADA A UMPO (1959)	91
6. LIÇÃO DE COISAS (1962)	99
7. DE BOITEMPO (1968) A O AMOR NATURAL (1992)	109
8. DEPOIS DE DRUMMOND.....	115
BIBLIOGRAFIA MÍNIMA	119

INTRODUÇÃO



e 1930, ano de sua estréia em volume, até 1962, quando completou 60 anos, Carlos Drummond de Andrade (1902-87) publicou dez livros de poesia que contêm um dos conjuntos de textos mais prestigiados e importantes de toda a nossa tradição literária. Esses poemas fizeram que a opinião predominante no Brasil consagrasse seu autor como o maior poeta do país e um dos grandes do mundo em sua época. Mesmo os que preferem atribuir a primazia brasileira a João Cabral de Melo Neto consideram que caberia a Drummond, não fosse o isolamento imposto pela língua portuguesa, uma posição de destaque no panorama internacional.

Sua obra, elaborada ao longo de mais de seis décadas, compreende poesia e prosa. Apesar das qualidades e da quantidade da prosa (17 livros de crônicas e contos, fora o que ficou nos jornais), o núcleo de sua produção é a poesia — mais de 20 livros cuja porção capital é o conjunto de poemas acima

referido, ou seja, os melhores poemas das dez primeiras coletâneas.

E matéria de discussão quais sejam, exatamente, os melhores poemas (ou mesmo apenas os bons poemas) daquela extraordinária série de livros. Drummond é irregular e há divergências quanto ao que seriam seus altos e baixos.¹ Por exemplo: boa parte dos críticos incluiria em sua antologia drummondiana dois poemas narrativos, "O Padre, a Moça" e "Os Dois

¹ Há, naturalmente, os que só veem altos na "Obra" (com a maiúscula ao gosto de um desses fervorosos drummondianos, e bom estudioso de Drummond, Antônio Houaiss).

Vigários", que Haroldo de Campos descarta como "poemas padrescos".² A "mineiridade" (o que quer que seja), valorizada por muitos, para alguns é parte da quota de "prendas" provincianas de que o poeta não se teria livrado. Os sonetos dos anos 50 são vistos por uns (José Guilherme Merquior, por exemplo) como uma das culminâncias da obra do poeta; outros (Haroldo de Campos, notadamente) os tomam como retrocesso "neoclássico" e melancólico tributo ao gosto "restaurador" em voga na época. Há quem inclua entre os melhores poemas de Drummond numerosas composições das mais de dez coletâneas de versos que ele publicou depois de 1962; outros, embora admitindo aqui e ali alguns momentos notáveis, consideram esses livros secundários, bem abaixo do nível da produção anterior. Apesar das divergências, porém, há um número significativo de poemas (todos dos dez livros iniciais) que constaria de todas as antologias, qualquer que fosse a tendência do compilador.

Aqui, propomos um passeio pela poesia de Drummond, privilegiando alguns livros capitais entre

Pág. 10

aqueles dez. O percurso deverá ser necessariamente rápido, mas não deixaremos de nos deter em alguns poemas. Tratando-se de textos geralmente *sobrecarregados* de significação, *explicá-los* será, conforme o significado original do verbo, "desdobrá-los" — desfazer algumas das "dobras" onde se alojam seus sentidos.

MODERNISMO

Quando Drummond começou a publicar poemas, na década de 20, o

² Haroldo de Campos, "Drummond, mestre de coisas"; em: *Metalinguagem & Outras Metas* (São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 49-55). Desse ensaio procedem rodas as citações de Haroldo de Campos que faremos adiante.

Brasil estava passando ainda pela fase inicial do abalo modernista, apesar de datarem dos anos de 1890 as tentativas dos simbolistas de atualizar a sensibilidade nacional. Gestos de renovação artística e literária já eram perceptíveis no fim dos anos 10 (despontavam Anita Malfatti, Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Mário de Andrade), mas eram gestos isolados, que só ganhariam *momentum* na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. A partir daí, o movimento se alastrou por grande parte do país, como testemunham as revistas que se publicaram e os grupos que se formaram um pouco por toda a parte. A esses "anos heróicos", de implantação polêmica de novas atitudes culturais, sucedeu um período de consolidação e diversificação, em meio a agitado contexto social.

A crise econômica, que se estendeu por toda a década, a partir de 1929 afetou duramente o café, e com ele a oligarquia dominante, logo golpeada pela Revolução de 1930. A imposição ditatorial que inaugurou o Estado Novo em 1937, os anos de repressão, a guerra iniciada em 1939, as esperanças conseqüentes no fim da guerra e da ditadura Vargas em 1945 — espe-

Pág. 11

ranças que logo cederiam lugar à ansiedade dos anos da Guerra Fria e da ameaça nuclear —, estes são alguns dos acontecimentos que balizaram uma época em que a literatura brasileira conheceu desenvolvimento e aprofundamento extraordinários.

O ano de 1930 foi memorável também para a poesia (embora a "revolução", no âmbito da literatura, tivesse eclodido oito anos antes). Nesse ano, além da estréia de Drummond, houve outras novidades: Mário de Andrade publicou *Remate de Males*, início de um período em que sua escrita se afasta de exterioridades e trejeitos do período anterior, e ganha em concentração e intensidade; Manuel Bandeira lançou *Libertinagem*, seu

quarto livro, mas o primeiro de fato moderno, com alguns dos melhores poemas de toda a sua obra; Murilo Mendes e Vinícius de Moraes também estrearam em livro. Com Murilo e Jorge de Lima, iniciar-se-ia depois o influxo surrealista na poesia brasileira. Mas o modernismo, ao mesmo tempo que se afirmava diante da literatura acadêmica combatida, conhecia também tendências mais convencionais, de tons neo-românticos ou pós-simbolistas (primeira fase de Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles).

Nessa segunda etapa do movimento modernista — que vai, *grosso modo*, de 1930 a 1945 —, desenvolvem-se na poesia algumas das características mais marcantes de seu primeiro tempo (inovações rítmicas, humor, paródia, temas cotidianos, linguagem coloquial, elipses e associações surpreendentes), ao mesmo tempo que se amplia a temática e se diversificam os recursos e as tendências estilísticas. Esboça-se então o perfil contemporâneo da literatura brasileira, que, como a literatura internacional, testemunha a emergência de três sistemas explicativos do homem e da sociedade: o

Pág. 12

existencialismo, a psicanálise e o marxismo. Independentemente de adesão por parte dos escritores, esses sistemas fornecem diversas das grandes imagens que integram o horizonte mítico da época. Contra tal fundo imaginário, novo em muitos de seus aspectos, desenha-se a figura de uma consciência fenomenológica, ou autoconsciência artística que, no caso da poesia, fará da linguagem e do trabalho do poeta temas privilegiados da obra poética.

Esquemáticamente, o segundo momento modernista se distingue, sobretudo, por:

- generalização e aprofundamento da *mistura de estilos (estilo misto*

ou *mesclado*), em que se combinam o elevado e o banal, o grave e o grotesco: temas sérios e problemáticos são tratados com linguagem vulgar e o tom sublime é aplicado a assuntos "baixos" ou banais;

- renovação da *temática existencial*, ou seja, busca de novos registros para temas como o tempo, o amor e a morte (lembre-se que, em seus inícios, o modernismo brasileiro tem preferência por assuntos nacionais, cotidianos e atuais, e não pelos "grandes temas"¹, associados à poesia do passado);

- elaboração de *imagens surpreendentes* ou *oníricas*, em *associações inesperadas*, revelando influência do surrealismo e da então recente voga da teoria freudiana (importante na obra de Murilo Mendes e Jorge de Lima, a influência surrealista, embora restrita, é notável em momentos isolados da poesia de Drummond);

- *envolvimento do escritor nas questões sociais*, em textos marcados por revolta e esperança socialista, (durante a guerra e sob a ditadura Vargas, a temática social conheceu, compreensivelmente, seu momento de mais alta incidência);

Pág. 13

- *reflexão da poesia sobre a própria poesia*, ou seja, autoconsciência do poeta em relação a seu trabalho com as palavras. Curioso notar que, se a temática metalinguística interessou intensamente ao *experimentalismo* poético (que Drummond praticou não só nos anos "heróicos" do modernismo, mas também, ocasionalmente, na época de ebulição do vanguardismo — a poesia concreta — dos anos 50-60), os temas da linguagem e da própria poesia não deixam de estar presentes no *neoclassicismo* do Drummond dos anos 50, com incidências ocasionais em todo o seu desenvolvimento posterior.

Ao longo de todo o arco de tempo que vai de *Alguma Poesia* a *Lição*

de Coisas (1930 a 1962), esse quadro de caracteres foi-se constituindo, desenvolvendo, alargando e aprofundando, de livro em livro. Com *A Rosa do Povo* (1945), a poesia drummondiana atingiu um dos pontos culminantes da estética modernista no Brasil. A partir de então, numa série de obras que inclui *Claro Enigma* (1951), Drummond realizou uma das mais bem-sucedidas tentativas de associar o modernismo a formas poéticas e lingüísticas da tradição (metros regulares, soneto, fraseado de gosto clássico). Em seu último período, o dado novo que se acrescentou ao repertório drummondiano foi a poesia erótica, surpreendentemente franca em seu espantoso amoralismo.

TEMÁTICA

No *annus mirabilis* de 1962, em que completou 60 anos de idade e publicou *Lição de Coisas*, Drummond lançou também a *Antologia Poética*, na qual distribuiu os

Pág. 14

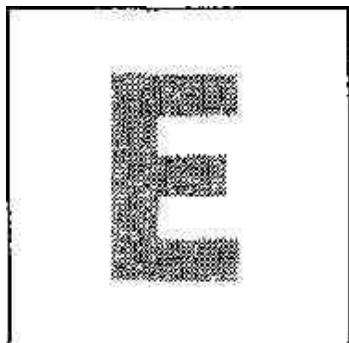
poemas em nove seções, designadas segundo o "ponto de partida" ou a "matéria de poesia" predominante em cada uma delas. Os nove núcleos temáticos discernidos pelo poeta são (entre aspas os títulos das seções, que valem por súmulas do sentido de cada tema): 1. *o indivíduo*: "um eu todo retorcido"; 2. *a terra natal*: "uma província: esta"; 3. *a família*: "a família que me dei"; 4. *amigos*: "cantar de amigos"; 5. *o choque social*: "na praça de convites"; 6. *o conhecimento amoroso*: "amar-amaro"; 7. *a própria poesia*: "poesia contemplada"; 8. *exercícios lúdicos*: "uma, duas argolinhas"; 9. *uma visão, ou tentativa de, da existência*: "tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo".

Diversos poemas (observa o poeta) podem caber em mais de uma

dessas seções; por outro lado (acrescento), serão poucos os poemas, no conjunto da obra, que não se encaixem em nenhuma dessas rubricas.

1.

ALGUMA POESIA (1930)



m 1928, nas páginas da mais arrojada publicação modernista, a *Revista de Antropofagia*, sairia estampado um texto de Drummond, "No Meio do Caminho":

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas,
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

O jovem autor mineiro era pouco mais que um anônimo: tinha integrado, em 1925, o grupo de A Re-

rista (três números), órgão do modernismo mineiro. Porém o texto, que seria republicado dois anos depois em seu livro de estréia, causou escândalo: a literatura contava então com mais espaço social, a ponto de um atrevimento literário ainda poder chocar círculos mais largos que os da "república das letras". Drummond passou a ser admirado ou ridicularizado

— e até mesmo agredido — por causa de seu poema repetitivo, ficando a imagem da pedra para sempre associada a sua poesia.

"No Meio do Caminho" é um título carregado de alusões literárias ilustres. "No meio do caminho de nossa vida" ("*Nel mezzo del cammin di nostra vita*") é o verso que inicia a viagem pelo inferno, purgatório e paraíso na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321). No Brasil, era muito admirado "Nel Mezzo del Cammin...", soneto parnasiano do "príncipe dos poetas brasileiros", Olavo Bilac (1865-1918), que começa: "Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada/ E triste, e triste e fatigado eu vinha"...

Para os detratores (os "passadistas", no jargão dos modernistas), o texto soava como brincadeira irreverente, pois já parecia um acinte que se chamasse poesia a um amontoado de repetições, sem vírgulas, com tema e imagem banalíssimos, fraseado vulgar, desrespeitoso mesmo do decoro lingüístico (*tinha*, por *havia*, por exemplo) e, além de tudo, sem métrica nem rima! Ou seja, sem nada do que um poema deveria ter, e com muito do que não deveria...

Entre os admiradores, "No Meio do Caminho" provocou interpretações variadas: geralmente, entendeu-se *pedra* como símbolo do obstáculo e do cansaço existencial (Mário de Andrade, Álvaro Lins, Antonio Cândido), mas o poema também foi lido como expressão da poética das primeiras obras de Drummond, uma poética para a qual "a poesia surge quando o

Pág. 18

universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso — quando a vida já não é mais evidente".³

Drummond colecionou, ao longo dos anos, críticas, comentários de jornal, ataques pessoais, paródias — um copioso material referente ao

³ José Guilherme Merquior, *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio/SECCT, 1975. Procedem desse livro todas as citações de J.G. Merquior que faremos adiante sem outra indicação.

"poema da pedra", que reuniu numa antologia publicada em 1967, quando o poema fez 50 anos.⁴ Entre os críticos e comentadores que se detiveram no exame do texto, Haroldo de Campos é dos mais esclarecedores: ele procura desvendar o sentido não de *pedra*, mas do modo de composição do poema, particularmente do papel que as repetições nele representam. A redundância exagerada, por ser surpreendente, cria a novidade, a "informação estética" (numa conferência, Haroldo lembrou a respeito o *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*, 1918, do pintor russo Casimir Malévitch). Assim, a frase obsessivamente repetida carrega-se de sentido inesperado. A frase nova ("Nunca me esquecerei..."), que ocupa o centro da composição, apenas contrasta com a repetição para reforçá-la, reintroduzindo-a como registro indelével da memória.

"No Meio do Caminho" foi incluído por Drummond entre os poemas de "tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo"; porém, o engenho formal da composição sugere a possibilidade de ainda outra classificação. Montado sobre um jogo simples e sutil de repetição e diferença, redundância e informação, em que uma, paradoxalmente, se transforma na outra, o texto poderia bem contar entre os "exercícios lúdicos" que, na *Antologia* mencionada, compõem a seção "uma, duas

Pág. 19

argolinhas". (Para dissipar alguma possível suspeita de frivolidade desses "jogos", note-se que entre eles também se encontra um dos mais "sérios", intrincados e engenhosos poemas de Drummond, "Aporo", que leremos adiante.)

"No Meio do Caminho" não foi o primeiro poema que Drummond publicou, mas foi seu batismo de fogo. Os ataques sofridos foram lembrados, mais de uma vez, em poemas posteriores. Não obstante a

⁴ *Uma Pedra no Meio do Caminho - Biografia de um Poema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

amplitude e a diversidade da poesia drummondiana, a imagem da "pedra no meio do caminho" constituiu-se em seu símbolo mais marcante, e não sem razão, de tal forma é insistente em Drummond a expressão do impasse, da dificuldade, do obstáculo, da frustração, da não-transcendência. Todos esses sentidos estão presentes na indiferença da *pedra*.⁵

O "Poema de Sete Faces", que abre *Alguma Poesia*, ficou, já na época, tão célebre quanto "No Meio do Caminho", tendo sido um dos textos que mais expuseram o autor à zombaria da crítica e dos leitores, como ele mesmo registrou depois:

*...um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa.*⁶

Pág. 20

Sendo um dos melhores poemas do livro de estréia de Drummond, é, conseqüentemente, uma das mais memoráveis realizações da poesia brasileira naqueles anos de ebulição criativa.

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos!, ser gauche na vida.*

*As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.*

⁵ A imagem da pedra conta com passado ilustre na literatura brasileira: ela tem presença destacada, não por acaso, na obra de outro grande poeta mineiro, Cláudio Manuel da Costa, cuja "imaginação rupestre" é estudada por Antonio Candido (*Formação da literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, vol. I, p. 80 s.). Na geração seguinte à de Drummond, com sentido bastante diverso, é imagem freqüente na poesia de João Cabral de Melo Neto. A identificação entre a pedra e a *qualidade* poética de Drummond ocorre até num ataque de um (outra?) admirador: "Drummond perdeu a pedra: é drummondano" é o início de "Sonoterapia", soneto satírico de Augusto de Campos, do início dos anos 70 (revista *Navilouca*, número único, Rio de Janeiro, s/d [1972?]). O mesmo Augusto de Campos já empregara a imagem no início do primeiro poema de seu primeiro livro (*O Rei Menos o Reino*, 1951. hoje em *Viva Vaia Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986).

⁶ "Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin" (*A Rosa do Povo*, 1945).

*A tarde talvez: fosse azul,
não houvesse tantos desejos.*

*O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus,
pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.*

*O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.*

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

Pág. 21

*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

As "sete faces" desse poema exploram cada uma um aspecto diferente do "eu todo retorcido"; em conjunto, elas funcionam como as diversas perspectivas de um quadro cubista, em que o sujeito, aqui feito objeto, é decomposto em suas formas a partir de vários ângulos e remontado pela junção dos fragmentos descontínuos.

A primeira "face" é ocupada por um tema que se tornaria característico de Drummond: o "desajeitamento" existencial, que nunca tratado é com autopiedade e quase sempre aparece envolvido em ironia. O motivo tradicional do poeta desadaptado à vida é reelaborado: *não* mais as costumeiras idealizações romântico-parnasiano-simbolistas, mas uma prosaica condenação, não por um deus terrível, e sim por um "anjo torto" cuja obscuridade só reforça o seu caráter grotesco.

A segunda "face" nos confronta com uma cena de rua, inesperada depois do contexto simbólico da "face" anterior. Agora aparece outro dos temas que seriam constantes na obra de Drummond: *Eros*, que transfigura o mundo e o sujeito, e que vem sorrateiramente acompanhado, aqui, da bisbilhotice representada numa metonímia⁷ próxima da que encontraremos adiante, em "Cidadezinha Qualquer" ("as janelas olham"). Inesperada também, no contexto "versilibrista" (ou polimétrico) do poema e do livro, é a regularidade métrica, aqui espe-

Pág. 22

cialmente adequada à descrição do caráter obsessivo ou iterativo dos movimentos do olhar e do desejo. A estrofe é uma quadra de octossílabos acentuados na segunda e quinta sílabas, salvo o último verso, acentuado na terceira e na quinta, com um deslocamento de grande efeito rítmico e adequação ao movimento da frase (trata-se de uma oração condicional, com a elipse do *se* por razões de justeza métrica e elegância sintática),

A terceira "face" é a do espanto diante do mundo, escondido atrás da percepção aparentemente indiferente das coisas aparentemente banais. A ausência de vírgulas na enumeração ("pernas brancas pretas amarelas") é expediente tipicamente modernista e visa aqui a criar uma justaposição

⁷ Metonímia é a figura de linguagem que consiste em designar uma coisa por outra, com a qual tem alguma forma de proximidade ("topo" por "bebida", "bronze" por "estátua de bronze", "bandeira" por "pátria").

rápida de imagens, sugestiva de simultaneidade.⁸ A contraposição entre o coração e os olhos ("Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração./ Porém meus olhos/ não perguntam nada") parece exprimir um conflito entre o sentimento e o desejo, ou, nos termos de um crítico, entre a "sensualidade da percepção" e a "pureza do sentimento". Esse contraste aparecerá outras vezes na obra de Drummond. Vista por outro ângulo, essa disjunção remete a uma concepção do corpo como, digamos, parte da alma. Mais propriamente, não se trata de uma disjunção, antes de uma integração, que poderíamos chamar homérica, pois implica um sentido do corpo, não como meramente *exterior*, mas como participante e agente no que estamos habituados a considerar a experiência *interior* ("Lembras-te, carne?", pergunta-se em "Escada", de *Fazendeiro do Ar*).

A quarta "face" apresenta o confronto com o outro — o "semelhante diferente". De um lado, o frágil

Pág. 23

"eu lírico", desajustado e espantado diante do mundo, como o vimos nas "faces" anteriores; do outro lado, o homem convencional, o burguês forte, sério e seguro.

A quinta "face" expõe o indivíduo "abandonado por Deus" — sentimento típico de uma época de crise de crenças e valores tradicionais, uma época em que, como se formularia depois no âmbito do pensamento existencialista, o homem passou a sentir-se "jogado no inundo" e "condenado à liberdade". É notável aqui (embora pouco notada) a referência às palavras de Cristo na *cruz*.⁹

⁸ O *simultaneísmo* um princípio modernista bastante generalizado, presente, por exemplo, no cubismo e no futurismo. No cubismo, servia a representação de aspectos diversos de um mesmo objeto, colhidos a partir de perspectivas diferentes; no futurismo, prestava-se ao objetivo de representar o movimento dos objetos e a rapidez da vida moderna.

⁹ "Por volta da hora nona, chamou Jesus em voz alta dizendo: *Eli, Eli, iamá, sabactâni*. que quer dizer: *Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?*" Mateus 27, 46, também Marcos 15, 34.

A sexta "face" reintroduz o tema do "espanto diante do inundo" e acrescenta notações novas: a condenação do esteticismo (a "solução" para o formalismo poético não é solução para a vida) e a gigantesca afirmação emocional do sujeito. Esta última se exprime num verso que retoma um trecho magnífico e célebre de outro poeta mineiro, este do século 18, Tomás Antônio Gonzaga, que assim termina uma das mais belas "liras" de *Marília de Dirceu*:

*Eu tenho um coração maior que o mundo;
Tu, formosa Marília, bem o sabes;
Um coração, e basta,
Onde tu mesma cabes.*

Na sétima e última "face", a confissão relutante parece valer como desculpa pelo arroubo romântico da estrofe anterior (ou mesmo pelo caráter confessional de todo o poema), atribuindo-o ao sentimentalismo causado por eflúvios lunares e etílicos, como se o que foi dito se devesse à "emoção do momento" e à bebedeira...

Pág. 24

Alguma Poesia é, por excelência, um livro modernista; nele, pois, o registro lingüístico é coloquial e se pratica o epigrama (composição breve e "picante") do tipo que os modernistas chamavam "poema-piacla". Epigramáticos são, aqui, alguns dos poemas que desenvolvem o tema da "praça dos convites", ou seja, o "ser-com", a vida em sociedade. Eles podem ter a brevidade de "Anedota Búlgara" ou conter uma narrativa de extensão um pouco maior, como "Sociedade", um "poema-piada" desenvolvido (em que, por sinal, o tema do "choque social" não tem caráter político). Nesses textos, não está presente a gravidade das peças políticas posteriores de Drummond, sobretudo dos poemas de mais largo sopro de *A Rosa do Povo* (1945), embora o tom grave apareça, aqui, por momentos,

em outros poemas pertinentes ao assunto ("Outubro 1930", "Política", "Coração Numeroso"). Em "Anedota Búlgara", o registro jocoso mo mascara a denúncia:

*Era uma vez um czar naturalista
que caçava homens.
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas
[e andorinhas,
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade.*

A referência a ditadores sanguinários foi profética no que se refere ao Brasil, que não tinha vivido ainda os dois regimes repressivos e violentos que conheceu no século 20; o "Estado Novo" (1937-45) de Getúlio Vargas e a ditadura militar nascida da chamada "Revolução" de 1964.¹⁰

Pág. 25

Outro epigrama, este célebre, é "Cidadezinha Qualquer", que se refere a um tópico que se tornaria dos mais típicos da poesia do autor — a terra natal, ou a província que habitamos (lembramos que a seção da *Antologia Poética* dedicada ao tema se intitula "Uma Província: Esta").

*Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.*

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

Eta vida besta, meu Deus.

¹⁰ O primeiro desses regimes pode-se dizer que Drummond conheceu bastante de perto, de "dentro" mesmo, pois ele trabalhou, de 1930 a 1945, como chefe de gabinete do ministro da Educação e Cultura, seu amigo Gustavo Capanema. face *naturalista* do czarismo varguista.

Aqui impera a "fanopéia", ou seja, a construção do significado através de imagens (como ocorre também, nesse livro, no poema "Construção", por exemplo). De fato, o texto funciona como um cromótipo, um quadrinho singelo de aspectos de uma pequena cidade; mas não se trata, como é habitual nesse tipo de evocação, de uma ilustração lírica, pitoresca ou sentimental, mas sim de um epigrama crítico: o lance decisivo é a estocada final, de caipirismo irônico. A expressão "vida besta" (da exclamação tão mineira em seu "eta"), passou a designar, para certos computadores da obra do poeta, um tema, ou subtema, associado à área temática da vida provinciana, já se considerou o tema como criação de Drummond, mas talvez fosse mais adequado dizer que o que ele criou foi a expressão lapidar para um lugar-comum — *o topos*, de

Pág. 26

gosto acentuadamente modernista, do desprezo urbano pela "idiotia rural", agora transposta para a pequena cidade. "Cidadezinha Qualquer" pode ser lido como um poema antibucólico.

Ao tema da "vida besta" pode também se associar o da família, como ocorre num epigrama brilhante ("Família"), essencialmente imagético. Diferentemente do que se verá na quase totalidade dos poemas drummondianos da família, aqui não há amargura, nostalgia ou qualquer gravidade; ao contrário, o poema tem leveza encantadora, que conduz imperceptivelmente, através de uma simples estrutura de coordenação aditiva, ao magnífico efeito cômico final. É uma longa enumeração de personagens e "materiais da vida" provinciana, limitada e satisfeita na mediocridade do aconchego familiar, com tudo no seu devido lugar, inclusive os preconceitos e injustiças (os pretos e mulatos como serviçais, a mulher como factótum, presente em toda a parte e concluindo todas as seções da enumeração), resultando o conjunto, muito ironicamente, na

"felicidade" — o ideal pequeno-burguês de felicidade, que Flaubert considerava imoral.

Também o tema amoroso foi, nesse livro, motivo de epigramas, dos quais o mais brilhante e mais famoso é "Quadrilha":

*João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos/ Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.*

Pág. 27

A enfiada de desencontros amorosos que constitui essa engenhosa "coreografia" (lembramos que *quadrilha* é uma dança de salão em que os membros dos casais dançantes vão-se alternando) é graciosamente narrada através de associações ligadas aos nomes próprios, que constituem o principal material lingüístico de que se serve aqui o poeta. Aos prenomes opõe-se o nome J. Pinto Fernandes, o único a que falta o prenome (só aparece a inicial) e o único a ser apresentado com sobrenome. Pronomes (ou possivelmente apelido, no caso de Lili) são usados em relações próximas, informais ou íntimas, e não sugerem mais do que relações pessoais. Quanto a inicial e sobrenome, a sugestão não é de relação pessoal, informalidade ou intimidade, bem ao contrário: pensa-se em formalidade social ou relações de negócio (J. Pinto Fernandes poderia ser o nome usado, não entre amigos ou amantes, mas numa conta bancária ou na designação de uma firma). Todos os prenomes, menos Lili, são, explicitamente, sujeitos do verbo *amar* (todos amavam) e, implicitamente, do verbo *casar* na negativa (nenhum casou). Lili é, ao contrário, sujeito do verbo *amar* na negativa ("não amava ninguém") e, positivamente, do verbo *casar*. Muito

significativo é que Lili casou, não com um prenome, mas com uma inicial e sobrenome. Portanto, no contexto do poema, ao grupo dos *prenomes* se associam os sentidos de *intimidade*, *amor* e *não-casamento*, enquanto o outro grupo, constituído por Lili e J. Pinto Fernandes, é em tudo oposto ao primeiro, pois aqui os sentidos são de *não-intimidade*, *não-amor* e *casamento*.¹¹

Pág. 28

O mesmo tom brincalhão está presente em outros poemas de tema amoroso constantes de *Alguma Poesia* ("Balada do Amor Através das Idades", "Toada do Amor", "Sentimental", sendo este último um cruzamento do tema do amor com o do "eu todo retorcido").

A poesia metalagúística, isto é, a poesia voltada para a própria poesia ("poesia contemplada"), corresponde a algumas das mais ambiciosas realizações de Drummond, sobretudo em seu grande livro de 1945, *A Rosa do Povo*. Mas, mais modestamente, já em *Alguma Poesia* o assunto aparece num poema, talvez em dois.

POESIA

*Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.*

¹¹ Claro que uma leitura mais arrojada certamente uma "sobreleitura" veria "malícia" no nome do marido de Lili e acrescentaria, aos mentidos ligados a casamento, a alusão sexual ausente dos amores antes relatados.

Muito curiosamente, essa idéia de poesia como algo inefável, algo para que pode não haver palavras, corresponde a uma concepção substancialista de todo diferente daquela que encontraremos, 15 anos depois, nos mencionados poemas metalinguísticos de *A Rosa do Povo*. Trata-se de uma concepção *substancialista* porque a poesia é vista como algo em si, uma substância independente das palavras, que existe tora delas e para a qual elas podem não ser suficientes: a poesia pode não estar no poema, o poema pode não

Pág. 29

se realizar, mas existe "a poesia deste momento", que não demanda palavras. No livro de 1945, como veremos adiante, a consideração do fenômeno poético será inteiramente diversa, oposta mesmo ao que aqui está implicado.

O outro poema metalinguístico, ou passível de leitura metalinguística, em *Alguma Poesia* é "Poema que Aconteceu", que forma um par muito interessante e revelador com o texto que acabamos de ler.

Nenhum desejo neste domingo nenhum problema nesta vida o mundo parou de repente os homens ficaram calados domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema não sabe o que está escrevendo mas é possível que se soubesse nem ligasse.

Este é como que o oposto complementar de "Poesia": num, o poema não acontece, apesar dos esforços do sujeito, mas existe "a poesia deste momento"; no outro, o momento não parece particularmente poético (nada ocorre, nem no mundo, nem no sujeito), mas o poema acontece, apesar (ou por causa) da total indiferença de tudo. Portanto, parodiando a frase bíblica, pode-se dizer que o espírito da poesia, para o Drummond estreante, sopra onde quiser, a despeito dos esforços do poeta. Por outro lado, além do seu

conteúdo metalingüístico, podemos ver aqui um elemento de contemplação zen, antecipador dos sonetos já chamados "budistas" que Drummond escreveu nos anos 50. Curioso observar que, como se

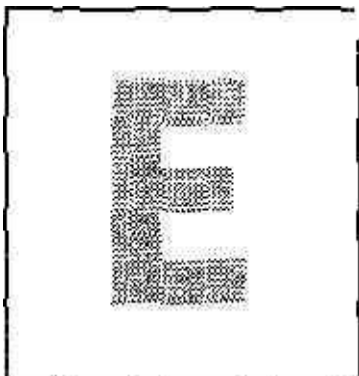
Pág. 30

pretigurasse aquele período, em que se dá o retorno às formas tradicionais, aqui o "verso livre" se regulariza em octossílabos cercados de dois eneassílabos, sendo o último seguido de um "arremate" que lhe duplica a sequência métrica final (fraca-fraca-forte-fraca: "se soubesse/ nem ligasse"), à maneira de uma *cláusula*¹² da métrica antiga.

¹² A. *clausula* é uma forma convencional dos ritmos da poesia da Antiguidade. Inventadas pelos oradores gregos, as *clausulae* servem para marcar o final de uma frase ou sentença. Cada *clausula* é um padrão de acentos, em determinado número de sílabas.

2.

**BREJO DAS ALMAS (1934),
SENTIMENTO DOMUNDO (1940),
JOSÉ (1942)**



esses livros desenvolvem as linhas mestras de *Alguma Poesia*, com a incorporação decidida, sobretudo a partir de *Sentimento do Mundo*, da poesia de cunho social. Assim, por exemplo, termina a "Elegia 1938":

Cotação orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota e adiar para outro século a felicidade coletiva. Aceitas a chupa, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Também em *Sentimento do Mundo*, a poesia da terra natal ganha nova amplitude e tons graves, mas freqüentemente tocados de ironia. "Confidencia do Itabirano" é uma elegia em que o andamento lento e o registro melancólico não evitam algum neto sarcástico:

*Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.*

Pág. 33

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.

[...]

*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.*

[...]

Eros, em *Brejo das Almas* ("Não se Mate", por exemplo), já revela o

ar de "particular tristeza" característico da poesia posterior do "amar-amaro". Nesses livros, em que os poemas do "eu todo retorcido" são amplamente representados, também aparece (em *José*) o primeiro dos poemas metalingüísticos antológicos de Drummond, "O Lutador". É surpreendente que uma densa arte poética (onde Drummond se afasta da concepção "substancialista" de poesia expressa em seu livro anterior) não destoe dos poemas do eu e do amor, graças ao *tratamento lírico* que o tema recebe. Ademais, o poeta realiza aqui o *tour de force* de compor uma peça de psicologia da linguagem no ritmo ágil da redondilha menor (o tradicional metro de cinco sílabas, o mesmo, aliás, do poema que dá nome ao livro, talvez o mais popular dos poemas drummondianos do eu).

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manha.*¹³

Pág. 34

A luta, desproporcional ("são muitas, eu pouco") e inglória ("sem maior proveito/ que o da caça ao vento"), se tinge de erotismo feroz em seus lances mais encarniçados ("e que venha o gozo/ na maior tortura"), ocupa todos os espaços da vida consciente e não cessa nem quando a consciência sai de cena:

*O ciclo do dia
ora se inclui
e o inútil duelo
jamaiz se resolve.
O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite*

¹³ Esse início "parece, pelo ritmo e pela entrada no assunto, uma espécie de transposição irônica do hino escolar que abria o *Segundo Livro de leitura* de Tomás Galhardo, usual na geração de Drummond". Antonio Candido, "Inquietudes na poesia de Drummond", em: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1095, p. 111-45. A esse ensaio remetem as referências a Antonio Candido feitas a seguir.

*que toda me envolve.
Tamanho paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.*

Em *Brejo das Almas* (nome, como informa a epígrafe do livro, de uma cidade mineira então prestes a trocar de nome), encontramos um soneto, pela primeira vez na obra de Drummond. Soneto não era comum naqueles tempos modernistas, mesmo em se tratando de soneto sem rimas (a não ser no dístico final, rimas toantes) e com versos de controlada polimetria, que oscilam em torno de sete ou oito sílabas, podendo subir a nove ou descer a seis. Apesar da disposição gráfica com que é apresentado, o "Soneto da Perdida Esperança" corresponde mais ao modelo inglês (três quadras e dístico final) que ao italiano (duas quadras e dois tercetos).

Pág. 35

*Perdi o bonde e a esperança.
Volto pálido para casa.
A rua é inútil e nenhum auto
passaria sobre meu corpo.*

*Vou subir a ladeira lenta
em que os caminhos se fundem.
Todos eles conduzem ao
princípio do drama e da flora.*

*Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte
por que não? na noite escassa*

*com um insolúvel flautim.
Entretanto há muito tempo
nós gritamos: sim! ao eterno.*

O impacto do primeiro verso se deve á enumeração de concreto e abstrato, particular e geral, que representa uma modalidade do que Leo Spitzer ¹⁴ chamou "enumeração caótica" e, nessa forma mínima e peculiar, é responsável pela força de pelo menos uma outra abertura "irruptiva" de Drummond: "Preso à minha classe e a algumas roupas" é o início de "A Flor e a Náusea" (de *A Rosa do Povo*). A atitude em que o sujeito se descreve é típica do *Zeitgeist* existencialista — desesperança, sentimento de inutilidade, vazio e absurdo. A imagem da "ladeira lenta", com sua boa hipálage,¹⁵ parece servir de metáfora

Pág. 36

para a existência, pois é a ladeira em cujo topo se fundem os caminhos, todos os caminhos, que, ao contrário do que se esperaria, levam para baixo, para o "princípio do drama e da flora" — a terra, que nos espera. Nesse percurso, o sujeito elabora uma conjectura metafísica que lembra Borges, com imagens diversas.¹⁶ O dístico final parece uma retomada do *topos* hugoano¹⁷ do "*ardent sauglot qui roule d'âge en âge/ et vient mourir au pied de votre éternité*" ("soluço ardente que rola de era em era/ e vem morrer aos pés da vossa eternidade") — uma retomada em registro modernista, sem Deus e com o soluço transformado em grito.

Embora, a partir de *Sentimento do Mundo*, comece a se adensar e a ganhar outro nervo a poesia social, conforme a hora exigia, a temática do

¹⁴ Um dos grandes teóricos da estilística, a "ciência do estilo", Leo Spitzer foi um autor muito influente nos anos de pós-guerra em seu país de adoção, os Estados Unidos.

¹⁵ Hipálage é um ripo de metonímia no qual se transpõe a referencia de um determinante, da palavra logicamente determinada para outra próxima no contexto. Em *ladeira lenta* o adjetivo que se referiria ao caminhante foi aplicado ao caminho.

¹⁶ Chuang Tzu sonhou que era um mariposa e não sabia ao despertar se era um homem que havia sonhado ser uma mariposa ou uma mariposa que agora sonhava ser um homem." Herbert Allen Gilles, *Chuang Tzu*; (1889) J. L. Borges.. *Libro de los Sueños*, Compare-se aos versos de Drummond: "Não sei se estou sofrendo..."

¹⁷ Referencia ao poeta romântico francês Victor Hugo (1802-85).

eu continua ocupando amplo espaço, e espaço de honra. Não se trataria mais (como o próprio poeta observou) do indivíduo dos livros anteriores, considerado em seu isolamento; tratar-se-ia agora do "ser-com" o indivíduo assimilado ao mundo, cujo *sentimento* seria o dado novo da poesia de Drummond a partir de então. O eu que agora se questiona e questiona a vida é mais universal, como em "Dentaduras Duplas", um dos mais extraordinários poemas do indivíduo em toda a obra de Drummond.

Dentaduras duplas!
Inda não sou bem velho
para merecer-vos...
Há que contentar-me
com uma ponte móvel

Pág. 37

e esparsas coroas
(Coroas sem reino,
os reinos proféticos
de onde proviestes
quando produzirão
a tripla dentadura,
dentadura múltipla,
a serra mecânica,
sempre desejada,
jamais possuída,
que acabará
com o tédio da boca,
a boca que beija,
a boca romântica?...)

E assim segue o poema sem desfalecimento por mais duas páginas de versos curtos e nítidos, pentassílabos (a maioria) ou de medida próxima, calculados antes rítmica que metricamente, num fluxo vigoroso de imagens que renovam o repertório do velho tema do envelhecer, com associações que parecem naturais, até forçosas, e resultam do manejo virtuosístico da

técnica que O.M. Garcia chamou "palavra-puxa-palavra".¹⁸

A seção final do texto, em tensão montante, leva o patético até quase o paroxismo, para fazê-lo concluir com uma imagem em que a distensão não é nada apaziguadora — uma imagem que, misto de horror e humor, é das mais surpreendentes metáforas do apetite onívoro do tempo.

*Largas dentaduras,
vosso riso largo
me consolará*

Pág. 38

*não sei quantas fomes
ferozes, secretas
no fundo de mim.
Não sei quantas fomes
jamais compensadas.
Dentaduras alvas,
antes amarelas
e por que não cromadas
e por que não de âmbar?
de âmbar! de âmbar!
feéricas dentaduras,
admiráveis presas,
mastigando lestras
e indiferentes
a carne da vida!*

Acrescentar algo — e não pouco — a um tema que percorre a lírica de todas as épocas, desde pelo menos os elegíacos gregos, não é pequeno feito!

Em *José*, pequena coletânea (12 peças) que abriga vários grandes poemas (dos quais "José", geralmente mal lido, foi o predileto nas escolas), encontramos "Edifício Esplendor", um políptico (cinco partes) que contém

¹⁸ O.M. Garcia. *Esfinge Clara e Outros Enigmas.. Rio de Janeiro TopBooks.1996, p. 39 s.*

cenar do nascimento, da vida e da decadência de um edifício, moderna "máquina de morar" dos anos 40, projetada por aquele que viria a ser o emblema da arquitetura moderna no Brasil (e o mais oficial dos arquitetos brasileiros), Oscar Niemeyer.¹⁹ No interior do prédio, assistimos a lances da "vida moderna", equipada, isolada

Pág. 39

e frequentada por nostalgias do passado provinciano (a "dor da urbanização" é um dos temas aqui presentes).

O relato do nascimento do edifício se faz em lances secos, lacônicos, com rapidez e vivacidade, numa sequência de prodigiosa eficiência narrativa:

*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
expele, absorve
num ranger monótono
substância humana.*

*Entretanto há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores.*

¹⁹ A expressão "'máquina de morar" (*machine à habiter*), lembrada por J.G. Merquior neste contexto, e como se sabe, de Le Corbusier. Alterada para *machine à amouvoir*, e evidentemente aplicada ao poema, mas ainda atribuída a Le Corbusier, ela viria a servir de epígrafe a *O Engenheiro* (1945), de João Cabral de Melo Neto (livro, por sinal dedicado a Drummond).

A terceira estrofe dessa abertura, de enxuta simetria, é vivida e intensa na expressão do aspecto "desumano" da então nova forma de habitação. No seu centro se confrontam dois verbos antitéticos e complementares ("expele, absorve"), modulados pelas locuções *sem ternura* e *num ranger monótono*, que os enquadram, e cujos sujeito (*elevador*) e objeto (a notável expressão *substância humana*) enquadram a estrofe e parecem ter trocado entre si os atributos de animado e inanimado.

Pág. 40

Na segunda parte, a metonímia inicial (magnífico achado, entre os tantos desse poema) nos conduz ao mundo íntimo daqueles que já nos foram apresentados como "tristes moradores", a "substancia humana" fechada naquelas "células estanques":

*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 momentos de carne lassa,
certo remorso de Goiás.
Goiás, a extinta pureza...*

O retrato cofiava o bigode.

Pág. 41

A "vida secreta" dos moradores revela-se em cenas de sexo e em emoções ligadas ao amor, assim como no *remorso*²⁰ do passado rural (o verso "Goiás, a extinta pureza..." é mais um achado). Na segunda estrofe, a enumeração dos objetos da sala e do coração os justapõe de forma a que físico e psicológico, exterior e interior se contaminem mutuamente e resultem indiscerníveis. A chuva, cujo sentido emocional parece aqui protelado ou preterido ("que importa a chuva...?"), reaparecerá adiante na efetividade de sua função de "correlativo objetivo".²¹ No verso de arremate dessa seção, a imagem imprevista do retrato em movimento consegue dar contorno concreto e vivo — e muito finamente humorístico — ao que seria a presumível reação do passado provinciano ao presente urbano.

A terceira parte apresenta um desfile de figuras da fantasmagona da memória que fazem pensar em cenas do Fellini memorialístico:

*Oh que saudades não tenho
de minha casa paterna.
Era lenta, calma, branca,
tinha pastos corredores
e nas suas trinta portas
trinta crioulas sorrindo,
talvez nuas, não me lembro.*

²⁰ Já se disse que, na leitura de Drummond, é frequente fazermos descobertas ao procurar no dicionário o sentido das palavras que conhecemos ou julgamos conhecer (ver Heitor Martins, *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, p. 104, n. 1). É o caso, aqui, de *remorso*, ou seja, o "remordimento" de que o passado é ainda capaz.

²¹ "Correlativo objetivo" é a expressão do poeta modernista T.S. Eliot (1888-1965) para o que, "de fora", sugere o que é "de dentro", na experiência relatada num poema.

*E tinha também fantasmas,
mortos sem extrema-unção,*

Pág. 42

*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.*

A casa da infância, esconjurada na paródia de Casimiro de Abreu ("Oh! que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida..."), e o retrato na parede — signo do passado que acompanha o presente — participam de um clima surreal, envolvidos no catálogo de figuras de tempos perdidos. No cortante arremate, a fantástica (e nova!) imagem do passar do tempo e do advento da decadência — a barba crescendo no retrato — introduz outra representação de impacto: o retorno do passado (a desforra do reprimido) transformado num *copo de veneno*. O que pode parecer felliniano na lembrança da casa paterna de "vastos corredores" são suas "trinta portas" com "trinta crioulas sorrindo, talvez nuas". Mas Drummond é sutil: "não me lembro"...

A quarta parte como que nos encaminha para espaços mais recônditos do edifício e da vida:

*As complicadas instalações do gás,
úteis para 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!*

Os recessos do corpo do edifício e o corpo do sujeito considerado na intimidade do banheiro — esses são os objetos do confronto com a morte, que domina toda a penúltima parte do poema, com imagens originais e admiráveis. É patética e cheia de humor a enumeração dos ingredientes e cuidados envolvidos na "feitura" do corpo, em contraste com seu desamparo nas alturas do edifício. Aqui como em outros de seus pontos altos, a consideração drummondiana do corpo ("verdade tão final, sede tão vária") instaura um *pathos* cuja singularidade conta entre os maiores títulos de grandeza do poeta.

Na quinta e última parte, quase tudo é sinal da passagem do tempo e da decadência:

*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 jogada 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.*

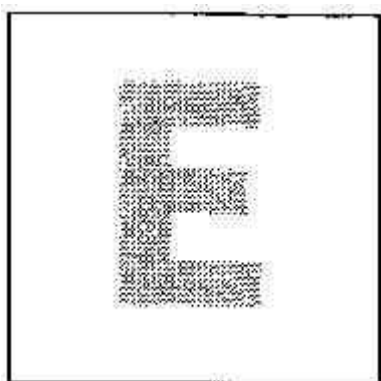
Em meio às imagens do passar do tempo, das transformações, da decadência — imagens que culmi-

nam na sentença condenatória dos ratos, os "operários da ruína" (como disse dos vermes Augusto dos Anjos) —, em meio a essas imagens, a da chuva ganha outro sentido, ou atualiza seu sentido latente, apenas sugerido na segunda parte, quando apareceu pela primeira vez. Lá, a chuva perdia importância, como se seu sentido ficasse em recesso, diante dos momentos de amor. Agora, ausente este último, nada vence o tédio, e o balanço final acusa 20 anos chuvosos no saldo devedor da vida.

Pág. 46 (Página em branco)

3.

A ROSADO POVO (1945)



Esse é o mais extenso (55 poemas, alguns longos) e o mais variado dos livros de Drummond. Nele desfilam os principais temas de sua obra; o verso livre e a estro-facção irregular se alternam com versos de métrica tradicional dispostos em estrofes regulares; o estilo ora é "puro" (elevado,"poético"), ora é "mesclado" (mistura de elevado e vulgar, sério e grotesco). Livro difícil, é dos mais discutidos e apreciados da poesia moderna brasileira: celebrado como ponto alto da poesia de participação social, é, ao mesmo tempo, marco da linguagem modernista, por sua expressão vigorosa e arrojadamente inventiva.

Esse duplo compromisso — com a linguagem poética e com a participação social — coloca problemas para um poeta *moderno* como Drummond. Para ele, a poesia se faz de palavras, é um compromisso com a linguagem; por isso, aconselha: "não faça versos sobre acontecimentos" — nem acontecimentos pessoais,

nem coletivos. A poesia é uma decifração do difícil mundo das palavras, e não propriamente comunicação ou auto-expressão. "A poesia elide sujeito e objeto", diz-nos o mesmo poema ("Consideração da Poesia"): ela abole tanto o poeta, mesmo quando ele crê expressar-se nela, quanto o mundo, do qual capta no máximo alguns "ecos". Construção de palavras, o poema se emancipa do sujeito assim como das circunstâncias objetivas que estão na sua origem.

Mas a poesia é também "a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência", disse o poeta num

prefácio. E a densidade da experiência do mundo naquele momento fazia que a poesia se abrisse para a luta social, para a participação na vida coletiva da época. Esse envolvimento tem sentido oposto ao do compromisso com a linguagem, pois impõe ao poema que se volte para a comunicação, para a ação, quando ele é, por natureza, investigação, contemplação.

A poesia é um jogo com a linguagem e a vida, e um jogo de risco total, porque envolve toda a vida do poeta. "Abrir" o poema para o mundo, fazer que ele seja *cortado* pela realidade social, significa acrescentar ainda um risco ao trabalho do poeta — o de, buscando a comunicação, fracassar como poesia. Em outras palavras: fazer poesia é empenhar a vida na luta com as palavras, na depuração das palavras, na construção de objetos de palavras; de outro lado, participar da luta social, voltar-se contra as injustiças, solidarizar-se com suas vítimas, é entregar-se a impulsos humanitários, ou seja, a boas intenções. E, como disse André Gide, "é com boas intenções que se faz a má literatura".

Os poemas de *A Rosa do Povo* foram escritos nos anos sombrios da ditadura de Getúlio Vargas e da Segunda Guerra Mundial. Os acontecimentos pro-

Pág. 50

vocam o poeta, que se aproxima da ideologia revolucionária anticapitalista, de inspiração socialista, e manifesta sua revolta e sua esperança em poemas indignados e intensos. Mas seu envolvimento com a situação coletiva, com a temática do "choque social", não o levou a deixar de lado nem a qualidade poética de seus versos, nem os grandes temas do eu e do "estar-no-mundo" (o amor, a família, o tempo, a velhice), nem a reflexão metalingüística ou metapoética, ou seja, a consideração poética da própria poesia, nem ainda os "exercícios lúdicos".

A *Rosa do Povo* se abre com uma "arte poética" intitulada "Consideração do Poema":

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

A referência inicial à rima traz à lembrança o "Poema de Sete Faces". Mas dizer, como disse lá o poeta, que a rima não é solução para a vida e, como diz aqui, que não repetirá rimas cansadas — dizer isso não significa rejeitar a rima. Ao contrário, ele é dos maiores mestres da rima na poesia moderna, e o uso constante, surpreendente e original que faz dela foi estudado num dos bons livros que se escreveram sobre sua obra.²²

Pág. 51

Para o poeta, nessa prescritiva arte poética, não é o uso de prestigiosas combinações de palavras ou a repetição de clichês "poéticos" que constituirão o poema. Ao contrário, este deve ser um "desenho", ocasional e raro, no "céu livre" da linguagem, desenho engendrado pelas forças de atração e repulsa, identidade e diferença, das palavras tomadas em sua pureza, amplitude e segredo — ou seja, as palavras tomadas em suas potencialidades originais, para além do desgaste e da degradação produzidos pelo uso. José Guilherme Merquior viu nesses versos a defesa da "democracia das palavras" de que falou Spitzer: não mais a hierarquia, clássica ou romântica, entre palavras nobres e vulgares, poéticas e não-poéticas.

²² Ver p. 41, nota 20.

Na sequência do poema, é considerada a relação do poeta com outros poetas, a própria obra e a "incorporação" às suas emoções e idéias ("o fatal meu lado esquerdo") daquilo que foi lido em autores "irmãos".

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

Aqui Drummond enumera alguns desses poetas "incorporados" a si e a sua obra: Vinícius de Moraes (1913-80), cujas românticas *Cinco Elegias* (1943) terminam numa explosão renovadora, a "Última elegia";

Pág. 52

Murilo Mendes (1901-75), que na época estava em sua grande fase de embriaguez visionária; Pablo Neruda (1904-73), cuja retórica abundante de metáforas fogosas é referida na imagem de "sua gravata chamejante"; Guillaume Apollinaire (1880-1918), líder da revolução moderna na poesia; Vladimir Marakóvski, ícone da poesia revolucionária, cujo suicídio em 1930 dá lugar ao "adeus" que Drummond lhe endereça. São poetas "irmãos" de Drummond naquele espaço que instauram e habitam com sua poesia, e no qual se cruzam, se "furtam", se nutrem mutuamente. Não reportam o mundo ("não são jornais"), nem são provedores de idealizações existenciais, de sonhos delicados ("deslizar de lancha entre camélias").

A seguir, são mencionados os *objetos* do poema — os seus possíveis *assuntos* — que são todos os objetos da vida: terra, pessoas, lugares,

incidentes, tempo, amor, sordidez. Aberto a tudo, o poema inicia sua viagem *mortal* (porque destinada ao fracasso), movendo-se "em meio a milhões e milhões de formas raras, secretas, duras"— as formas do mundo e da linguagem. O poema, que é o interlocutor do poeta nas últimas estrofes, abre-se também para a realidade social e é percorrido por ela, como diz a forte imagem final do poema:

*...Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.*

A segunda peça do livro, "Procura da Poesia", é também uma arte poética, e também, como "Consideração do Poema", se inicia com preceitos negativos:

*Não faça versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,*

Pág. 53

*não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais
[não contam.*

*Não faça poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão inferno
[à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.*

No final, as proibições cedem lugar às prescrições de uma poética que se pode chamar "linguística":

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.*

*Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
[...]
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?
[...]*

Depois dessas duas grandes peças metalinguísticas, encontramos "A Flor e a Náusea", cuja abertura é antológica:

*Preso a minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.*

Pág. 54

*Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

O passeio pela "rua cinzenta" leva o sujeito a náusea, ao enjôo, ao desejo de "vomitar esse tédio sobre a cidade". Desse enjoo, revolta, náusea e ódio brota uma flor feia, sem cor e inclassificável que fura o asfalto, ao mesmo tempo que parece armar-se uma tempestade, símbolo de uma violenta perturbação na ordem (ou desordem) desse tempo "de fezes". *Náusea*, em sentido psicológico, é termo do vocabulário existencialista da época (*LA Nansée* é justamente o título do famoso romance publicado em 1938 por Jean-Paul Sartre); quanto a *flor*, encontramos-la, já no título do livro, como imagem da poesia e do desabrochar revolucionário.²³

²³ Merquior faz um julgamento severo, mas certo (não obstante o que possa haver nele de antipatia ideológica". ao criticar o patetismo ("bastante esporádico") e as imagens vagas de "A Flor e a Náusea" e poemas aparentados; "É preciso reconhecer que o simbolismo fácil das imagens inorgânicas, esses grandes nomes abstratos (tédio, nojo, ódio) enfraquecem o poema. A cor estética desses versos é tão

"A Flor e a Náusea" foi incluído por Drummond entre os poemas do indivíduo, do "eu todo retorcido" — ele exprime a reação do sujeito lírico diante do "desconcerto do mundo". Outros aspectos desse desconcerto serão tematizados em poemas do "choque social", como "O Medo"/"Carta a Stalingrado", "Telegrama de Moscou", "Mas Viveremos", "Visão 1944", "Com o Kusso em Berlim", "O Elefante", "Morte do Leiteiro", "Anúncio da Rosa", "Nosso Tempo". Este último é um poema longo, um grande painel, em oito partes, da vida contemporânea, de sua agitação desolada e dilacerante:

Pág. 55

*Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.*

*Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.*

A realidade social é obstáculo, mas não impede a busca da "precária síntese", o sonho de uma "chave" que explicasse o mundo, redimindo-o; uma "chave" buscada inutilmente nas horas insones de estudo, com a "luz dormindo acesa na varanda". As poucas certezas — continua o poeta — não são próprias, mas emprestadas, e não há qualquer sinal, na relação entre os homens, da utopia, da sociedade ideal sonhada. A atitude possível é de tensa expectativa, que desencadeia a revolta diante do "mundo errado" (disse Camus, um autor ligado ao existencialismo, que "a arte é a expressão da mais alta revolta"), uma revolta expressa com veemência nos versos

seguintes.

*Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!*

*Mas eu não sou as coisas e me revolto.
lenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.*

Pág. 56

Note-se a experiência de *impasse*, de beco sem saída ou *aporia* (veremos adiante essa palavra), na relação entre a linguagem e o mundo. As imagens desse mundo têm por vezes contornos absurdos, aparentemente surrealistas, na visão da vida como atomização, fragmentação, mutilação:

*Este é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos cestos avulsos.
[...]*

Na quinta parte do poema, desenha-se um quadro terrível da vida cotidiana na grande cidade, caracterizada por automatismo, alienação, "reificação" ("coisificação"), rebaixamento dos instintos, tristeza entorpecida, falsificação, degradação:

*Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.*

*Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo
[de comida,
mais tarde será o de amor.*

*Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios,
[forma indecisa, evoluem.*

Esse quadro impressionante termina com a execração do mundo capitalista, revelando que Drummond, influenciado nessa época pelo marxis-

Pág. 57

mo, confiava que os males da vida moderna pudessem ser superados apenas com a destruição da sociedade burguesa:

*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.*

Antonio Candido referiu-se, a propósito da poesia do "choque social" em Drummond, a "uma espécie de alargamento do gosto pelo cotidiano, que foi sempre um dos fulcros de sua obra e inclusive explica a sua qualidade de excelente cronista em prosa". Continua o mesmo crítico: "Ora, a experiência política permitiu transfigurar o cotidiano através do aprofundamento da consciência do outro. Superando o que há de pitoresco e por vezes anedótico na fixação da vida de todo o dia, ela aguçou a capacidade de apreender o destino individual na malha das circunstâncias e, deste modo, deu lugar a uma forma peculiar de poesia social, não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos

dramas corriqueiros da sociedade moderna".

Candido cita o verso de "Carta a Stalingrado" — "A poesia fugiu dos livros e está agora nos jornais" — e comenta: "Este verso manifesta a faculdade de extrair do acontecimento ainda quente uma vibração profunda que o liberta do transitório, inscrevendo-o no campo da expressão. E o que faz Drummond não apenas com os sucessos espetaculares da guerra e da luta social, mas com a

Pág. 58

monte do entregador de leite baleado pelo dono da casa, que o tomou por um ladrão ('Morte do Leiteiro¹'); com o anúncio que pede notícias da moça desaparecida ('Desaparecimento de Luísa Porto' [de *Novos Poemas*]); sobretudo com o homem da grande cidade que vai cumprindo maquinalmente as obrigações do dia para morrer à noite, na máquina que o arrebatou ('Morte no Avião'). Ao lado de grandes poemas do "choque social", *A Rosa do Povo* apresenta, ainda mais numerosos e de qualidade elevadíssima, poemas de consideração existencial. Em "Versos à Boca da Noite", desenvolve-se uma meditação sobre o envelhecimento que coloca Drummond ao lado dos grandes autores que escreveram *de senectute* (não fosse ele já um deles, depois de poemas como "Dentaduras Duplas"). Em "Morte no Avião", a perspectiva diante do fim é fantástica: o poema é contado não por um narrador defunto, mas por um defunto narrador, para fazer uso do jogo de palavras machadiano. E o homem já morto, que recorda os lances de seu dia, vividos sem qualquer consciência da situação extrema. Os gestos banais da vida ganham o sentido grave que não têm no cotidiano e que lhes é conferido pela iminência da morte — a situação, afinal, de todos os que vivemos: rondados sempre pelo abismo, mas geralmente inconscientes dele. O filósofo Heidegger fala do homem como *ser-para-a-morte*, tal como no poema de Drummond;

*Acordo para a morte.²⁴
Barbeio-me, visto-me, calco-me.
É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.*

Pág. 59

*tudo funciona como sempre.
Saio para a rua, Vou morrer.*

Em "Os Últimos Dias", a vida também é contemplada da perspectiva da morte; mas, ao contrário de "Morte no Avião", poema da morte não-pressentida, o que temos aqui é a expressão do pressentimento ou melhor, do sentimento — da morte, da consciência de *ser-para-a-morte*:

*Que a terra há de comer.
Mas não coma já.*

*Ainda se mova,
para o ofício e a posse.*

Depois de um inventário do que ainda sobra para "os últimos dias" (e a vida toda é assim encarada), a hora final é antecipada em versos de *pathos* extraordinário — intensificado pela invariável simplicidade da escrita —, num dos pontos altos da poesia de Drummond e, pois, de toda a poesia de língua portuguesa:

*E que a hora esperada não seja vil, manchada de medo,
submissão ou cálculo. Bem sei, um elemento de dor
rói sua base. Será rígida, sinistra, deserta,
mas não a quero negando as outras horas nem as palavras
ditas antes com voz fume, os pensamentos
maduramente pensados, os atos
que atrás de si deixaram situações.*

²⁴ Exemplo notável de início ex. *abrupto*, ou seja. início em que já se entra de chofre no assunto, *in medias res*, "no meio das coisas", como se diz em latim. Repare-se na antítese do primeiro verso, que funde o início do dia com o fim da vida.

*Que o riso sem boca não a aterrorize
e a sombra da cama calcária não a encha de súplicas,
dedos torcidos, lívido
suor de remorso.*

Pág. 60

*E a matéria se veja acabar: adeus, composição
que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.
Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas,
meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,
sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal,
[idéia de justiça, revolta e sono, adeus,
vida aos outros legada.*

Outro tema importante em *A Rosa do Povo* é o da família: "Retrato de Família", "Como um Presente" e "No País dos Andrades" são três das mais memoráveis variações do poeta em torno desse assunto central de sua poesia. "Retrato de Família" refere-se ao mistério da hereditariedade através de uma velha fotografia, na qual os sinais da crônica familiar, afastados no tempo e *no* amarelo da imagem, tornados estranhos, indistintos, levam contudo o sujeito a perceber no corpo, na *carne*, a presença da "estranha idéia de família". O passeio pela fotografia e pela memória *anima* a antiga imagem estática, como num filme preto-e-branco que se fixasse ocasionalmente em detalhes de uma foto e lhes desse contornos fantásticos, o *travelliug* drummondiano, explorando a superfície da imagem e o recesso do sujeito, chega a toques quase surrealistas. "Como um Presente" é uma grave evocação da figura áspera e enigmática do pai *morto*, no dia de seu aniversário, e é também uma meditação sobre a existência, como "Rua da Madrugada", outro poema em que comparece a lembrança do pai e que termina com um movimento desalentado de volta à origem. Em sentido oposto, "No País dos Andrades" termina com o abandono do espaço original, agora "dissipado".

*No país dos Andrades, onde o chão
é forrado pelo cobertor vermelho de meu pai,*

Pág. 61

*indago um objeto desaparecido há trinta anos,
que não sei se furtaram, mas só acho formigas.*

[...]

*No país dos Andrades, secreto latifúndio,
a tudo pergunto e invoco; mas o escuro soprou; e ninguém
[me secunda.*

*Adeus, vermelho
(viajarei) cobertor de meu pai.*

São famosos os poemas da terra natal constantes de livros anteriores: Itabira, cidade onde o poeta nasceu, passou a fazer parte da geografia poética brasileira, lembrada pelas calçadas de ferro ou pela "vida besta". Mas há, em *A Rosa do Povo*, uma variante do motivo da terra natal: a "Nova Canção do Exílio", "tradução" moderna da célebre idealização romântica da pátria, a "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias ("Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá" ...):

*Um sabiá
na palmeira, longe,
Estas aves cantam
um outro canto.*

*O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata
e o maior amor.*

*Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.*

*Onde e tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)*

*Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.*

É interessante acompanhar o poema de Drummond em cotejo com o de Gonçalves Dias, do qual é uma espécie de paráfrase. O processo aqui utilizado — concentrar o texto, reduzi-lo aos seus elementos essenciais — lembra as "traduções para o moderno" de poemas de 13ocage ou dos românticos brasileiros realizadas por Manuel Bandeira no auge do modernismo. O trabalho de Drummond, contudo, não é humorístico como o de Bandeira; o poema "traduzido" não é objeto de ironia, mas de penetração compreensiva. O *longe* de Drummond traduz o *lá* (= *minha terra*) de Gonçalves Dias e equivale ao *là-bas* de Baudelaire no poema "Invitation au Voyage" ("Convite à Viagem"), ou à Pasárgada de Bandeira: é o lugar-comum do ideal distante, da utopia, do sonho. Trata-se, no poeta moderno e no romântico, da expressão de um certo "platonismo": a visão de uma pátria ideal, essencial, "fantástica". Associado a esse platonismo, há também no poema, por via do estilo, o anseio de "redução" da "pátria" a uma síntese admirável e concisa, que deixe fora tudo que seja ruído, porosidade, tagarelice ("a pátria a saciedade" é uma das associações que ocorrem

no poema "Isso é Aquilo", que leremos adiante). Enfim, celebra-se aqui o sonho de uma pátria finalmente livre da própria pátria.

O amor, o *amar-amaro*, comparece nesse livro em dois importantes poemas, "O Mito" e "Caso do Vestido". Este último, como "A morte do Leiteiro", pode ser classificado como "drama do cotidiano", como sugere J.G. Merquior, que assim resume essa narrativa em 73 dísticos (estrofes de dois versos) em redondilhos maiores (versos de sete sílabas), geralmente não-rimados: "Cercada pelas filhas, uma mãe conta o terrível acontecimento passional que primeiro lhe levou e depois lhe devolveu o mando". Cria-se nesse poema, desde os primeiros versos, o tom dramático e sombrio que dominará todo o seu desenvolvimento:

*Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?*

*Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.*

"O Mito" também é um caso de obsessão sexual; mas, diferente de "Caso do Vestido", seu tom não é grave, é antes satírico, com algo de farsa. Seus versos são também heptassilábicos, mas aqui eles se dispõem em quadras não-rimadas, sempre rápidas e concentradas:

*Sequer conheço Fulana,
vejo Fulana tão curto,
Fulana jamais me vê,
mas como eu amo Fulana.*

*Amarei mesmo Fulana?
ou é ilusão de sexo?*

Assim, ao longo de 178 versos, o amor absurdo e as loucas fantasias

do sujeito vão sendo apresentados e analisados: a semente do ciúme, a idealização estapafúrdia, os impulsos sádicos e masoquistas, o delírio erótico. O sofrimento se reveste de humor seco, o desespero chega à aberração, mas é logo substituído pelo arrependimento sensato. Fulana é moderna e cheia de energia, sua saúde e vitalidade destrói os mitos literários de amor idealizado, mas ela mesma é *um* mito do sujeito:

*Fulana, como é sadia!
Os enfermos somos nós.*

*Sou eu, o poeta precário
que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca, Ronsard,
Camões e Capim.*

Petrarca, o grande modelo do idealismo amoroso renascentista, e seus seguidores Ronsard e Camões fazem parte da enumeração que culmina em Capim: "comida de burro". A auto-ironia do "poeta precário", criador de Fulana, não poupa, em sua fina crítica ridicularizante, nem a utopia socialista — que, como vimos, o poeta abraça, nesse livro, em momentos inflamados de retórica "socialista". Ele imagina reconstruir Fulana num mundo livre das contradições burguesas, onde ela, refeita e reeducada, já é outra, como o sujeito:

*E digo a Fulana: Amiga,
afinal nos compreendemos.
Já não sofro, já não brilhas,
mas somos a mesma coisa.*

Pág. 65

*(Uma coisa tão diversa
do que pensava que fôssemos.)*

A *Rosa do Povo* se encerra com dois longos poemas que constituem, nos termos do poeta, "cantares de amigos": "Mário de Andrade Desce aos

Infernos" e "Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin". Temos, pois, nesse livro, uma ampla amostra dos "compartimentos" em que Drummond dividiu sua poesia. Não falta também exemplo dos jogos verbais de "uma, duas argolinhas". É "Áporo", um sonetinho (soneto em versos curtos) que surpreende por sua densidade:

*Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:
em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.*

Áporo, palavra formada com os elementos gregos *a-* (prefixo negativo) e *poros* ("passagem", "saída"), pode significar, em português, (1) situação sem saída, problema difícil, (2) uma espécie de inseto cavador, (3) um

Pág. 66

tipo de orquídea. Ativando esses três sentidos, o poema relata a estória de um áporo (inseto cavador) que, num áporo (urna situação sem saída, um impasse — uma *aporia*), se transforma num áporo (uma orquídea). O texto se monta, pois, sobre um jogo de palavras, motivo de sua inclusão entre os "exercícios lúdicos".

Mas os jogos verbais não param aí. Décio Pignatari, numa análise

minuciosa e reveladora de inúmeros aspectos desse poema tenso e rico,²⁵ chamou a atenção para o sentido etimológico de inseto, cuja raiz, *se-/sec*— (a mesma de *seção*, *seccionar*) indica o fato de o corpo do inseto se dividir em seções. Pignatari mostrou que o inseto cavador, representado por sua sílaba *mediai*, *se*, aparece ao longo do poema, metamorfoseando-se ou disfarçando-se de diversas formas (*ce*, *es*, *ze*, *ez*, *ex*), sempre "bloqueado" no interior dos versos, sumindo às vezes e reaparecendo adiante, insistente, e assim compondo uma trilha semelhante à do inseto em seu caminho de perfuração. No fim, ele desponta liberto, em *forma-se*, como uma orquídea surgindo na ponta de seu caule.

No meio do poema (verso 7), o áporo já se afasta de sua forma de inseto, o que é sugerido pelo jogo que combina a sílaba *se* com outras duas que também decorrem da palavra *inseto* e recorrem no texto: *ENlaCE de noiTE* — *encete*. Pouco antes de a orquídea irromper no poema, ela é anunciada na palavra que a descreve, *antiEUCLIDIANA* — metamorfose final que aponta para o caráter insólito dessa flor antigeométrica (ou, mais propriamente, perturbadora da geometria corrente, instauradora de uma nova geometria). Mais uma vez, a imagem da flor indica o desabrochar de algo estranho e

Pág. 67

inovador, surpreendente e imponderável — uma revolução no mundo estabelecido.

Outros jogos adensam a trama sonora e semântica do texto. Assim, a expressão *sem alarme*, em vez do habitual *sem alarde*, *exibe* e oculta o nome de um grande mestre da escavação no solo mineral da página branca: Stéphane Mallarmé (1842-96). Quando o *se*-inseto se livra da prisão escura e enceta sua transformação em orquídea, num verso em que sua presença

²⁵ Décio Pignatari, "'Áporo'- um Inseto Semiótico"; em: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva,

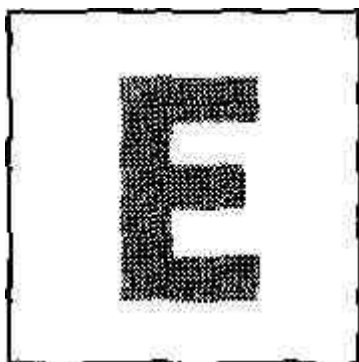
cambiante é maciça ("*prESto SE dESata*"), pode-se ler uma referência crítica à libertação, então ocorrida, do líder comunista Luís Carlos Prestes, que estivera nas prisões da ditadura de Getúlio Vargas. Não sem razão, esse jogo envolve a palavra *presto*, um pouco estranha ao vocabulário nada rebuscado que é majoritário no poema (as outras fugas ao léxico mais habitual são também pontos em que o sentido se adensa e as palavras se superpõem: o *áporo* do título, a expressão *sem alarme* e o inusitado adjetivo *antieuclidiana*).

Assim, o impasse, a aporia de "Áporo" não simboliza apenas o *beco sem saída existencial* de vários outros poemas de Drummond (como "José", cujo refrão se tornou lugar-comum: "E agora José?"). A *referenda política* que também há no texto — a abertura revolucionária do "país bloqueado" (e o país vivia as esperanças decorrentes do fim da ditadura Vargas, após o término da guerra) — soma-se ao *sentido metalinguístico*, de consideração do poema como flor antigeométrica, brotando no solo difícil da página branca, dos subterrâneos da linguagem em que se misturam "noite, raiz e minério". (Lembremo-nos aqui do final de "Procura da Poesia".) Portanto, "Áporo", sob a capa de uma brincadeira, um "exercício lúdico", é um ponto de cruzamento de três áreas temáticas centrais de *A Rosa do Povo*, assim como de toda a poesia de Drummond: a existência, a sociedade e a própria poesia.

Pág. 68 (página em branco)

4.

**NOVOS POEMAS (1948),
CLARO ENIGMA (1951)**



m *Novos Poemas*, iniciam-se as transformações que se confirmariam nos próximos livros. Ganham cada vez mais espaço os textos em tom homogeneamente grave, de interrogação existencial, míngua a poesia do cotidiano e os temas sociais. Essa breve coletânea, porém, apresenta ainda alguns poemas cujos elementos temáticos e estilísticos estão em perfeita continuidade com a fase anterior. E o caso de "Desaparecimento de Luísa Porto" e do inquietante "Pequeno Mistério Policial, ou A Morte pela Gramática".

A necessidade de exprimir o que é atual e premente, que atinge seu clímax em *A Rosa do Povo* e está quase inteiramente ausente de *Novos Poemas*, será decididamente abandonada em *Claro Enigma*, como o poeta anuncia desde a epígrafe — "*Les événements m'ennuient*" ("Os acontecimentos me entediam"), de Paul Valéry (1871-1945). A frase anuncia explicitamente que o poeta se despede da temática social e política, em favor de temas ditos filosóficos. Outra mudança é que ele cultiva com mais insis-

tência o verso metrificado e as formas da tradição, notadamente o soneto. Sua linguagem já pouco ostenta do modernismo dos livros anteriores; ao contrário, tende para um idioma poético mais tradicional, mais em consonância com as normas lingüísticas do passado.

Houve quem celebrasse essa direção como sinal do amadurecimento do poeta, como expressão de aprofundamento em suas preocupações existenciais e especulativas, e testemunho de grande mestria verbal. Outros

— os que privilegiavam o lado mais renovador de Drummond viram no livro uma "virada" reacionária, um retrocesso afinado com a campanha, promovida pela "Geração de 45",²⁶ de restauração de convenções pré-modernistas.

Qualquer que seja a opinião que tenhamos sobre essa fase de Drummond, é certo que *Claro Enigma* contém poemas magistrais, alguns dos quais contam (mesmo os contemptores do livro o reconhecem) entre o melhor de toda a nossa literatura. Estão neste caso, especialmente, dois altíssimos momentos — os que encerram o livro — nos quais a emulação com Dante e Camões nos mostra o quanto Drummond estava distante de qualquer decadência.

O título do livro é um oxímoro — antítese em que os termos opostos se contradizem ou negam: obscuridade e clareza, sombras e luz. E é no escuro que o livro começa: sua primeira parte se intitula "Entre Lobo e Cão".

Entre lobo e cão é o momento do crepúsculo, a descida da noite, que já não permite distinguir entre os dois animais. "Estar entre lobo e cão" indica percepção confusa das coisas. Há nesse título referência a um poema de Sá de Miranda, grande poeta português

Pág. 72

do século 16, que escreveu a seus contemporâneos: "Na meta do meo dia/ andais entre Lobo e Cão": no momento de maior claridade (o alto do meio-dia), estais na maior escuridão. Rodrigues Lapa, editor e comentar excelente da obra de Sá de Miranda, explica que ele se refere às constelações do Lobo e do Cão, céu negro.

Em *Claro Enigma*, o título "Entre Lobo e Cão" anuncia uma

²⁶ Conjunto de poetas. aparecidos em torno de 1945, que não formavam propriamente um grupo, mas tinham em comum a rejeição aos "excessos" do modernismo.

seqüência de poemas "escuros", iniciada com "Dissolução", sombria aceitação da noite:

*Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.*

[...]

*Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.*

Habito alguma?

[...]

*Vai durar mil anos,
ou extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.*

Essa "rosa nas trevas" — as trevas do tempo, da velhice — não é mais a flor promissora de *A Rosa do Povo*, e o encerramento não é alentador (estamos muito longe dos finais utópicos de poemas daquele livro); o poeta parece rejeitar o que antes o empolgava:

Pág. 73

*Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.*

Esse poema de abertura é seguido por três sonetos de feição tradicional — "Remissão", "A Ingaia Ciência" (isto é: "o triste saber") e "Legado"— que desenvolvem, com o mesmo tom pessimista, temas ligados ao tempo, à poesia e à maturidade. Em "Remissão" e "Legado", o poeta inverte um velho lugar-comum da poesia: desde sempre os poetas celebram o poder da poesia de dar perenidade aos momentos passageiros da vida, de

tornar durável aquilo que o tempo destrói. Nesses poemas, não há muita ilusão quanto à permanência da obra poética:

*e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever [...]?*
("Remissão")

*Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.*

*De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restara, pois que o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.*
("Legado")

Lembremos que, em "Consideração do Poema", peça inicial de *A Rosa do Povo*, o poeta assim se referira a sua obra: "Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro, não importa". Haroldo

Pág.74

de Campos — um dos que censuraram o tradicionalismo de *Claro Enigma* — afirma, sobre o poema "Legado", que nele Drummond pratica o "tédio alienante" já anunciado na epígrafe do livro, "reescrevendo em soneto o seu 'No meio do caminho tinha uma pedra', que virou 'uma pedra que havia em meio do caminho', em polida e castiça chave-de-ouro". O crítico se refere ao gosto parnasiano de fazer o verso final (a "chave de ouro") coroar o soneto de maneira particularmente "brilhante". A referência parnasiana é reforçada, no poema de Drummond, pelo uso de versos alexandrinos (versos de 12 sílabas, prediletos dos parnasianos), rimados de forma bastante convencional, em clara contraposição ao uso geralmente inventivo que Drummond faz da rima. Pode-se, contudo, entender de outra maneira esses elementos de convencionalismo — como uma espécie de ironia

estilística, que assume tom, forma e linguagem solene para marcar mais inesperadamente a inversão do glorioso lugar-comum freqüentado pelos mais clássicos dos poetas: a idéia de que a poesia, a arte, perdura e é uma garantia contra a efemeridade da vida. Drummond "desidealiza" essa visão do trabalho do artista, pelo menos *no* que se refere à sua própria poesia.

Décio Pignatari considerou *Claro Enigma* um livro "engomado" com o "amido de diversos autores".²⁷ E verdade que Drummond incluí em seu repertório de referências autores diferentes daqueles que nutriram sua obra em *A Rosa do Povo*, mas isso, em si mesmo, não deve valer como censura, especialmente se

Pág.75

tais autores são Paul Valéry ou Fernando Pessoa. "Sonetinho do Falso Fernando Pessoa" é um exemplo dessa poesia "literária", que Pignatari diria "engomada"; nele Drummond trata o terna do *eu*, "pessoalmente", isto é, de forma antitética, paradoxal e lacônica. "Um Boi Vê os Homens" vem em seguida; é o nono poema do livro e, diferentemente dos oito anteriores, é composto em versos livres. São versos livres amplos e lentos, despretensiosamente majestosos, como convém à reflexão existencial atribuída a um boi. Aos olhos do animal, o homem se revela um ser essencialmente "desestruturado", como resumiu Merquior; um ser frágil, agitado e carente. O olhar do boi é simpático e compassivo, não obstante perplexo:

*Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial [...]*

Os homens parecem — diz Antonio Candido descrevendo esse poema

²⁷ Décio Pignatari, "situação Atual da Poesia no Brasil", op. cit., p. 96.

— "tão inexplicáveis [...] aos olhos tranqüilos do boi que os observa da sua pastagem sem problemas. Frágeis, agitados, constituídos de pouca substancia, preocupados por coisas incompreensíveis, incapazes de viver em comunhão com a natureza, ficam tristes e, por isso, cruéis. Aderindo metaforicamente à visão do bicho, o poeta os vê quase como excrescências da ordem natural, que não percebem, pois a inquietação os dobra sobre si mesmos".

O poema seguinte volta ao verso medido e à rima, ruas permanece na temática existencial. E "Memória", que desenvolve, de novo, um tema caro a Fernando Pessoa, mas agora o estilo é próprio do Drummond "clássico" dessa fase:

Pág.76

*Amar o perdido
deixa confundido
este coração.*

*Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.*

*As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.
Mas as coisas fíndas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.*

"Amar, depois de perder" é o verso final de outro poema desse livro, "Perguntas". Esse tema, drummondiano, aqui se associa ao tema pessoano do tempo da memória (o "outrora agora"). Chama a atenção a substantivação, com maiúscula ainda por cima, do advérbio *não*: o inexistente, o nada que é o passado, mas a cujo apelo respondemos.

Ao lado de poemas existenciais de fundo pessimista, essa primeira parte de *Claro Enigma* apresenta mais uma poética drummondiana, e uma das mais estranhas, adequada ao tom sombrio predominante: "Oficina Irritada".

*Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.
[...]*

Pág.77

*Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.*

Esse soneto já corresponde ao desejo que exprime: um soneto duro, com versos de acentuação irregular (cinco deles não correspondem aos andamentos clássicos do decassílabo), rimas das quadras irregular e monotonamente repetidas nos tercetos, imagens vulgares, insólitas e grotescas — "impuras", como "cão mijando no caos". E toda essa agressividade "antipática" num momento de revelação: Arcturo, a estrela mais brilhante da constelação do Boieiro, na cauda da Ursa Maior, é um "claro enigma" que se entrega ao olhar humano. Merquior falou, a respeito dessa curiosa poética, em "conhecimento pela agressão".

"Notícias Amorosas", segunda parte do livro, nos leva ao tema do "amar-amaro". "Amar", o primeiro poema, é dos mais famosos:

*Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e mal amar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?
[...]*

*Este o nosso destino; amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.*

Pág.78

*Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.*

Essa mesma visão pessimista está em outros poemas de tema amoroso: no soneto "Entre o Ser e as Coisas" o amor que encanta o universo e o faz sofrer é, numa imagem melancolicamente crepuscular, "uma fogueira a arder no dia findo"; em "Fraga e Sombra", os amantes, ao crepúsculo, calcam em si, "sob o profundo instinto de existir", a vontade do nada, de um nirvana sem êxtase: "a mais pura/ vontade de anular a criatura". Uma diferente modulação do tema é "Canção Para Álbum de Moça", que exprime o desencontro amoroso com algum desapontamento esperançado. "Rapto", ainda uma variante do amar-amaro, é um dos grandes *hits* de Drummond:

*Se uma águia fende os ares e arrebatada
esse que é forma pura e que é suspiro
de terrenas delicias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o voo mais cortante;
se, por amor de uma ave, vi-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,
e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;
se esses raptos terríveis se repetem
já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das boates;*

defesa = defendida, proibida

*e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamante*

*refochado = escondido
flamante = chamejante*

Pág.79

*(que o pecado cristão, ora jungido
de mistério pagão, mais o alanceia),
baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargar,
outra forma de amar no acerbo amor.*

alanceia = fere, atormenta

O poema parte de um mito erótico do mundo grego (o rapto de Ganimedes pela águia de Zeus, desejoso de possuir o belo rapaz) e apresenta em paralelo cenas de "raptos" menos grandiosos que ocorrem na degradada vida noturna das cidades do nosso mundo — nas "portas de pérola dúbia das boates" —, "raptos" através dos quais se consuma o amor mercenário, "desígnio/ da natureza ambígua e reticente", que tece, "dobrando-lhe o amargor,/ outra forma de amar no acerbo amor". Essa amarga "outra forma de amar" ocorre, nas palavras do poema, da junção do "mistério pagão" (a elevação de Ganimedes através da "degradação" de sua entrega a Zeus) com o "pecado cristão" (o amor rebaixado à prostituição noturna das boates). Drummond, elaborando sutilmente esse tema difícil (o da elevação/ degradação erótica), se afasta de toda idealização romântica do amor e do moralismo que a acompanha. Quanto ao aspecto mais especificamente poético, encontra-se, em "Rapto", uma variante muito pessoal da utilização da mitologia antiga em obras literárias do nosso tempo — utilização que é traço marcante da obra de alguns dos maiores escritores do século, como James Joyce, Ezra Pound e T.S. Eliot, e que este último chamou o "método mítico", referindo-se ao paralelo do antigo com o moderno, da grandeza do mito grego com a banalidade da vida contemporânea.

Claro Enigma contém ainda outro dos pontos altos do lirismo amoroso moderno — "Tarde de Maio",

Pág.80

celebração da "derrota" amorosa e seu desgosto, uma das mais belas elegias da língua portuguesa.

Os poemas da terceira parte do livro, intitulada "O Menino e os Homens", são homenagens: a um nascimento ("A um Varão, que Acaba de Nascer"), a poetas ("O Chamado", que se refere a Manuel Bandeira, e "Quintana s Bar", poema em prosa que celebra Mário Quintana) e ao aniversário de uma morte ("Aniversário"). Neste último, o morto, Mário de Andrade, é evocado numa atitude característica, agora "instruída" por sua nova condição:

*o redondo, claro, apolíneo
riso de quem conhece a morte.*

O riso, agora "nosso", sugere no final a expectativa diante do mistério:

*Se de nosso nada possuímos
salvo o apaixonado transporte
— vida é paixão —, contigo rimos,
expectantes, em frente à Porta!*

A quarta parte do livro, "Selo de Minas", encerra poemas da "terra natal", um dos quais, "Os Bens e o Sangue", longo texto com os ingredientes do estilo mesclado (o grave e o patético se misturam com o cômico), se inicia com a imitação da linguagem de documentos cartoriais antigos: a venda de terras auríferas descobertas em 1781 por João Francisco de Andrade, antepassado do poeta, é registrada numa espécie de escritura de "deserança", um testamento de maldição, que se estende a todas as gerações futuras da família e, especialmente, vai fazer do descendente Carlos Drummond de Andrade o deserdado *fazendeiro do ar*.

Na quinta parte do livro se encontram os poemas dos mortos e da família. Os textos iniciais são meditações sobre a presença/ausência dos mortos; "Convívio" é o primeiro deles:

*Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que
[eles não vivem senão em nós
e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil.
[...]
Ou talvez existamos somente neles, que são omissos, e
[nossa existência,
apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram.*

Aqui encontramos "A Mesa", um dos textos mais conhecidos e apreciados de Drummond. Descreve um imaginário banquete familiar, presidido pela figura patriarcal do pai morto, destinatário do poema, cujo aniversário se comemoraria, e no qual se reúnem todos os membros da família, inclusive o poeta, sentado a um canto, na mesma posição à parte que é seu destino na vida:

*ali ao canto da mesa,
não por humilde, talvez
por ser o rei dos vaidosos
e se pelar por incômodas
posições de tipo gauche,
ali me vês tu. Que tal?*

"A Máquina do Mundo", sexta parte do livro, é também título de um dos dois poemas dessa seção final; o outro é "Relógio do Rosário". São dos mais grandiosos e profundos exemplos do lirismo filosófico-existencial do poeta. O primeiro desses poemas toma seu motivo de Camões: a imagem da máquina do mundo que

e dado a Vasco da Gama contemplar do alto da Ilha dos Amores (Os

Lusíadas, canto X). Na epopéia camoniana, o episódio ocorre em ambiente erótico, em meio aos encantos da "ilha namorada" e de Tétis, soberana das ninfas: o herói português, como prêmio por sua conquista, é elevado à compreensão da mecânica do universo — um conhecimento antes exclusivo dos deuses. O poema de Drummond é escrito em tercetos (32 ao todo) que, embora não-rimados como os de Dante, lembram a *Divina Comédia*, por seu andamento narrativo, sua gravidade e seu conteúdo cósmico-existencial. Nele, a "máquina do mundo" se abre para um desenganado transeunte, numa estrada pétrea, em meio a trevas do mundo e da alma:

*E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino ronco*

*se misturasse ao som de meus sapatos
que em pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas*

*lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,*

*a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.*

O poema começa, muito significativamente, com *e*. Essa conjunção coordena todo o texto a algo anterior, insere-o numa seqüência, na continuação de algo (a experiência anterior, a vida até o momento do acon-

cimento narrado no poema). Depois da ampla série dessas orações subordinadas introduzidas por *como* (veros 1-9), a oração principal ("a

máquina do mundo se entreabriu", verso 10) aparece iluminada pela expectativa suspensa por longo tempo. Essa abertura estabelece o tom sombrio e apresenta o material temático desenvolvido *no* poema. Aqui também estamos "no meio do cantinho", e o caminho é pedregoso, e a paisagem é a da terra natal (verso 2). O caminhante é lento, seus passos são marcados pelo desengano de quem já abandonou a ilusão de poder decifrar a *máquina do mundo*, isto é, compreender o sentido íntimo da vida, de tudo.²⁸ O sujeito e o ambiente em volta se associam (o som do "sino rouco", que introduz a noite, se mistura ao som dos sapatos do caminhante, "pausados e secos") e tudo participa de um espetáculo de dissolução nas trevas (as aves se *diluem* na "escuridão maior", que vem de fora e de dentro do sujeito). O simples fato de ter pensado alguma vez em compreender, penetrar ("romper") a máquina do mundo torna-se agora motivo de lamento ("se carpia"); e é para esse desenganado, a vagar sem destino preciso ("vagamente"), que a esplêndida máquina se oferece. Continua o poema:

*Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável*

*pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar*

Pág. 84

*toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.*

Apesar de grandiosa e grave, a máquina do mundo se apresenta com completa suavidade: nenhum som dissonante, nenhum brilho mais forte,

²⁸ O mesmo projeto de compreensão, de busca de uma "síntese", é mencionado em "Nosso Tempo" e "Versos a Boca da Noite", ambos de *A Rosa do Povo*.

que pudesse perturbar os sentidos do sujeito, já esgotados na vã tentativa de compreender "toda uma realidade" desértica, que supera a mais extrema e estranha imagem que se possa esboçar dela. A máquina se abre, pois, em "pura calma", e se oferece àquele que já havia renunciado a seu projeto de "total explicação da vida". E o que a *máquina* oferece a seus sentidos é nada menos que a visão da "natureza mítica das coisas", que por um instante, num "relance", é vislumbrada pelo caminhante:

*As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge*

*distância superior ao pensamento,
os recursos da tara dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos*

*e tudo o que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber*

*no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,*

*e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos*

Pág. 85

monumentos erguidos à verdade;

*e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,*

*tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.*

Essa visão instantânea de "tudo" (as obras e as paixões dos homens, toda a natureza, o mistério da vida, a "memória dos deuses", o "sentimento de morte") é um vislumbre do "reino augusto" que a máquina oferece ao caminhante. Num conto famoso, "El Aleph", de Jorge Luis Borges, o Aleph é, como a máquina de Drummond, um ponto luminoso, mágico, em que o mundo todo está presente. O narrador de Borges assim resume sua experiência: "Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição nem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é". E, na página admirável em que é descrita a visão do Aleph — a compacta visão de *tudo* —, a vastíssima enumeração assim se encerra: "vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, a partir de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural, cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo".²⁹

Pág. 86

O conto de Borges é irônico e já foi interpretado como uma paródia da *Divina Comédia*, poema que se propõe como visão do "inconcebível universo". O narrador, que também se chama Borges, viu o Aleph no porão da casa de um poetaastro chamado Daneri. Este, cujo nome parece feito de um jogo com *Dante Alighieri*, está compondo um imenso poema cósmico baseado na contemplação do Aleph. Desesperado ante a iminência da demolição da casa, e conseqüente desaparecimento do Aleph, Daneri leva Borges para ver o objeto mágico e testemunhar a seu favor contra a demolição. O narrador, "Borges", imediatamente depois da experiência

²⁹ O conto de Borges encontra-se na coletânea intitulada *El Aleph*.

extraordinária, movido por desejo de vingança contra Daneri, seu rival no amor da falecida Beatriz (como a de Dante), nega que tenha visto o Aleph.³⁰

O poema de Drummond também se encerra com a recusa da revelação mística (a percepção da "natureza mítica das coisas") que a "máquina do mundo" oferece. O tom e as razões da recusa são diferentes dos de Borges:

*baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.*

*A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,*

Pág. 87

*se foi nitidamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguí vagaroso, de mãos pensas.*

A revelação oferecida àquele que, por toda a vida, se esgotara a procurá-la, é revelação *dada* (o poeta a chama "dom tardio"), não conquistada. Ela perde seu atrativo, é desprezada. Embora repelida, negada, a máquina do mundo não é abolida; a rejeição do sujeito não a destrói, mas a abala, pois, como humilhada, ela "se foi miudamente recompondo". Merquior interpreta a recusa do sujeito como atitude afirmativa, porque "nenhuma revelação estaria em condições de substituir a autonomia do pensamento humano". Esse triunfalismo da razão humana, porém, parece um pouco simplista diante do texto, pois não combina com a imagem final de resignada avaliação da perda ("... eu, avaliando o que perdera,/ seguia

³⁰ "A interpretação "dantesca" de 'El Aleph' (ed. bras. nas *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999) se encontra nas valiosas notas de Emir Rodríguez Monegal à antologia por ele organizada com o título *Jorge Luis Borges. Ficcionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 454-5.

vagaroso, de mãos pensas").³¹

"Relógio do Rosário", poema que fecha *Claro Enigma* e é composto de 22 dísticos rimados, também faz pensar em Dante — pela concretude, pelo recorte preciso da imagem, pela economia geral da linguagem. Esse poema também é ambientado no escuro — apesar do dia luminoso. O toque dos sinos traz as sombras:

*Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva*

*pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,*

*que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro.*

O amor, que na *Divina Comédia* é celebrado como o motor do mundo, "que move o Sol e as outras estrelas", tem aqui consideração diferente, irmanado no espetáculo universal da dor:

*Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?*

*Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?*

*O amor elide a face... Ele murmura
algo que foge, e e brisa e fala impura.*

*O amor não nos explica. E nada basta,
nada e de natureza assim tão casta*

³¹ Em outro texto, Merquior tinha apresentado sua interpretação de forma mais nuançada e convincente: "O caminhante recusa o dom gracioso da máquina do mundo. Desdenha o conhecimento sobre-humano, acima das deficiências insanáveis da medida humana: o conhecimento místico, a graça, o presente de poderes mais altos que o homem. Ao recusá-lo, investe-se da condição plenamente antropocêntrica, estritamente profana, do homem moderno: não aceita nada que não esteja contido em sua própria capacidade, sem auxílio superior". J.G. Merquior, "'A Máquina do Mundo' de Drummond"; em: *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

*que não macule ou perca sua essência
ao contado furioso da existência.*

*Nem existir é mais que um exercício
de pesquisar de vida um vago indício,*

*a provar a nós mesmos que, vivendo,
estamos para doer, estamos doendo.*

Pág. 89

A meditação, a "decifração do choro pânico do mundo, dura o que dura o toque do sino e se encerra com o silêncio e a volta da claridade azul. *Claro Enigma*, fazendo justiça ao oxíniro do título, encerra-se com a dissolução da sombra em imagens admiráveis da volta da luz e da cor:

*Mas na dourada praça do Rosário,
foi-se, no som, a sombra. O columbário*

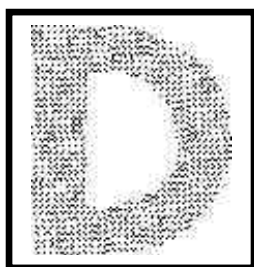
*já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.*

Nesse fecho, é admirável a exploração, constante em Drummond, da polissemia da palavra *columbário*, valendo ela por duas imagens: conjunto de nichos que guardam cinzas funerárias (daí "pó de tumbas") e pombal (daí "risco de pombas").

Pág. 90 (Página em branco)

5.

**FAZENDEIRO DO AR (1954),
A VIDA PASSADA A LIMPO (1959)**



esses dois livros pode-se dizer que, pela maioria de seus poemas, formam com os dois anteriores uma unidade quanto à linguagem, de registro "elevado", quanto às formas, tomadas da tradição, e quanto aos temas, geralmente de questionamento existencial. For esse motivo, Merquior os chama "o quarteto metafísico" da poesia drummondiana. Os poemas do "estar-no-mundo" têm, em *A Vida Passada a Limpo*, um de seus momentos culminantes, "Nudez", onde a questão existencial se cruza com o caráter negativo dos grandes poemas metalinguísticos de *A Rosa do Povo*:

*Não cantarei amores que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.
Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse, ofertaria a pobres.
Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida:*

*se o canto sai da boca ensimesmada,
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.*

*Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,
mas tão disperso, e vago, tão estranho,
que, se regressa a mim que o apascentava,
o ouro suposto nele é cobre e estanho,
estanho e cobre,
é o que é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava.*

O final reserva uma espantosa imagem de aniquila-mento — um exemplo de como a poesia do eu atingiu, nesses livros maduros, alturas de uma rarefação insuspeitada:

*[...] E dou notícia
estrita do que dorme,
sob a placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos:
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que e apenas alma, e se dissolve.³²*

Também Eros ganha nesses livros expressões de particular intensidade, introduzindo-se o motivo do

Pág. 94

amor tardio em densos sonetos como "O Quarto em Desordem" (*Fazendeiro do Ar*):

*Na curva perigosa dos cinquenta,
derrapei neste amor. Que dor! [...]*

ou "Instante" (A Vida Passada a Limpo):

*Uma semente engravidava a tarde.
Era o dia nascendo, em vez da noite.
Perdia amor seu hálito covarde
e a vida, corcel rubro, dava um coice,*

*mas tão delicioso que a ferida
no peito transtornado, aceso em festa,
acordava, gravura enlouquecida,
sobre o tempo sem caule, uma promessa.*

³² A palavra *alma*, na última ocorrência, parece manter a memória de seu sentido etimológico: "sopro", "ar", do latim *anima*.

*A manha sempre-sempre, e docia stutos
eus caçadores a correr, e as presas
num feliz entregar-se, entre soluços.*

*E que mais, vida eterna, me planejas?
O que se desatou num só momento
não cabe no infinito, e é fuga e vento.*

Mais uma vez, o soneto de Drummond é de feitio inglês (três quadras com rimas independentes e um dístico rimado), apesar de ser disposto à italiana (duas quadras e dois tercetos). E é, dessa vez, um soneto barroco. As metáforas têm timbre e organização cultista³³.

Pág. 95

A semente fecundadora opera o milagre de inverter a sequência temporal, como se fizesse vir, depois do outono não o inverno, mas o verão. Portanto, *dia, tarde e noite* (a que no fim se juntará *manhã*) revestem-se das significações existenciais, temporais, que a tradição lhes confere. O evento celebrado é um evento amoroso, erótico (*semente, fecundação*), tanto que retempera o ânimo *do* amor e provoca o "corcel rubro" da vida, que dá seu "coice [...] delicioso".

A segunda quadra é dedicada ao efeito do coice: transtorno, festa, ou transtorno festivo, que anima um quadro antes paralisado e desperta uma perspectiva, uma *promessa*, onde antes não havia nenhuma, nem condição para que houvesse alguma. A dúvida, relativamente à metáfora vegetal do tempo, é: estaria a planta sem caule porque já se chegara àquela altura da tarde, ou seria ela sempre privada de caule?

O primeiro terceto descreve o idílio desse amor crepuscular; a eterna sensação matinal, os amantes a se caçarem um ao outro. O quadro faz

³³ O cultismo, ou gongorismo, foi um estilo barroco de poesia e prosa que se caracterizava, sobretudo, pelo uso de metáforas sensoriais articuladas em "engenho". Seus principais representantes foram os espanhóis Góngora (1561— 1627) e Quevedo (1580-1645).

pensar na Ilha dos Amores do canto IX de *Os Lusíadas*, como lembrou Merquior. A expressão *eus caçadores*, expressiva da integração e do confronto dos amantes em sua busca mútua, em algumas edições mal revistas foi transformada em *seus caçadores*, com o que se anulou um dos achados felizes do poema e se acrescentou uma inépcia a seu fraseado elegante (ou "engomado", diriam os críticos dessa linguagem "classicista").

A manhã perene, porém — registra o segundo terceto —, não é mais do que o *instante* do título: um momento de plenitude amorosa, maior que o infinito, mas fugaz como o vento.

Os "jogos de palavras", em *A Vida Passada a Limpo*, repontam brilhantemente em "Os Materiais da Vida", uma sátira "aos tempos":

Pág. 96

*Drls? Faço meu amor em vidrotíl
nossos coitos será o de modernfold
ate que a lança de interflex
vipax nos separe
em clavilux.*

A poesia metalinguística, finalmente, conhece novos grandes momentos em peças como "Poema-Orelha", de *A Vida Passada a Limpo*, de início apresentado na orelha de *Poemas*. O texto descreve a obra que se publica (a reunião dos nove livros de poesia que o poeta escrevera até então) e comenta seu novo livro,

*em que o poeta se contempla
e se diz boa-tarde
(ensaio de boa-noite,
variante de bom-dia,
que tudo e o vasto dia
em seus compartimentos
nem sempre respiráveis*

*e todos habitados
enfim).*

Em seguida, o assunto é o conteúdo do livro e as relações do poeta com ele — portanto, o objeto da poesia e as relações entre o poeta e o poema. As considerações sobre experiência e ficção (com as quais ocorre confrontar as de Fernando Pessoa, bastante próximas) conduzem ao final lapidar desta poética que, sem a gravidade de suas antecessoras de *A Rosa do Povo*, e mesmo divergindo delas, é das mais surpreendentes e penetrantes:

*Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões*

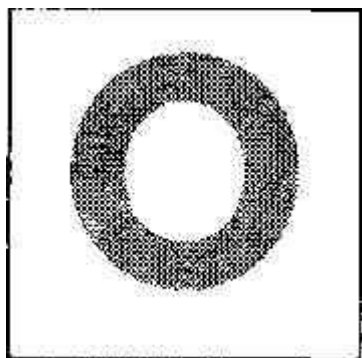
Pág. 97

*são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brinco de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
A orelha pouco explica
de cuidados terrenos:
e a poesia mais rica
é um sinal de menos.³⁴*

Pág. 98 (Página em branco)

³⁴ É curioso lembrar que *Poetamenos* é o título da coletânea de poemas que Augusto de Campos publicara em 1955 e que está na origem da poesia concreta.

6.
LIÇÃO DE COISAS (1962)



último poema de *A Vida Passada a Limpo*, "A um Hotel em Demolição" — um dos poemas máximos de Drummond —, exibia elementos construtivos novos, que o poeta iria desenvolver e exponenciar no livro seguinte, *Lição de Coisas*. Haroldo de Campos saudou o lançamento com justificado entusiasmo: "um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda". Nele, continua Haroldo, "o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando e desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida", e em tudo isso desenvolvendo elementos já presentes em poemas anteriores.

Drummond, cautelosamente, fez anteceder a primeira edição do livro de uma nota explicativa bastante explícita: "O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando

ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Prática, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente".

A cautela se justificava porque, na época, tinha presença bastante forte na cena literária brasileira o movimento concretista, assim como suas primeiras dissensões. Não era descabida a impressão de que a poesia de Drummond, "classicizante" em seus últimos livros, tivesse sido tocada pelo vanguardismo que se desenvolvia desde meados da década anterior (a

Exposição Nacional de Arte Concreta, com o ruidoso lançamento da poesia concreta, ocorrera seis anos antes, em 1956). Mas, se o clima daqueles anos — fervilhantes de criação e discussão de idéias em torno da poesia, num ambiente de riqueza hoje dificilmente imaginável — teve influxo sobre Drummond, a verdade é que seria simplismo associar o poeta ao concretismo,³⁵ tanto quanto fora indevida a associação do período anterior de sua obra á retrógrada "Geração de 45".

Se em *Lição de Coisas* o verso livre ocupa de novo amplo espaço, nem por isso os metros tradicionais perderam totalmente o lugar, pois diversas são as peças metrificadas, entre as quais dois sonetos. Quanto às novidades, elas são menos numerosas do que a nota do poeta e a reação de um crítico como Haroldo de Campos fariam esperar; aparecem discretamente, aqui e ali, em poemas como "Amar-Amaro", que assim se inicia:

Pág. 102

*Por que amou por que almou
se sabia
proibido passear sentimentos
ternos ou sopuadosap
nesse museu do pardo indiferente
me diga: mas por que
amar sofrer talvez como se morre
de varíola voluntária vígula ev
idente?*

Mas não é por não se encontrarem generalizadas que as novidades são menos espetaculares. A peça mais arrojada e surpreendente do livro é um

³⁵ Haroldo de Campos, no mesmo texto (que era, originariamente, uma resenha jornalística de *Lição de Coisas*, publicada em 1962). Não poderia ter sido mais claro quanto a esse ponto, negando cabimento a "qualquer miúda reivindicação de possíveis áreas de influência ou contágio, pois antes, no caso. se poderia argumentar que ao contrário, foi a poesia concreta que assumiu as conseqüências de certa linha poemática drummondiana".

texto espantoso, "Isso é Aquilo", poema-catálogo que José Guilherme Merquior chamou "fantasia paronomástica":

[
o fácil o fóssil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o judex
o maiô o avô
a ave o mocotó
o só o sambaqui
...]

LX

o remorso o cóis
a noite o bis-coito
o cestércio o consórcio
o ético a ítaca

Pág. 103

a preguiça a treliça
o castiço o castigo
o arroz o horror
a nespa a véspera
o papa a joaninha
as endoenças os antibióticos

X

o árvore a mar
o doce de pássaro
a passa de pêsame
o cio a poesia
a força do destino

a pátria a saciedade
o cudelume Ulalume
o zunzum de Zeus
o bômbix
o ptyx

Essa vasta enumeração caótica se ordena em dez blocos, nos quais as palavras se relacionam por vários processos, que vão do trocadilho de paronomásia plena à simples aliteração ou à repetição de um timbre vocálico, passando por jogos puramente semânticos e compondo um "dicionário dos acasos da composição" (expressão de Haroldo de Campos) e dos casos da linguagem e do cosmos. Nem sempre é fácil perceber o que está em jogo nos jogos desse texto, que é também surpreendentemente cômico. Assim, por exemplo, a propósito da linha "o papa a joaninha", vem ao caso lembrar que o papa da época era João XXIII, alcunhado de "João Quase"¹ pela malícia brasileira; na linha "as endoenças os antibióticos", é preciso ter presente que *endoenças*, diferentemente da primeira e incauta impressão, não são moléstias, mas as cerimônias da Quinta-Feira Santa;

Pág. 104

finalmente, a respeito do fecho do poema, *ptyx*, convém saber que se trata do "*aboli bibelot d'inanité sonore*" ("abolido bibelô de inanimidade sonora") do célebre soneto em *yx* de Mallarmé ("*Ses Purs Ongles Très Haut Dédiant Leur Onyx*")³⁶

"Isso é Aquilo" continua sendo, décadas depois, um texto de impacto,

³⁶ Augusto de Campos publicou a tradução desse soneto ("Puras Unhas no Alto Ar Dedicando Seus Ónix") na *antologia Mallarmé* que organizou com Décio Pignatari e Haroldo de Campos (São Paulo Perspectiva Edusp, 1974) Embora Mallarmé tenha confessado preferir que a palavra escolhida em virtude da rima não existisse e, assim, recebesse sua significação do jogo de relações criado no poema, o fato é que **ptyx* (o asterisco se deve a que nominalmente não "existe"!, em grego a forma do nominativo) significava originalmente "dobra", "prega", e daí, entre outro sentidos, "concha" (de molusco) e "tabuinha", "placa" ou "folha" para escrita, podendo, no plural, indicar as "inflexões" ou "modulações" (as "dobras") do canto, ou seja, da poesia, como se entende de uma expressão de Purdaro (*hynutou ptykhais*, O. 1.105). Empregada no masculino por Drummond, a palavra e feminina em grego.

que não perdeu sua força de novidade; não obstante, a forma de agenciamento do poema consiste num processo básico da poesia — da poesia de Drummond e da poesia em geral. Roman Jakobson apontou na paronomásia a figura-rainha da estruturação poética³⁷ e O.M. Garcia assim definiu o que chama processo de "palavra-puxa-palavra", de presença importante em toda a obra de Drummond: "o sistema consiste, em linhas gerais, no encadeamento de palavras, quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronímia, homofonia, aliteração, rima interna), quer, ainda, pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema propriamente dito (frases-feitas, elementos folclóricos, reminiscências infantis, circunstâncias de fato, resídu-

Pág. 105

os de leitura)".³⁸ Do uso exclusivo e intensivo desse sistema resultou "Isso é Aquilo".

Outro texto surpreendente, por razões diversas, é "A Bomba", explosivo libelo pacifista (lembramos que o mundo vivia então um dos momentos mais quentes da Guerra Fria):

A bomba

é uma flor de pânico apavorando os floricultores

A bomba

é o produto quintessente de um laboratório falido

A bomba

é miséria confederando milhões de misérias

[...]

A bomba

mente e sorri sem dente

[...]

³⁷ "O trocadilho — ou, para usar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia — reina sobre a arte da poesia" R. Jakobson, *Language in Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. p. 434, Edição brasileira: *Linguística e comunicação*, trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo; Cuitrix/Edusp, 1969.

³⁸ Op. cit. (ver p. 36 nota 16), p. 15.

A bomba
tem horas que sente falta de outra para cruzar
[...]
A bomba
multiplica-se em ações ao portador e em portadores
[sem ação
[...]
A bomba
pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba
[...]
A bomba
não admite que ninguém a acorde sem motivo grave
[...]
A bomba
saboreia a morte com marshmallow

Pág. 106

A bomba
com ser uma besta confusa dá tempo ao homem
[para que se salve
[...]

Para Haroldo de Campos, o poema, "sobre a primeira impressão de gratuidade e sobre o que haveria eventualmente de fácil nessa pré-fabricação em série de paralogismos, consegue afinal compor um contexto coerente e envolvente, de revolta contra a corrida bélica e de fé no humanismo pacifista. Faz pensar, sem prejuízo de sua incontestada autonomia, em 'Bomb', o caligrama atômico do jovem poeta norte-americano Gregory Corso, que recorre também a uma combinação de estilhaços semânticos, embora o poema de Corso — seguramente uma das mais válidas realizações da poesia *beat* — se esgote antes, como endereço ideológico, na rampa para o vazio e o desespero anárquico e apocalíptico". J.E. Merquior comenta, no mesmo sentido: "Ao humanismo choramingas e superficial da maior parte dos poemas pacifistas, Drummond prefere a

eficácia anti-sentimental da visão grotesca ou satírica".

A temática drummondiana se encontra amplamente representada em *Lição de Coisas*, inclusive os temas da terra natal, que por vezes parecem retornar a registros modernistas de *Alguma Poesia*, mas com um tipo novo de graça, que nem sempre estará presente — o que é lamentável mas compreensível — nos textos dos próximos livros do poeta, memorialísticos em sua maioria. O gosto de boa parte do melhor que Drummond ainda nos reserva já se encontra nesse livro, em, por exemplo, "O Muladeiro", pura delícia:

Pág. 107

*José Catumbi
estava sempre chegando
da Mata.
O cheiro de tropa
crescia pelas botas acima.
O chapéu tocava o teto
da infâmia.
As cartas traziam
cordiais saudações.*

*José Catumbi
estava sempre partindo
no mapa de poeira.
Almoçava ruidoso,
os bigodes somavam-se de macarrão.
As bexigas
não sabiam sorrir.
As esporas tiniam
cordiais saudações.*

Também "Fazenda" apresenta algo novo no velho tema — leveza melódica tingida de um pouco de melancolia, sem contudo descartar o humor:

*Vejo o Retiro: suspiro
no vale fundo.
Retiro ficava longe
do oceanomundo.
Ninguém sabia da Rússia
com sua foice.
A morte escolhia a forma
breve de um coice.*

*Mulher, abundavam negras
socando milho.*

Pág. 108

*Rês morta, urubus rasantes
logo em concílio.
O amor das éguas rinchava
no azul do pasto.
E criação e gente, em liga,
tudo era casto.*

7.

DE BOITEMPO (1968)

A O AMOR NATURAL (1992)



epois de *Lição de Coisas*, Drummond publicou mais (pelo menos) nove novos livros de poesia (*Boitempo & A Falta que Ama*, 1968; *As Impurezas do Branco*, 1973; *Menino Antigo — Boitempo II*, 1973; *Discurso da Primavera e Outras Sombras*, 1977; *Esquecer para Lembrar — Boitempo III*, 1979; *A Paixão Medida*, 1980; *Corpo*, 1984; *Amar se Aprende Amando*, 1985; *Tempo Vida Poesia*, 1986) e deixou um inédito (*O Amor Natural*, 1992). O memorialismo, como se vê dos títulos, passou a dominar sua lírica, embora haja nesses livros textos de temas variados. Alguns poemas fazem justiça ao grande poeta, muitos não.

Caso a parte é *O Amor Natural*, coletânea de poemas eróticos que datam, alguns, dos anos 70. Drummond preferiu não divulgar largamente esses poemas ainda em vida, embora tenha cedido os originais a Inês Oseki-Dépré, sua tradutora para o francês, que publicou versões de alguns deles na revista *Banana Split*.

O caráter explícito desses textos "obscenos" aos olhos de muitos (razão para o poeta ter preferido não os publicar), é certamente a mais saliente de suas qualidades, especialmente numa tradição moralista como a nossa, na qual quase toda a poesia de teor "licencioso", desde os cancioneiros trovadorescos, foi quase sempre moralista.

Já conhecíamos a complexidade e a sutileza da erótica drummondiana, na medida em que ela já estava presente nos seus poemas do "conhecimento amoroso", a que não faltavam alusões sexuais. A expressão franca, direta e desimpedida do sexo, porém, é uma novidade, não só em

Drummond, mas na poesia brasileira em geral. Que esses poemas sejam produto do período crepuscular do poeta não significa que neles não haja grandes momentos ou mesmo grandes poemas, como é o caso de "Era Manhã de Setembro", cuja finura faz que esqueçamos todas as grosserias que cercaram o assunto, desde velhos tempos romanos.

*Era manha de setembro
e
ela me beijava o membro*

*Aviões e nuvens passavam
coros negros rebramiam
ela me beijava o membro*

*O meu tempo de menino
o meu tempo ainda futuro
cruzados floriam junto*

Ela me beijava o membro

Pág. 112

*Um passarinho cantava,
bem dentro da árvore, dentro
da terra, de mim, da morte*

*Morte e primavera em rama
disputavam-se a água clara
água que dobrava a sede*

Ela me beijando o membro

[...]

*Dos beijos era o mais casto
na pureza despojada
que é própria da coisa dada*

[...]

Beijava beijava o membro

*Pensando nos outros homens
eu tinha pena de todos
aprisionados no mundo*

*Meu império se estendia
por toda a praia deserta
e a cada sentido alerta*

Ela me beijava o membro

*O capítulo do ser
o mistério de existir
o desencontro de amar*

Pág. 1113

*eram tudo ondas caladas
morrendo num cais longínquo
e uma cidade se erguia*

*radiante de pedrarias
de ódios apaziguados
e o espasmo vinha na brisa*

[...]

*Beijava o membro
beijava
e se morria beijando
a renascer em setembro*

Pág. 114 (Página em branco)

8.

DEPOIS DE DRUMMOND



randes poetas têm grande influência na cultura a que pertencem — deixam marcas na língua, na sensibilidade, no pensamento, Essa influência, porém, geralmente começa a se exercer depois de sua morte, muitas vezes bem depois dela. Não foi o caso de Drummond, que, como vimos, logo despertou muita atenção com seus poemas — para o bem e para o mal.

Para o mal, porque foi ridicularizado como símbolo da estupidez que seria a "poesia moderna".³⁹ Para o bem, porque desde cedo — desde seu primeiro livro — a sua obra operou no imaginário e na linguagem do Brasil.

Portanto, o *depois de Drummond* — ou seja, o resultado de seu trabalho poético na cultura do Brasil —

começa logo depois que ele estréia. Sua influência se tornou tão forte na literatura que já na década seguinte ela é perceptível em outros poetas, especialmente os jovens, mas não só eles. Nos anos 50, um crítico notável como Mário Faustino lamentava que grande parte dos poetas novos que apareciam eram "drummondzinhos". Poetas da própria geração de Drummond, como Murilo Mendes, sofreram o impacto de sua obra (em sua fase final, quase todos os poemas mais ousados de Murilo são variações em torno de "Isso é Aquilo"). O maior poeta da geração seguinte, João Cabral de Melo Neto, exhibe sinais de Drummond pelo menos desde *O Engenheiro*,

³⁹ Em *O Casamento* (1966), romance de Nelson Rodrigues, há um monsenhor exuberante, safado e discursador que, quando se trata de poesia (assunto em que ele "arrasara"), não perde ocasião de se referir à "besta do Drummond".

seu segundo livro (o primeiro realmente importante que escreveu e que, como assinalamos, é dedicado ao poeta mineiro).

O movimento de poesia concreta, que eclodiu em meados da década de 50, não incluía explicitamente Drummond em seu panteão. Porém, um dos líderes do movimento, Décio Pignatari, falando dos poetas que, para os concretistas, mais contavam, pois seriam "da estirpe de Mallarmé", afirma: "Drummond foi o primeiro homem no Brasil | a assumir as conseqüências da obra do mestre francês | [...] brasileiro do século 20, em situações determinadas, tomou o bastão de Mallarmé, como a dar prosseguimento ao *livro* que o poeta francês concebera".⁴⁰ Outro prócer do movimento, Haroldo de Campos, chega a considerar o poema "No Meio do Caminho" uma "concreção" *avant la lettre* (ou seja, um exemplar de poesia concreta trinta anos antes do movimento).

O influxo de Drummond não se esgota, contudo, no âmbito da literatura ou da poesia erudita. Ele é

Pág. 118

perceptível também em letras de música popular. Tom Jobim disse uma vez que gostaria que poesia fosse assobiável, para poder assobiar poemas de Drummond. Além das de Jobim, as letras de Chico Buarque — para ficarmos em só mais um caso — revelam um bom leitor do poeta de *Alguma Poesia*.

Também na língua corrente a presença drummondiana se fez sentir: "E agora, José" passou a ser, pelo menos em certa época e mesmo para pessoas estranhas à poesia, a expressão do impasse, do beco sem saída. Os versos célebres da famosa inequação existencial a respeito da rima ("Mundo mundo vasto mundo...") eram declamados por quem não tinha lido sequer o poema inteiro. Esta, aliás, é a maior prova da glória de um poeta: ter pelo

menos um de seus versos conhecido até por quem nunca leu poesia.

Finalmente, deve-se registrar que a situação da literatura e da cultura brasileira, depois de Drummond, acusa uma imensa novidade: passamos a contar com um dos maiores poetas do mundo. O fato de que o mundo ainda não se tenha dado conta disso só torna mais raro e exclusivo o nosso tesouro.

⁴⁰ Décio Pignatari, "Situação Atual da Poesia no Brasil" (1961), op. cit., p.95e 99).

BIBLIOGRAFIA MÍNIMA

DE DRUMMOND

A maior parte da poesia de Drummond se encontra na última coletânea de seus livros por ele organizada: *Nova Reunião — 19 Livros de Poesia*, Rio de Janeiro: José Olympio/INL/Fundação Nacional Pró-Mernória 1983, 2 volumes. Ultimamente, seus principais livros, inclusive a *Antologia Poética*, têm sido republicados pela Editora Record. Há ainda, da Editora Nova Aguilar, uma ampla compilação de sua *Poesia e Prosa*, em um volume.

SOBRE DRUMMOND

O número de estudos publicados sobre a poesia de Drummond é imenso. Merecem atenção, de início, os seguintes, já mencionados anteriormente no presente estudo.

Pág. 121

Haroldo de Campos, "Drummond, Mestre de Coisas". Em; *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 49-55. Análise de *Lição de Coisas*, com uma avaliação sintética do conjunto da obra do poeta.

Antonio Candido, "Inquietudes na Poesia de Drummond". Em: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, 3. ed., p. 111-5. Visão de conjunto dos principais temas da obra poética.

Heitor Martins, *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, 134 p. Estudo de um aspecto importante e surpreendente.

José Guilherme Merquior, *Verso Universo em Drummond*. Rio de

Janeiro: José Olímpio, 1975. 262 p. Estudo de todo o desenvolvimento da poesia de Drummond até então, com análises de numerosos poemas.

Décio Pignatari, "'Áporo' — um Inseto Semiótico". Em: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 131-7. Análise de um dos poemas mais densos e enigmáticos.

Pág. 122 (Página em Branco)

SOBRE O AUTOR

Francisco Achcar, professor de língua e literatura latina (Unicamp), é coordenador da disciplina de português no Colégio Objetivo. Autor de *Lírica e Lugar-Comum* (Edusp), entre outros livros.

FOLHA EXPLICA

Folha Explica é uma série de livros breves, abrangendo todas as áreas do conhecimento e cada um resumindo, em linguagem acessível, o que de mais importante se sabe hoje sobre determinado assunto.

Como o nome indica, a série ambiciona *explicar os* assuntos tratados. E fazê-lo num contexto brasileiro: cada livro oferece ao leitor condições não só para que fique bem informado, mas para que possa refletir sobre o tema, de uma perspectiva atual e consciente das circunstâncias do país.

Voltada para o leitor geral, a série serve também a quem domina os assuntos, mas tem aqui uma chance de se atualizar. Cada volume é escrito por um autor reconhecido na área, que fala com seu próprio estilo. Essa enciclopédia de temas é, assim, uma enciclopédia de vozes também: as vozes que pensam, hoje, temas de todo o mundo e de todos os tempos, neste momento do Brasil.

1	MACACOS	Drauzio Varella
2	OS ALIMENTOS TRANSGENICOS	Marcelo Leite
3	CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	Francisco Achar
4	A ADOLESCÊNCIA	Contaed Calligaris
5	NIETZSCHE	Oswaldo Giacoia Júnior
6	O NARCOTRÁFICO	Mario Magalhães



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
<http://groups.google.com/group/viciados-em-livros1>