

HENRIQUE BARROS FERREIRA

**A FIGURAÇÃO DA HISTÓRIA EM *BOITEMPO*,
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
2018**

HENRIQUE BARROS FERREIRA

**A FIGURAÇÃO DA HISTÓRIA EM *BOITEMPO*,
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes
Universidade Federal de Minas Gerais

**Belo Horizonte
2018**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A553b.Yf-f

Ferreira, Henrique Barros.

A figuração da história em *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade [manuscrito] / Henrique Barros Ferreira. – 2018. 92 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 77-83.

Anexos: f. 84-92.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – *Boitempo* – Crítica e interpretação – Teses. 2. História na literatura – Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 4. Memória na literatura – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



Dissertação intitulada *A figuração da história em Boitempo, de Carlos Drummond de Andrade*, de autoria do Mestrando HENRIQUE BARROS FERREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordero Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG

Prof. Dr. Alex Alves Fogal - CEFET/MG

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Marcos Rogério pela paciência, pela disponibilidade, pela atenção durante a elaboração dessa dissertação e, sobretudo, pela amizade desenvolvida ao longo de todo esse tempo.

À minha mãe por tudo na vida, especialmente pelo suporte em meus estudos, sem o qual nada teria sido possível.

Aos colegas da Faculdade de Letras, em especial ao Wagner, companheiro de estudos e de formação acadêmica. Agradeço também ao Alex, à Bárbara, ao Felipe e ao Luiz, membros de nosso grupo de pesquisa e que muito contribuíram com minha formação.

À CAPES pela bolsa de estudos de 2016 a 2018, que possibilitou a realização desta pesquisa.

RESUMO

A proposta deste trabalho é desenvolver uma pesquisa sobre o *Boitempo* (1968), de Carlos Drummond de Andrade, a partir de uma perspectiva materialista que encare as relações dialéticas entre forma literária e processo social. Como ponto de partida, buscaremos entender a constituição da lírica na modernidade, dando destaque ao conceito de ironia romântica, que será mobilizado como chave de leitura do livro. Em um segundo momento, investigaremos como o memorialismo drummondiano engendra uma forma lírica própria, que opera nos limites da história e da ficção. Por fim, analisaremos como os poemas recuperam a história a partir de uma perspectiva crítica, figurando pontos de vista contraditórios dentro de uma mesma dinâmica social. Nesse sentido, nossa interpretação parte das escolhas estilísticas e da conformação objetiva dos poemas, onde as questões a serem investigadas estão sedimentadas.

Palavras-chave: Drummond; *Boitempo*; História.

ABSTRACT

The propose of this work is to develop a research about the Boitempo (1968) of Carlos Drummond de Andrade, from a materialist perspective which deals with dialectic relations between the literature and the social process. As a starting point, we will seek to understand the constitution of the modern lyric, giving evidence to the concept of romantic irony, that will behave as the reading key of the book. In a second moment, we will research how the drummondian memorialism engender a lyrical form on it's own, which operates on the limits of history and fiction. On the last, we will analyse how the poems recover the history from a critical perspective, originating contradictory points of view inside the same social dynamics. In this sense, our interpretation starts at the stylistic choices and the objective conformation of the poems, where the questions to be developed are sedimented.

Key-words: Drummond; Boitempo; history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1	
A forma reflexiva na poética moderna: alguns percursos	16
CAPÍTULO 2	
A figuração da memória como forma: mediação e totalidade histórica	35
CAPÍTULO 3	
O eu-lírico e a vida social cotidiana	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
ANEXO	84

INTRODUÇÃO

A extensa produção de Carlos Drummond de Andrade, bem como a relevância e profundidade de suas obras, colocam-no como um dos maiores poetas da literatura brasileira (isso se não for ele mesmo o maior). Por isso, é curioso o fato de seus últimos livros terem recebido pouca atenção da crítica literária, especialmente quando se compara com o grande volume de textos sobre obras como *Alguma poesia* (1930) e *Claro Enigma* (1951). Esse é o caso do *Boitempo*, livro pouco estudado e considerado por muitos como obra menor do poeta. Existem alguns comentários importantes feitos por autores como Antonio Candido, Costa Lima, Guilherme Merquior e Raquel Souza, que levantam questões interessantes sobre os problemas do livro, apesar de serem poucas as análises de poemas.

Na análise de um texto de memórias, é pertinente investigar a respeito da intenção do autor durante a elaboração de sua obra. Sabe-se que o memorialismo, por sua própria essência, já estabelece relações evidentes com os acontecimentos pretéritos da realidade. Em vista desse problema, a principal questão levantada pela fortuna crítica é sobre a natureza dessa relação: se há uma retomada direta e algo mecânica do contexto pelo texto, ou se o resgate é indireto, com espaço para a reelaboração criativa desse conteúdo real.

A consideração da obra sob o viés da autobiografia tem, como ponto central de discussão, a aproximação ou mesmo a busca por semelhanças entre os conteúdos do livro e as experiências reais do poeta. Para essa vertente da crítica literária, a questão que se coloca é sobre a intenção do autor ao escrever as poesias do *Boitempo*. Seria, principalmente, de recapitular seu próprio passado pessoal, postura que relega os aspectos ficcionais e históricos do texto a meros recursos auxiliares, empregados na articulação do discurso confessional¹. Essa correlação seria possível graças a impulsos muito particulares daquele que escreve: entende-se que a escrita memorialística parte da vontade pessoal do escritor em transcender o fim da vida, por meio da fixação de suas experiências pessoais enquanto discurso literário. Nesse enfoque, o intuito da autobiografia é o de preservar a história pessoal de vida por meio de sua escrita enquanto texto ficcional. A expectativa da morte é como uma força que impele o indivíduo a buscar abrigo em suas lembranças passadas. Por isso, os poemas estariam em estreita relação com temas como a vida, a morte e a finitude. Nas palavras de Raquel Souza, “esse tipo de enunciado origina-se de um

¹ Souza, 2002, p. 17.

propósito psicoterapêutico, cujo objetivo é a *busca da verdade*². À fixação da experiência passada se soma o prazer pessoal da escrita, vista assim como o meio de recuperar e expor as sensações, emoções e vivências. Entretanto, ao tentar fazer um relato de sua vida, o escritor encontra um passado que o perturba. Solange Yokozawa também vê o *Boitempo* como obra de um sujeito em busca das suas raízes em seu passado, em tentativa de recuperar uma unidade perdida. Para a autora, impõe-se o caráter fragmentário da recuperação das lembranças, que contamina o sujeito: ele também passa a se reconhecer pelo prisma da desintegração. Desse modo, estaríamos diante de um caso de “complexo de narciso”, em que a busca do indivíduo por si mesmo em suas recordações levaria à sua fragmentação. Essa leitura enfatiza a suposta descontinuidade presente no mais íntimo do indivíduo, que se vê cindido em um eu-passado e um eu-presente.

Apesar de discordarmos das interpretações dessa vertente crítica, enxergamos um ponto positivo na valorização da experiência histórica do poeta como matéria para a ficção. Em nosso ponto de vista, o que compromete a leitura é a falta de mediação com que a matéria biográfica é mobilizada. O problema dessa abordagem está na consideração psicologizante do conteúdo poético. Vistos assim, os poemas se organizam em função das dispersões do sujeito em meio à profusão evocativa de sua memória. Toma-se o memorialismo como espaço de fragmentação e descentramento do indivíduo, sem nenhuma possibilidade de um impulso totalizante. O desdobramento da *persona* lírica em um eu-passado e um eu-presente é encarado sob esse viés, em que um recurso formal da composição é entendido como uma disposição real do escritor. Nesse gesto, perde-se de vista que “na poesia de Carlos Drummond a subjetividade não é um núcleo duro, unitário, fechado e coerente em si mesmo, mas um campo de forças cuja tensão se desdobra por meio de transformações contínuas”³.

Para a corrente da crítica autobiográfica, “o que realmente interessa não é a forma pela qual o texto é apresentado ao leitor, se em prosa ou em verso, mas, substancialmente, a intenção do sujeito escritor”⁴. Trata-se de uma crítica que tende a focar apenas o conteúdo mais aparente do livro, quando chega a tanto. Nesse sentido, a análise de elementos construtivos, tais como a

² Souza, 2002, p. 47.

³ Fernandes, 2007, p. 100.

⁴ Souza, 2002, p. 76.

estrutura sintática, as escolhas lexicais, ou mesmo a consideração da arquitetura particular dos poemas implica uma abordagem formal fechada em si mesma. Talvez por essa disposição, são recorrentes as aproximações entre o estilo do livro e as características dos gêneros em prosa, como o romance e a crônica. Tais aproximações são bastante profícuas, pois ajudam a evidenciar particularidades da composição poética em estudo. Para Raquel Souza, por exemplo, o eu-poético do livro se comporta à maneira de um narrador, que relata as intimidades de sua juventude para o leitor. Seria tal disposição narrativa, inclusive, a responsável pela disjunção da *persona* em um eu passado (objeto da narração) e outro presente (aquele que narra). Já para Yokozawa, o estilo do livro possui fortes relações com o universo da crônica. Isso se deve a uma valorização das coisas ínfimas e banais do cotidiano, bem como à abertura da memória pessoal para os pátios da sociedade, expressando, assim, a sua solidariedade a eles⁵. Como é possível observar, os comentários apontam para características que vão além da questão teórica da autobiografia, o que conta como um ponto positivo. Contudo, é preciso modalizar um pouco tais relações. Em primeiro lugar, por maior que seja a semelhança de comportamento do eu-lírico com um típico narrador de romance, não podemos tomá-lo apenas como tal, sob o risco de esvaziar as especificidades de construção tanto da poesia quanto do romance. Perde-se também, no segundo caso, a dimensão séria com que são tratados os problemas sociais, e o memorialismo poético não deixaria espaço para alguma retomada crítica.

Outro exemplo de análise do livro diz respeito à maneira como se estuda a memória. Para Silvana Oliveira, a poesia memorialística de Drummond envolve a reiteração de imagens relacionadas às ausências que se buscam preencher. Enfatiza-se a relação entre memória e esquecimento: sob a perspectiva do fragmentarismo, a memória é vista como dissipação, pois não é fixa nem possibilita a composição de um todo pleno de relações. Inviabilizando-se a possibilidade do sujeito em recuperar sua experiência vivida de modo coeso, ele passa a ser considerado como um ser em constante evanescência⁶. Sob esse prisma, a memória é considerada de modo superficial, a que cabem algumas ponderações. Antes de tudo, é importante ter em mente as discussões teóricas sobre o funcionamento da memória, bem como investigar as maneiras pelas quais a ficção pode trabalhar com essa questão. Assim, torna-se possível

⁵ Yokozawa, 2011, p. 135-6.

⁶ Oliveira, 1991, p. 16-20.

distinguir com maior detalhe qual tipo de memória se aproxima do fazer artístico, se a voluntária ou a involuntária⁷ (ou mesmo as duas, se for este o caso). Com essas considerações, abre-se a reflexão para a forma artística específica que o recurso memorialístico pode engendrar.

A discussão é melhor apresentada por Costa Lima, que tece comentários a respeito de uma dialética entre os termos ficção e memória. Em sua visão, o memorialismo poético está na fronteira entre a história e a literatura: o conteúdo da narrativa memorialística é por sua própria natureza factual e próximo da vivência cotidiana, mas difere qualitativamente da narrativa histórica pelo seu caráter efabulativo. Bem entendido, toda obra de memórias sempre abarca um pouco da experiência pessoal do escritor e da dinâmica sociocultural de seu tempo histórico de produção. A questão é ver de que modo se dá essa relação. Caso a intenção seja a de retratar fielmente os fatos, mantendo-se assim relações de verdade entre o texto e a realidade social, estamos no âmbito da narrativa histórica e do relato pessoal. Nesse tipo de registro, o essencial está na autenticidade do texto ou do testemunho, havendo pouco ou mesmo nenhum espaço para invenções. Por outro lado, se o intuito for uma retomada criativa da realidade, passamos ao âmbito da ficção, em que a representação não precisa ser construída tal como é a realidade. Ao invés, os elementos históricos são submetidos a um processo de recriação: o que é elaborado é feito tal como poderia ser a realidade, constituindo-se como algo diferente e dotado de significações próprias. Esse seu sentido particular, por sua vez, não permanece inerte em si mesmo: ele também reflui sobre o mundo que o originou, engendrando questionamentos e/ou novas perspectivas a respeito da realidade histórica. Dessa forma, somente uma postura crítica dialética dá conta de captar as nuances de composição da poesia memorialística: é preciso “reler o depósito histórico sobre o qual será construída a mentação ficcional, [bem como] reler na mentação ficcional o que lhe serviu de motor”⁸.

Um aspecto que desponta em sua leitura é o saudosismo como impedimento de qualquer perspectiva crítica sobre a matéria histórica, o que levaria a uma falta de problematização. Nesses termos, os poemas não conteriam um distanciamento crítico do conteúdo figurado, levando a uma adesão ao ponto de vista da elite. No caso de *Boitempo*, existiria um apego do poeta com o seu passado, de que ele busca se reaproximar na velhice. Nessa perspectiva, o que moveu o poeta foi

⁷ Conforme Benjamin, ao comentar sobre a obra de Proust (2015, p. 108).

⁸ Lima, 1981, p. 62.

a sua necessidade de reencontro com o mundo pretérito de suas relações sociais, de que ele sentiria falta. Da mesma forma, Silviano Santiago comenta que o poeta recupera explicitamente os valores sociais dos latifundiários mineiros, dos quais ele toma partido ao expô-los na ficção. No tempo da velhice, o poeta teria se entregado à nostalgia da ordem patriarcal de sua infância, encarada como a origem e a possibilidade de explicação de seus modos de ser: “E maduros, descobrimos que nós, por inteiro, já estávamos no inconsciente e na família. E vamos em busca de nós mesmos”⁹.

Apesar da leitura de Lima enfatizar o sentimentalismo envolvido na produção de *Boitempo*, o crítico não deixa de sugerir uma outra possibilidade de compreensão por meio do “princípio-corrosão”. O poeta não se entregaria à pura contemplação e idealização de sua vida passada. Mesmo com o sentimentalismo que moveria o autor em seus últimos livros, a concepção poética que desenvolveu ao longo de sua carreira impede que o *Boitempo* se caracterize pelo puro saudosismo. O ponto forte da composição seria a noção crítica e totalizante do tempo, que permite compreender a existência de uma dinâmica histórica que engendra formas sociais particulares, bem como a sua dissolução posterior¹⁰.

O trabalho de José Guilherme Merquior também chama a atenção para a dimensão histórica que se encontra latente nesses poemas, a que se deve a natureza narrativa dos poemas. Em sua visão, tal característica diz respeito à intenção do poeta em dar feição artística ao mundo passado de Itabira, testemunhado por ele quando criança. Nesse sentido, aponta haver um deliberado apagamento do eu-lírico, o que permite que a matéria escolhida seja figurada sem enfoques particularistas. Entretanto, o ensaísta exagera ao ponderar que, para fazer prevalecer a cor local do contexto mineiro, o poeta teria deixado de lado qualquer visão problemática da matéria recuperada: o livro seria composto de “cenas onde a evocação narrativa atrofia por assim dizer o comentário lírico, quase relegado à exterioridade de uma moral de fábula”¹¹. O crítico parece esperar por indagações explícitas feitas pelo sujeito poético, refletindo ele mesmo sobre as relações desiguais de que dá notícia (o que não deixa de ocorrer em alguns casos, diga-se de passagem). Se assim fosse em todas as peças, aí sim o efeito poético estaria comprometido, pois

⁹ Santiago, 1981, p. 46.

¹⁰ Lima, 1981, p. 78-82.

¹¹ Merquior, 1997, p. 65.

os poemas sempre teriam de conter reflexões evidentes sobre a matéria, caindo assim em artificialismo. Como veremos, a ironia funciona como um dispositivo para esse distanciamento crítico. Em nosso entendimento, cabe investigar pela disposição reflexiva na própria organização dos elementos selecionados, bem como nas situações sociais escolhidas para serem representadas. Sob essa perspectiva, é possível ver a disposição crítica na figuração de contrastes profundos de nossa sociedade: por exemplo, enquanto um pequeno grupo pode comprar os melhores objetos e morar nas melhores residências, tudo isso sem muito esforço pessoal, a maior parte da população trabalha incansavelmente para mal conseguir se sustentar. Mesmo que Merquior não dê conta do problematismo que é levado a cabo pelo arranjo interno dos poemas, é pertinente o relevo dado pelo crítico ao conteúdo social representado pelo *Boitempo*.

A investigação mais acurada a respeito do memorialismo drummondiano é a de Antonio Candido. O crítico principia seu ensaio discutindo como a relação entre elementos da vida do escritor e a sua produção literária é característica marcante de nossa literatura ao menos desde o Arcadismo. A questão se insere como um problema literário, da acomodação entre a forma artística importada e as especificidades da experiência local. Assim, sem prejuízo da natureza fictícia do produto artístico, nossa situação periférica abre as possibilidades de pesquisa “não apenas do ficcional ligado ao real, mas [também] do universal através do particular, tomando como exemplo o particular por excelência, que é a narrativa da própria vida”¹². Ou seja, a incorporação da matéria biográfica ao fazer literário sempre fez parte de nossa realidade; o que deve ser observado é o modo como ela aparece. Para que seu uso seja produtivo, é preciso algum distanciamento da perspectiva individual, caso contrário a fatura artística pode cair no psicologismo ou na pura vaidade.

Ao comentar o *Boitempo*, ressalta que, em relação ao todo da obra do poeta, os elementos biográficos pesam com maior impureza nesse livro do que em todos os outros. Para o ensaísta, a construção dos poemas não dispensa o “sentimento vivo do objeto”, pois a intenção do escritor é representar a dimensão empírica da experiência. Contudo, o conteúdo figurado sempre é fruto da reelaboração poética. Mesmo quando não há elementos fictícios na composição, ela apresenta a

¹² Candido, 2006, p. 62-3.

matéria como se fosse produto da imaginação. Por isso, a obra deve ser encarada em sua ambivalência constitutiva: como documento memorialístico e como obra criativa.

A poetização do conteúdo contribui para o distanciamento de si, o que, por sua vez, imbui a matéria narrada de universalidade. As situações particulares do eu, que poderiam ser encaradas de modo exclusivamente individualista, são vistas também em suas nuances mais universais. Enfoca-se o passado não como expressão de si, mas como a totalidade da qual o sujeito faz parte. Nesse gesto, a vivência pessoal é justaposta à história dos outros e de toda a sociedade, instaurando uma dialética entre o particular e o coletivo, de onde vem a força motora dessa poesia.

Feitas essas considerações, é preciso esclarecer com detalhes as questões editoriais que envolvem o livro a ser estudado. O *Boitempo* de Carlos Drummond de Andrade foi publicado em 1968 pela editora Sabiá, em uma edição que continha um outro livro, intitulado *A falta que ama*. Ao que tudo indicava, *Boitempo* compunha um volume único. Contudo, alguns anos mais tarde foi lançado um outro livro de nome *Boitempo II* (1973), o que mostrava que a primeira ideia foi retomada e tratava-se agora de um projeto maior. Não muito tempo depois, foi lançado um terceiro volume chamado *Boitempo III* (1979), seguindo a lógica de numeração adotada no anterior. Diferentemente do primeiro, os volumes II e III saíram pela editora José Olympio, e também continham a novidade de possuir subtítulos: “menino antigo” e “esquecer para lembrar”, respectivamente. Quando o poeta passou seus direitos autorais para a editora Record e ela começou a reeditar toda a sua obra, o projeto de Drummond foi novamente reelaborado. Excluindo poucos poemas, os três livros foram reorganizados em um único livro, novamente *Boitempo*¹³. Vale mencionar aqui outro projeto de edição, do grupo BestBolso, e intitulado de *Nova Reunião: 23 livros de poesia* (2009). Nesta versão de bolso, manteve-se a divisão dos livros tais quais foram publicados pela primeira vez, em três obras distintas.

Sem desconsiderar a importância do projeto posterior envolvendo os outros livros e a reestruturação editorial à qual o livro foi submetido, nossa ideia é de que a primeira obra era, antes de tudo, um projeto fechado. Tal hipótese surgiu a partir do próprio título de 1968, que não continha nenhuma indicação numérica: era apenas *Boitempo*. Sob tal perspectiva, escolhemos

¹³ Conforme prefácio de André Seffrin à edição da Record. Seffrin, 2006, p. 14.

esse livro como objeto de nosso estudo. Acreditamos que o livro, visto por muitos como destituído de grandes pretensões, constrói uma solução peculiar sobre como conjugar a experiência local em uma forma que é universal. Nesse sentido, nossa análise enfoca a forma dos poemas, único ponto de apoio seguro para qualquer análise objetiva. Tal postura também investiga a matéria extra-literária de que trata o memorialismo, mas na medida em que ela está sedimentada em conteúdo estético.

**1- A FORMA REFLEXIVA NA POÉTICA MODERNA:
ALGUNS PERCURSOS**

A noção de forma reflexiva na poesia moderna tem seu lastro em diferentes tradições e épocas. Não pretendemos relacionar aqui a totalidade de suas influências (que são inúmeras), mas traçar um percurso coerente das principais forças que a constituem. O que também não equivale a dizer que todos os elementos de que trataremos possuem igual relevância ou influência. Nesse sentido, o conceito de ironia ganha maior destaque devido à sua exímia capacidade de articulação de diferentes tendências, que são, inclusive, incorporadas como substrato em sua formulação.

Em seu registro como tropo retórico, a ironia se define por uma quebra da unilateralidade do discurso, tornando-o mais complexo. No caso de ironia verbal, o enunciado é feito de modo a possuir um sentido aparente, e um outro latente, que se verifica pelo contexto; assim, o que é dito por alguém pode ter significado inverso, exigindo certa perspicácia do interlocutor ou do leitor para desvelar essa ambivalência do código linguístico¹⁴. Isto é, para além dos sentidos possíveis da frase, chama atenção essa capacidade estrutural do código linguístico de encerrar o múltiplo (os significados) em algo que é unitário (a frase). Em seu cerne, é esse o aspecto formal da ironia como procedimento discursivo, que varia no uso conforme as diferentes situações de sociabilidade.

No campo artístico, a dimensão formal da ironia ganha tonalidades determinantes pelo seu modo peculiar de organizar o conteúdo de uma obra. Dos escritos da Antiguidade Clássica aos dias de hoje, podemos dizer que o conceito de ironia sempre esteve marcado pela promoção de uma mudança de perspectiva, de modo a possibilitar a reorientação de certo ponto de vista. Essa relação e seu resgate foram feitos no Romantismo (como veremos mais à frente), que a agregou aos preceitos e práticas da literatura na modernidade.

No cerne da relação desse artifício com a herança clássica, que ele incorpora, está uma parte peculiar da comédia antiga. Trata-se da parábase, uma seção coral desenvolvida ao longo das primeiras comédias áticas, e que chegaram até nós principalmente pelas obras de Aristófanes. Este é um momento no qual o coro vem à cena para executar os seus movimentos enquanto declama voltado à plateia, operando uma cesura na ação dramática principal. Dirige-se a outras personagens e ao público com o propósito explícito de intervir com uma outra perspectiva na representação, em um procedimento artístico que joga com os limites da ilusão ficcional. Por

¹⁴ Muecke, 1970, p. 15-28; Schoentjes, 2003, p. 18-20.

meio das personagens do coro e/ou do corifeu, cumpre o papel do contraditório frente aos acontecimentos da peça, pois reflete sobre eles a partir de outra perspectiva, que é própria. Desse modo, configura um outro ponto de vista frente à situação das personagens. Vale citar que o coro não assume sempre uma posição fixa, podendo ser convencido pelos argumentos do herói e mudar de posição. Por exemplo em *Os Acarnenses* (1980): inicialmente os coreutas acusavam o herói de ir contra a cidade; depois, entendem que a sua crítica é em prol dos cidadãos de Atenas (eles incluídos); por fim, passam também a fazer censuras a políticos e juizes da cidade, tomando o lado do herói.

Na parábase são retomados os principais temas da peça, que são revistos de maneira sucinta. O coro funciona como um princípio que gera unidade, sintetizando os acontecimentos anteriores e preparando o público para a continuação da ação dramática. É a parte da estrutura em que se concentram as reflexões sobre o fazer artístico da própria obra, bem como onde se faz um contraponto a determinado ponto de vista ou ações de uma personagem. Esse momento de um movimento reflexivo é o responsável por possibilitar tanto a autopromoção do poeta, em que ele enfatiza suas qualidades (devido ao contexto de competição dos festivais em que as comédias eram apresentadas), quanto certa função didática (como a censura social e os conselhos políticos à cidade). Sob a perspectiva do coro (e sob a do próprio poeta, em certas peças) encontramos também trechos de reflexão crítica sobre os acontecimentos na cidade de Atenas, que figura dialeticamente como cidade fictícia e cidade real. Essa última atitude da parábase remonta às características do poeta lírico na *pólis*, onde ele assume o papel de conselheiro político, moral e religioso de sua comunidade. Em um trabalho significativo sobre essa questão específica e a respeito das comédias aristofânicas, Adriane Duarte sintetiza que:

A parábase também faria a ponte entre a ficção e a realidade, transpondo para o plano da cidade as questões situadas em um mundo fantástico. Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o desenvolvimento que terão na sequência. (DUARTE, 2000, p. 39)

Vimos que o coro conta como um elemento crítico inserido na obra: coloca o assunto sob outra perspectiva e permite, assim, tanto o distanciamento dos espectadores quanto o desenvolvimento de uma consciência crítica para a realidade presente. Posteriormente, esse

comportamento da parábase será retomado e alçado a um nível superior: não mais como características de um momento da peça, mas influenciando a totalidade da forma artística.

São nas concepções teóricas do primeiro Romantismo alemão que encontramos, como um de seus interesses, a formulação de um procedimento artístico capaz de articular, simultaneamente, objetividade e subjetividade, reflexão e sentimento. Nos seus escritos filosóficos, é sistematizado o princípio de que o artista tem de equilibrar elementos divergentes, tal como uma personagem ou uma cena que é ao mesmo tempo ingênua e reflexiva, entusiasta e consciente, inspirada e crítica, e assim por diante. Foram os primeiros românticos os grandes responsáveis pela difusão desse conceito na modernidade, denominando-o ironia¹⁵.

A definição da ironia como uma parábase permanente, como consta em um dos fragmentos de Friedrich Schlegel¹⁶, significa que aquelas atitudes típicas do momento do coro são agora tomadas como atitude constante e presente em todas as partes da obra de arte moderna. Como uma técnica, a ironia se caracteriza pela contraposição de pontos de vista opostos em um mesmo nível, possibilitando a configuração do que é múltiplo em uma unidade contraditória. Ela é responsável pelo movimento dialético de aproximar e de distanciar, de unificar e de colocar em perspectiva. Não por acaso, Schlegel comenta que “As obras de Aristófanes são obras de arte plásticas, que se pode contemplar por todos os lados”¹⁷, chamando a atenção para aquelas características comentadas anteriormente. É por esse caminho que a ironia se vincula à tradição da antiga comédia ática.

É necessário sinalizar que essa dialética irônica é peculiar por não ter a intenção de uma superação qualitativa dos contrários, mas a de continuamente cotejar um elemento com o seu oposto¹⁸. A sua finalidade é a de extrair o máximo de entendimento das partes em conflito, contrapondo-as pelo confronto de suas diferenças e aproximação de suas semelhanças, ou vice-versa. Um outro fragmento reforça essa ideia de uma oposição complementar, onde se lê que a “Ironia é análise da tese e da antítese”¹⁹. É possível dizer que a análise, tal como proposta, não afirma nem nega nenhuma das oposições, e sim produz um giro incessante em que cada

¹⁵ Medeiros, 2014, p. 51-52.

¹⁶ Schlegel, 2016, p. 150. Referimo-nos ao § 463: “A parábase deve ser permanente no romance fantástico”.

¹⁷ Schlegel, 2016, p. 97. § 67.

¹⁸ Souza, 2000, p. 32.

¹⁹ Schlegel, 2016, p. 194. § 809.

posicionamento é relativizado por outro. É por em evidência que toda reflexão ou ponto de vista é uma perspectiva dentre outras, ou melhor, que toda visão que considera apenas parcialmente seu objeto, é unilateral. Trata-se de um procedimento bastante refinado, que não se esgota como uma simples relação de conteúdos opostos. A própria sedimentação dessa atitude na forma é um salto qualitativo nessa operação de perspectivar. E como atitude formal, passa a integrar a totalidade de uma noção poética. É essa uma das maneiras pela qual “o primado da parábese intensifica a força cognitiva do discurso literário”²⁰, não dando valor absoluto a nenhuma ideia ou sentimento figurados na obra artística.

Cabe ressaltar que a relação entre os pares mencionados (como objetividade e subjetividade) nem sempre foi regida pelo princípio da contradição. Ao invés, é possível dizer que a relação do ser com a realidade já foi regida por uma noção de identificação, há muito perdida. Nesse sentido, é importante lembrar a distinção feita por Friedrich Schiller entre a poesia ingênua e a sentimental, que diz respeito a essa mudança radical na maneira do homem de se relacionar com o mundo²¹.

A chamada poesia ingênua pertence a uma época em que não há divisão entre exterior e interior, entre universo e seres humanos. A existência possui limites rígidos, em que tudo é manifestação da totalidade da natureza, inclusive o próprio ser, que se vê como tal. Trata-se de um mundo homogêneo e pleno de sentido, no qual o homem reage frente ao real com sentimento e entendimento unidos em uma só percepção. Para essa sensibilidade ingênua, o ato de criar obras artísticas é ele mesmo algo instintivo e natural. A sua virtude, se podemos assim dizer, é a simplicidade com a qual vive e encara a sua relação com o mundo e com o fazer artístico. Nesse estado de natureza do homem, razão e sentimento formam um todo indiviso da percepção. Essa questão se relaciona aos diferentes modos de compreensão e reação do ser frente ao mundo, que aqui se encontram em harmonia (são até mesmo simultâneos). Trata-se da união entre o entendimento e a fantasia, onde capacidade de inteligência e força imaginativa retroalimentam-se, constituindo-se numa relação em que ambos remetem um ao outro. Grosso modo, é essa sua atitude que dá identidade à posição do ingênuo, do homem em estado de natureza. É esse o

²⁰ Souza, 2000, p. 30.

²¹ Trata-se do trabalho intitulado *Poesia ingênua e sentimental* (1991).

sentido que Schlegel tem em vista quando define o ingênuo (ou clássico) como fixo e sintético, em oposição ao sentimental (ou progressivo), que aparece como móvel e analítico²².

Já a sensibilidade do poeta sentimental se funda sob a contradição que passa a existir entre as faculdades do homem. Em oposição à antiga unidade entre o ser e o mundo, em que havia equilíbrio entre mundo exterior e mundo interior, essa nova época se caracteriza pela ruptura dessa unidade. Essa oposição diz respeito a uma quebra na identificação entre a natureza e o homem, que passa a se entender como algo inteiramente diverso do que era antes. O indivíduo se libertou das necessidades mais imediatas daquela totalidade perfeita e adquiriu a sua liberdade de escolha e de entendimento. Em contrapartida, o mundo passa a ser visto como algo radicalmente diverso e heterogêneo em relação à humanidade, perdendo, assim, o seu sentido imanente. A natureza, antes um sujeito agente de transformação, é vista agora como um objeto a ser constantemente investigado pelo intelecto. Até mesmo a capacidade reflexiva assumirá um sentido problemático, devido ao conflito entre sentimento e razão instaurado no interior da alma do homem moderno.

Como visto, há uma mudança na maneira como entendemos o gênero humano: antes um ser pleno em sua totalidade finita, e que agora deve buscar o aperfeiçoamento progressivo infinito de si e de sua espécie. Nesse sentido, o ser moderno constrói e participa de uma outra dinâmica social, que é a do infinito aperfeiçoamento do gênero humano e da técnica de produção. Em nível estrutural, há maior ênfase do aspecto espiritual em detrimento do sensível, levando a uma práxis e a uma consciência que desejam a progressão infinita. Não queremos dizer com isso que não haja comoção nesse novo mundo. O que sucede com o indivíduo é que as impressões do real são todas mediadas em primeiro lugar na sua reflexão, inclusive aquelas de caráter emotivo. Ou seja: não é que sentimento e pensamento não se relacionem mais após a sua separação, mas que eles se imiscuem agora de uma maneira própria, à qual devemos estar sempre atentos.

Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se olhos e ouvidos para se imergir contemplativamente em si. A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e por diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante. (SCHILLER, 1991, p. 72)

²² Schlegel, 2016, p. 211. § 962.

A primazia da reflexão na modernidade é responsável por aquela separação entre homem e mundo, mas também é ela que permite ao ser que ele se distancie de sua realidade imediata e idealize uma outra realidade possível para a sociedade. O homem sentimental é, pois, radicalmente irônico, visto que almeja a uma infinitude inalcançável a partir de sua existência finita. Desse modo, a perfectibilidade do ser só pode se realizar e avançar junto da sociedade em seu todo, nas sucessivas gerações. Ainda a esse respeito, a figura do indivíduo ingênuo não é encarada como fim a ser realizado, e sim como um ideal de natureza humana que deve ser buscado tanto na identidade com a natureza quanto na harmonia entre pensar e sentir.

Considerada essa questão do predomínio do pensar, podemos avançar para a outra face cognitiva do procedimento irônico. Ele se articula como jogo entre o fazer artístico e o refletir essa mesma operação, conjugando duas linhas de forças geralmente consideradas como inconciliáveis: a sensibilidade poética e a reflexão. O fundamento reflexivo da ironia se manifesta aqui como a clareza de consciência necessária para reger a mediação sobre a formalização artística desse antagonismo. A ironia opera então como um método que vincula forma e conteúdo, porque, ao mesmo tempo que representa, reflete sobre essa mesma representação. O funcionamento crítico do artifício irônico se expressa nessa junção da figuração artística da realidade com o pensamento sobre como representá-la, que se configura como “o caráter de genuína clareza de consciência — da verdadeira presença de espírito”²³ do artista na fatura da obra.

Esse processo se estrutura como uma autoconsciência da forma artística, decorrente desse incessante movimento de pensar o conteúdo a ser exposto e de fazer arte com as especulações sobre os meios de composição. Imbuída desse artifício em sua fatura artística, “a obra transcende a mimese ingênuo”²⁴, como assinalou Muecke. Nesses termos, a construção de uma autoconsciência formal leva à mimese crítica, pois a reflexão sobre os conteúdos representados está formalizada na própria estrutura. Desse modo, a ação de refletir sobre algo é desligada da necessidade de um eu pensante, e a obra passa a contê-la em si.

²³ Novalis, 1988, p. 59. É no §36 de Pólen, ao qual nos referimos parcialmente, onde Novalis faz comentário explícito ao que Friedrich Schlegel entende por ironia.

²⁴ Muecke, 1970, p. 95

No âmbito do sujeito, é a atitude constante de se pôr em perspectiva que possibilita um distanciamento crítico²⁵: do autor em relação aos conteúdos representados e aos seus recursos expressivos, bem como, em outro momento, do leitor em relação àquela obra. Durante a composição, o autor analítico está sempre em busca de uma justa medida para a visão de mundo que constrói: que seja ampla o bastante para transcender o particular, e suficientemente real para não se obscurecer em abstração. Na outra extremidade dessa relação, está o leitor, que invariavelmente busca por princípios reais sobre os quais se apoiar na obra e estabelecer relações com a sua realidade empírica²⁶. Retoma-se assim aquele gesto crítico, em que refletir sobre a forma é refletir também sobre a sociedade. Essa dialética entre fato e ficção demanda um leitor empenhado na leitura para compreender o funcionamento da obra, como Novalis elabora no §125 de *Pólen*: “O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior”²⁷. O já elaborado, que é o texto em seu aspecto material, tem de ser elevado à mente do receptor, que o apreende cognitivamente. Complementarmente, por meio de um gesto consciente, ele deve pôr em perspectiva a própria narrativa. Dito de outro modo:

A questão diz respeito a ver além de como o romancista pode ver e apresentar a ironia de seus personagens aos leitores. É necessário ver o mesmo movimento na própria obra, ela também como uma tentativa possível de compreensão do mundo, e exatamente por isso, aberta à possibilidade da ironia. Lukács se refere ao conceito de ironia romântica como o ‘auto-reconhecimento’ e, com ele, a auto-abolição da subjetividade. A ironia, a auto-superação de uma subjetividade. (MUECKE, 1970, p. 118)

A exigência de um objeto artístico e de um leitor capazes de refletir os conteúdos se relaciona à questão da elevação do espírito, que está no cerne da teoria do conhecimento dos primeiros românticos. Em sua definição, a ação do livre pensar sobre algo já é em si uma forma, que será elevada ao ser tomada como matéria de um novo pensar (portanto, como conteúdo de um novo pensamento). O conceito de reflexão se caracteriza por esse salto sobre si mesmo do pensamento, como tentativa de compreender a própria compreensão. Tratam-se de formas

²⁵ Sobre a ironia como instrumento de distanciamento estético, Medeiros, 2014, p. 54.

²⁶ Candido, 2011, p. 54-57.

²⁷ Novalis, 1988, p. 125.

pensando formas²⁸, em que a primeira forma é tomada como conteúdo da segunda, e assim até o infinito. Esse é o modo pelo qual se efetiva o autoconhecimento: no movimento do pensamento que se coloca exterior à própria perspectiva, buscando se tornar ciente das contingências de seu próprio pensar²⁹. Essa atitude de pôr em perspectiva a própria posição é genuinamente irônica. “Ironia é autopolêmica superada”³⁰, diz Schlegel.

Como se vê, o foco de interesse é a capacidade específica do pensar. Concebida como entidade autônoma, ela passa a se constituir como um interesse em si: “A riqueza de particularidades da subjetividade interior, mesmo que sejam contraditórias, [...] constitui a elevação do espírito rico e contraditório em seu próprio elemento e em si mesmo”³¹. Em outras palavras, a subjetividade passa a apreender dentro de si própria a sua autonomia e a sua liberdade. Podemos entender assim, quando Schlegel diz que “Não se pode intuir nada além de si mesmo”³². Nesse mesmo sentido, Novalis considera que: “Retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior. Para os espíritos, a vida terrestre significa, analogicamente, uma consideração interior - um entrar dentro de si - um atuar imanente”³³.

Entretanto, é essa mesma especificidade da faculdade do entendimento que levou inúmeros filósofos modernos a uma abordagem subjetivista da questão. Nesse interesse de apreender o conteúdo particular da consciência, a subjetividade foi concebida como algo independente do mundo, desconsiderando-se a sua relação com a realidade exterior. A natureza, por exemplo, não será apreendida como coisa em si, como uma entidade dotada de substancialidade. Ao invés, o mundo exterior só ganhará significado na proporção em que for refletido pelo sujeito. Essa preponderância do entendimento em si enquanto preocupação central do sujeito faz com que sua ação se circunscreva apenas à esfera de sua interioridade.

O risco existente nessa atitude idealista é perder de vista que a realidade empírica é ela mesma multifacetada e independente de nossa consciência. É isso que Lukács sugere quando defende a necessidade de uma mediação entre a percepção unilateral do ser e a totalidade do mundo objetivo da qual o indivíduo faz parte, em uma postura crítica ao idealismo. Em suas

²⁸ A expressão original é de Roberto Schwarz, em “Adequação nacional e originalidade crítica” (1999).

²⁹ Benjamin, 1993, p. 29-35.

³⁰ Schlegel, 2016, p. 508. § 508.

³¹ Ana Cotrim, 2016, p. 48.

³² Schlegel, 2016, p.408. § 494.

³³ Novalis, 1988, p. 61. § 43.

palavras, “a primeira teoria artística da decadência é a ‘ironia’ do romantismo alemão, na qual esta subjetividade criadora já é absolutizada e a subjetividade da obra de arte degenera num jogo arbitrário”³⁴. O seu comentário é importante, pois situa a formulação desse modo de pensar fragmentador da realidade a uma época de decadência ideológica, que se engendra com a ascensão da burguesia enquanto classe dominante. Mais especificamente, trata-se do contexto posterior à dupla revolução que abalou o antigo sistema feudal no fim do século XVIII: a econômico-industrial na Inglaterra (a Revolução Industrial) e a político-social na França (a Revolução Francesa). Em relação ao nosso assunto, grosso modo, o resultado foi a paulatina afirmação do modo de produção capitalista e da visão de mundo burguesa.

Essa decadência se consolida quando a classe burguesa, enquanto agente no embate entre as classes sociais, deixa de atuar como uma força progressista e passa a agir em defesa de seus próprios interesses. De modo geral, a sua postura foi de luta pelo fim das relações servis e da propriedade coletiva (até aí, uma pauta progressista), que passaram a ser vistas por eles como entraves ao desenvolvimento econômico-industrial que já florescia em alguns polos regionais. Vale frisar que esse foi um longo e tortuoso processo, e que seguiu em diferentes ritmos de acordo com a situação específica de cada região. Contudo, essa mesma visão de conjunto possibilita reconhecer nesse momento o avanço do racionalismo burguês-individualista sobre as antigas estruturas sociais do feudalismo. Nas palavras do historiador Eric Hobsbawm, as mudanças fundamentais já estavam acontecendo, como o princípio de uma “sistemática passagem da terra à simples propriedade privada alienável”³⁵. No espaço de 1789 a 1830, cheio de reveses entre as forças aristocráticas e as forças liberais-burguesas, a segunda foi se consolidando sobre a primeira, e ganhando espaço na vida social pela sua afirmação na estrutura econômica. A saber, na crescente concentração da posse de terra e dos meios de produção na mão de poucos empresários, de um lado, e no sistema de produção e venda em larga escala, de outro lado (nesse ponto, a burguesia já age em defesa de seu próprio interesse de classe).

Devido a esse modo de produção em massa e do monopólio dos meios de produção — que idealmente deveriam espelhar as necessidades do homem e da comunidade da qual faz parte — a sociedade é erigida como lugar por excelência da troca e da mercadoria. Em seu

³⁴ Lukács, 2009, p. 83.

³⁵ Hobsbawm, 2015, p. 253.

desenvolvimento, esse sistema produtivo se expande a tal ponto e ganha tanta força que se fabricam coisas úteis com a finalidade exclusiva de serem vendidas. A problemática da questão está na dinâmica desse mercado, que necessitava de um mecanismo abstrato para mediar a permuta entre objetos radicalmente diversos e não equivalentes em valor. No cerne desse procedimento está o nivelamento dos diferentes produtos do trabalho como valores, o que apaga as qualidades sociais do trabalho do homem e dá a esse mesmo produto uma aparência de autonomia, que não é verdadeira. O produto deixa então de ser visto como trabalho objetivado, e passa a ser considerado abstratamente como mercadoria. Essa operação desloca o foco das qualidades de uso do produto, e o que passa a ser determinante é o seu valor de troca. Nesse sentido, a percepção da mercadoria pelo sujeito consumidor é mediada por uma abstração da materialidade da coisa em si (que de outro modo apareceria em função de seu valor-de-uso). Como diz Marx, estamos diante da coisa que se revela mercadoria, que “aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas sua análise a revela como uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos”³⁶. Essa elevação da forma do valor como forma universal do modo produtivo da burguesia acaba por subjugar toda a sociedade a esse princípio, que reduz todo trabalho objetivado a um valor numérico.

A partir da Revolução Industrial, estamos diante de um ponto de inflexão que marca uma nova realidade social: o mundo moderno da vida racionalizada ao extremo, em que o tecnicismo e o progresso imperam como a norma das relações. Como vimos, passamos a deixar de lado as determinações objetivas de nossa vida, separando a teoria da práxis e aprofundando o conflito entre pensamento e ação. O mundo regido pelas relações capitalistas se caracteriza, então, por essa tendência à deformação subjetivista e/ou mística de toda forma de apreensão da realidade, que podemos chamar de alienação. Essa e outras mudanças radicais implicam uma nova forma de sociabilidade, marcada pela mercantilização das relações sociais e pela reificação dos indivíduos. Como consequência, o homem burguês não se identifica mais como parte integrante da natureza, menos ainda da sociedade de que participa.

Para essa existência que se encontra alheia do mundo exterior e da vida objetiva, o sentido da vida e a sua representação artística se tornaram problemáticos³⁷. Sem a possibilidade de ação

³⁶ Marx, 2017, p. 146.

³⁷ Podemos dizer que este é o mote de toda a primeira parte da *Teoria do Romance* (2009), de Lukács.

efetiva no plano material, o ser se especializa na apreensão cognitiva do mundo, como *dever-ser*. Nessa concepção de mundo do homem moderno, tornam-se ambos fragmentados: o indivíduo desconhece a apreensão viva da realidade objetiva, porque a assimila apenas no âmbito intelectual; ele também desconhece a práxis que está na base de sua existência e determinação como humano, portanto desconhece a si próprio. É por isso que são necessárias as devidas mediações na representação dessa realidade, pois a figuração de uma pura subjetividade não é capaz de constituir a totalidade de uma vida. Se assim for, tudo aquilo que a ela se relaciona indica apenas o seu próprio limite como sujeito reificado. O próprio Novalis parece já perceber esse problema dentro do primeiro Romantismo, dedicando alguns fragmentos a esse respeito, como o que segue: “*Pelo demasiado frequente refletir sobre si mesmo, torna-se o ser humano para si mesmo embotado e perde o sentido sadio para si mesmo”³⁸. Sua consideração vai no sentido de lembrar que o espírito não subsiste autônoma e independente do mundo objetivo. Ele surge e se desenvolve em relação íntima com a vida do indivíduo e da sociedade, que o antecedem e dão lastro para a sua existência real.

Por essas razões, a consideração da realidade deve transcender a situação imediata do sujeito, de modo a buscar as relações imanentes entre vida interior e mundo exterior. Sem aliviar nas críticas à teoria da ironia, Lukács não deixa de reconhecer a contribuição dialética da subjetividade criadora. Para o filósofo, o problema se manifesta quando autoconhecimento e conhecimento do mundo são dissociados em esferas autônomas e/ou quando se dá ênfase à determinabilidade de apenas um desses âmbitos na vida da humanidade. Portanto, “não se trata nem de uma pura ‘introspecção’, de uma pura dissecação interior, nem tampouco de uma crítica social meramente ‘objetiva’. Tão somente o auxílio recíproco destas duas linhas de autocrítica permite alcançar as fontes da vida”³⁹. Por isso Novalis insiste nessa constituição recíproca entre vida interior e realidade externa: “Entenderemos o mundo, quando entendermos a nós mesmos, porque nós e ele somos *metades* integrantes”⁴⁰.

Na perspectiva que adotamos, a técnica irônica deve ser considerada em sua atuação enquanto um elemento regulador, impedindo que uma obra seja exclusivamente objetiva ou

³⁸ Novalis, 1988, p. 154. § 144.

³⁹ Lukács, 2009, p. 81.

⁴⁰ Novalis, 1988, p. 144. § 115.

subjetiva. Mas para que esse uso seja possível, devemos encarar a ironia fora dos limites do Romantismo. Ela deve ser considerada junto de uma perspectiva dialética, que é o caminho que permite escapar da visão unilateral e individualista que enxerga a consciência como instância apartada da realidade objetiva (ou que as vezes até mesmo suprime essa realidade). Sem a consideração da totalidade formada entre ser e mundo, perde-se de vista o caminho concreto pelo qual o indivíduo toma consciência de si como seu modo particular e necessário de ação prática no mundo. Nesses termos, o ser difere da realidade como meio específico de atuar nessa mesma realidade⁴¹.

Com uma visão histórica e dialética, é possível contrapor aquela perspectiva fragmentadora do homem com a sua inserção na totalidade das relações objetivas da sociedade em que vive. A junção da ironia com uma visão objetiva possibilita ver o mundo particular do sujeito de modo concreto, rompendo com a figuração unilateral do indivíduo. Dito de outra maneira: somente quando o eu se afasta de sua empiria imediata e toma consciência de sua realidade social, para assim se elevar e refletir sobre aquela sua visão de mundo, é que teremos a medida de sua relação com a realidade e com outros sujeitos. Essa atitude possibilita que se investigue e questione a disparidade da relação entre mundo exterior e vida interior, manifesta na subjetivação da existência social e no crescente individualismo burguês. Desse modo, ainda que seja focado um conteúdo individual ou particular, é possível alcançar a universalidade (e assim, um maior entendimento da realidade). Essa forma analítica que permite a “exposição contínua da contradição como estrutura que condiciona o ser do homem e do mundo”⁴².

Nessa realidade em que a alma moderna perdeu o seu sentido pleno e se encontra alienada da vida, tal como comentamos, tornou-se papel da arte buscar as mediações necessárias para encontrar uma configuração coesa para a existência do homem, ainda que o resultado seja arbitrário. Trata-se agora de uma unidade que não é dada de maneira espontânea nem integra todo o universo da criação, mas de um resultado fabricado e irônico — porque contraditório — que é engenhosamente articulado. A obra não é capaz de restaurar a totalidade perdida, visto que se trata de um problema exterior a ela e que a determina. Mas ela consegue, buscando essa mesma totalidade como ideal, expor a contradição que rege a estrutura do mundo moderno. Ou seja, se

⁴¹ Kofler, 2010, p. 96-102.

⁴² Souza, 2000, p. 33.

essa relação conflituosa já determina a estrutura da nossa experiência no mundo, ela se manifesta como uma necessidade ao pensamento que investiga esse mesmo mundo. Desse modo, a busca pela totalidade se articula como crítica à naturalização da realidade como fragmentada e alheia ao universo do sujeito⁴³. Esse recurso, vale lembrar, pressupõe um artista consciente das técnicas e meios que utiliza: empregando-os na seleção de elementos antitéticos, sempre contrapondo o particular em relação ao universal, e vice-versa.

Feitas essas considerações, cabe ver como isso se dá especificamente em relação à poesia na época moderna. O grande estudo a esse respeito é o de Hugo Friedrich, denominado *Estrutura da lírica moderna* (1978). É um trabalho de grande relevância, porque nos fornece uma visão ampla das principais teorias e das práticas dessa poesia dentro dos séculos XIX e XX. Por meio da retomada de antecedentes na Alemanha (via Schlegel e Novalis) e na França (via Rousseau e Diderot), o autor mostra como Baudelaire põe em prática muitas daquelas formulações que ficaram irrealizadas na atividade da escola romântica. O poeta incorpora esses pressupostos não só como prática, mas também como teoria sobre a nova poesia que surgiu junto da transformação de Paris em uma grande metrópole⁴⁴.

A título de exemplo, a figura do herói conforme Baudelaire a concebe: não se trata de um ser virtuoso (como poderia ser no Romantismo), mas de alguém que tem sua miséria transfigurada como virtude. A escolha desse perfil humano tem sua razão de ser nas condições materiais de vida na modernidade, que demandam uma constituição heroica. Dizer ser esse “o verdadeiro sujeito dessa modernidade”⁴⁵, como comenta Benjamin, significa que esse indivíduo é aquele que está mais propenso a ser subjugado pela lógica produtivista do capitalismo (ou seja, pela exploração), que lhe impõe um modo de existir radicalmente adverso à sua própria vida. Essa questão está estruturada na imagem da multidão na poesia de Baudelaire, que não é figurada em sua totalidade, mas fragmentariamente por meio das pessoas que a compõem. Figuram mendigos, catadores, ladrões, velhos aleijados, em suma, diferentes “tipos heroicos” de seu tempo presente. A multidão é representada também na forma de ser das pessoas que habitam a cidade⁴⁶, isto é, de uma experiência balizada pelos incessantes choques (mecânicos e ópticos) a

⁴³ Cotrim, 2016, p. 46-62.

⁴⁴ Friedrich, 1978, p. 30-8.

⁴⁵ Benjamin, 2015, p. 76.

⁴⁶ Benjamin, 2015, p.119.

que a percepção está sujeita nos grandes aglomerados urbanos. Nesse sentido, sua poesia assume as atitudes de figuras urbanas como o *flâneur*, o *apache*, o *dândi*, modos diferentes mas essencialmente próximos no que diz respeito à sua origem. Essa origem, vale sempre frisar, é a de sujeitos circunscritos às suas idiossincrasias e de relações sociais reificadas, porque submetidas à ordem capitalista de produção.

Indo um pouco mais além, é possível ver a própria mercadoria como uma dessas formas de ser em seus poemas, o que não é tão estranho quando consideramos que o ser humano enquanto força de trabalho já é ele mesmo uma mercadoria. Vejamos isso brevemente no poema “A gigante”⁴⁷, de *As flores do mal* (1995). Como analisa Sartre, não podemos perder de vista a situação que o poema articula: de uma existência em uma sociedade aristocrática, onde gigantes (ou homens que agem como a presença de deus na terra) “decidem por ele e sem ele o sentido do universo e os fins últimos de sua vida”⁴⁸. Chamamos a atenção para a primeira estrofe do poema, na qual a *persona* lírica se identifica à imagem de um gato:

No tempo em que, com verve tal que nos espanta,
Gerava a Natureza o ser mais fabuloso,
Quisera eu ter vivido aos pés de uma gigante,
Qual junto a uma rainha um gato voluptuoso.

Nesse gesto, o sujeito poético é duplamente reificado: reduzido a gato, ele é animalizado, ou seja, destituído de suas qualidades humanas; reduzido a gato de alguém, ele é um animal destituído de sua autonomia e liberdade, ou seja, é a existência de um ser tornada objeto. Essa dupla reificação (análoga ao que ocorre no sistema capitalista) nos parece de algum modo naturalizada, pois, ainda que ele idealize pertencer a um mundo regido por outras relações sociais (um mundo aristocrático baseado no servilismo), o seu modo de ser se estrutura com base em relações capitalistas. O que aparece aqui com ares de contradição é retomado e reafirmado nos versos finais, quando surge outra identificação que remete a uma situação de transição do período feudal (que começava a decair) para o regime capitalista, de princípios de crescimento comercial e urbano:

Dormir languidamente à sombra de seu colo,
Como um burgo tranquilo ao pé de uma colina.

⁴⁷ Baudelaire, 1995, 119.

⁴⁸ Sartre, 1947, p. 69.

Em Baudelaire, é essa figuração crítica da realidade que dá forças à sua composição, e que o coloca, como diferentes críticos ressaltam, como o grande poeta da modernidade. A partir das diferentes linhas de força que desenvolve, passa a inquietar e atrair poetas não só da França, como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé (a análise de Hugo Friedrich vai ao ponto de mostrar que esses poetas também são incorporados como parte da tradição dessa nova lírica), mas de todo o mundo.

A partir de todo o percurso feito e das análises de vasto material poético, Friedrich faz comentários sobre o modo peculiar dessa forma artística moderna e da sua relação refratária com a realidade, bem como indica caminhos pelos quais seja possível compreendê-la. Vejamos um trecho síntese de seu livro, onde estão arrolados os princípios que governam essa nova forma de composição:

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

A mencionada obscuridade e a ação em nível pré-razional estão diretamente relacionados a conceitos como “fantasia” e “sonho”, que são utilizados para definir o procedimento dessa poesia. Estamos diante de uma das heranças vindas do período romântico, mas sem a forte carga idealista que o caracterizava. A fantasia é uma força que guia o poeta na manipulação das palavras e na busca por jogos sonoros, constituindo uma verdadeira “magia linguística” pelos arranjos improváveis e pelas sonoridades inesperadas. Esses conceitos indicam uma capacidade

produtiva, visto que se ligam a um princípio intelectual e dizem respeito ao aspecto construtivo dessa literatura. Ou seja, mesmo quando apontam para um sentido abstrato ou irreal, estão concretamente empenhados na articulação de um discurso lírico. O mesmo raciocínio é aplicável à imagem do artista moderno, que figura, em relação à sua obra, como aquele que manipula o idioma, sendo caracterizado como inteligência que poetiza.

A tensão dissonante, tal como a define Friedrich, está intimamente relacionada à maneira de compor, ou seja, diz respeito diretamente a uma questão de forma. Como consta no segundo parágrafo do trecho selecionado, seu princípio é o de tensionar pólos opostos: explorando as contradições entre os conteúdos, e destes com o modo pelo qual se articula o discurso literário. Essas questões, como vimos, são formuladas na tradição do primeiro Romantismo, e alimentaram o desenvolvimento do gênero lírico na modernidade.

A atitude dissonante, que caracteriza essa poesia moderna, reflete-se também no âmbito do discurso literário. Frequentemente, a arbitrariedade do código comunicativo está posta em destaque, evidenciando a discordância entre signo e significado. Com isso, não há mais equilíbrio entre o conteúdo expresso e a maneira de expressão. Essa literatura busca, principalmente, causar impressões por meio de seus recursos expressivos (sonoros e visuais) e pelas tensões das forças que põe em movimento, engendrando diferentes significados. Nesse sentido, estamos diante de uma poesia que não quer ser comunicativa, nem ser fiel à realidade (ao menos nas aparências). Sua tendência a ser autossuficiente, bem como a estranheza e os efeitos de choque que essa lírica produz no leitor, vale lembrar, são as marcas da sua atitude de oposição ao mundo da convenção e das reações automatizadas. É esse um dos aspectos irônicos da poesia moderna, atrair pela percepção (magia linguística) e perturbar quem a sente (pelos conceitos obscuros ou falta completa de sentido).

Devemos também pensar a dissonância no núcleo da construção do poema, ou seja, em vista do significado e comportamento que assume a subjetividade poética. Sendo um constructo, a própria interioridade lírica é tomada como matéria à criação literária, dramatizada nos incessantes movimentos da consciência. A ironia se efetiva nesse contexto poético pelo descentramento da subjetividade: a expressão de uma intimidade pessoal é feita através de uma lírica reflexiva, que constantemente a coloca em perspectiva. Desse modo, a poesia se torna

metapoesia e se legitima como irônica ao possibilitar uma figuração crítica em seu procedimento artístico.

Enquanto técnica, a perda da unidade do sujeito poético é uma aprimoração estilística que tem sua razão de ser no próprio mundo, que também se tornou complexo⁴⁹. A unidade do próprio indivíduo moderno se encontra cindida em duas: entre um eu objeto, que é a imagem de si feita na mente humana, e um eu sujeito, que é simultâneo a todo pensar, e por isso mesmo difícil de ser atingido pela consciência (em se tratando de um sujeito reificado, essa dificuldade é ainda maior). Ou seja, a capacidade de um eu se desdobrar é manifestação da situação intrinsecamente irônica do homem, de ele não ser capaz de conhecer a si mesmo (a despeito de muitos terem certeza do contrário).

A função crítica se concentra, então, na figura de um sujeito lírico autoconsciente, que não se constitui unicamente pela expressão de seus sentimentos, mas também pela sua posição reflexiva em relação a esses mesmos sentimentos e aos meios materiais de composição artística. “Na auto-reflexão crítica do poeta pensante ou do pensar poético, o sujeito se comporta como ator envolvido no drama passional e, ao mesmo tempo, como observador ironicamente distanciado. Ser romântico irônico significa sentir o que pensa e pensar o que sente”⁵⁰. Isso significa que não encontramos uma subjetividade coesa e uniforme nessa poesia, mas um todo heterogêneo que engloba as sucessivas e diferentes modulações do espírito.

Nesse sentido, a interioridade poética se caracteriza por uma disposição ampla da sensibilidade, de modo a permitir maior objetividade na representação e exatidão na composição. Com isso, arma-se uma situação genuinamente irônica, na conjugação de exprimir uma interioridade particular e constantemente representar um eu diverso. Esse procedimento reflexivo se desdobra na despersonalização da subjetividade, e se relaciona àquele princípio intelectual e de exatidão dessa lírica (“a capacidade de sentir da fantasia”⁵¹). Isso se manifesta na atitude dessa persona lírica, que pode assumir diferentes personalidades, de modo que possibilite a expressão de um conteúdo por meio da representação de um outro⁵². Essa dramatização do eu-lírico, que

⁴⁹ Questão ressaltada por Marcos Fernandes em “Paradoxos do sujeito (lírico) na obra de Carlos Drummond de Andrade”, (2005).

⁵⁰ Souza, 2005, p. 131.

⁵¹ Friedrich, 1978. p. 37.

⁵² Fernandes, 2005, p. 37.

finge diferentes vozes, não é esvaziada de significado histórico, visto que concretiza os diferentes sentidos culturalmente constituídos. Dito de outro modo, o ato de fingir ser um eu arbitrário não implica que aquele conteúdo humano seja irreal. Ao contrário, a dissonância aqui presente se efetiva exatamente por esse contraste entre um eu que é, ao mesmo tempo, irreal (porque ficcional) e real (porque impregnado de sentido histórico). Importante citar o caso peculiar de Fernando Pessoa, que levou esse procedimento ao extremo de criar diferentes identidades autônomas para a subjetividade poética. Os seus heterônimos, como foram denominados, são entidades independentes e dotadas de personalidade própria, de modo que a poesia de cada um caracteriza um modo particular de se relacionar entre o sujeito e o mundo empírico.

O caminho que buscamos traçar até aqui não esgota as influências e as possibilidades da lírica. Ao contrário, esse esforço teórico objetiva esclarecer as noções e conceitos que estão na raiz de nosso objeto de estudo. Nesse caso, estamos diante de um caminho necessário para a compreensão do livro. “Ironia é obrigação”⁵³, como consta em outro fragmento de Schlegel. Com essas indicações de como opera a forma reflexiva na lírica, podemos prosseguir para a análise efetiva da poética de Carlos Drummond de Andrade em sua obra *Boitempo* (1968).

⁵³ Schlegel, 2016, p. 152. § 483.

**2 - A FIGURAÇÃO DA MEMÓRIA COMO FORMA:
MEDIAÇÃO E TOTALIDADE HISTÓRICA**

É importante sinalizar que *Boitempo* (1968) é o livro de Carlos Drummond de Andrade em que a consideração do passado pela persona poética (via memória) não aparece apenas em poemas esparsos, como se vê em sua produção de *Alguma Poesia* (1930) a *Lição de coisas* (1962), mas está presente no livro como um todo. Exatamente por essa predominância, podemos dizer que o *Boitempo* incorpora de maneira peculiar a história como problema à fatura do livro. Isso significa que a evocação memorialística do passado não se manifesta como um tempo em abstrato, mas vinculada a um tempo específico, com suas formas particulares de vida e de sociedade. Ou seja, a memória individual desse eu-lírico é retomada a partir de um enquadramento objetivo, responsável por inseri-la na totalidade do processo histórico concreto.

Nesse sentido, o problema de nosso estudo se estrutura em torno da relação dialética do indivíduo com o mundo real. Essa correlação é intrínseca ao trabalho com a memória, visto que ela não subsiste por si só (o que seria uma abstração), mas quando relacionada a um contexto empírico de pessoas, objetos e fatos reais. A dimensão da consciência deve ser encarada em função da vida, isto é, que o conteúdo de toda memória remete à experiência vivida por um sujeito em um determinado contexto histórico. A memória é uma atividade que compete apenas ao indivíduo só na aparência, pois ela é inteiramente social em sua raiz empírica: “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”⁵⁴.

Na fortuna crítica do livro, observamos que a questão da representação da memória tende a ser circunscrita ao âmbito da psicologia “pura”. Nessa linha de análise, estão os estudos sobre o intitulado gênero autobiográfico, nos quais a investigação gira em torno da ideia principal de que o autor escreve deliberadamente a sua própria vida na ficção, à maneira de confissões. Entre esses, existem outras abordagens teóricas sobre a questão, tais como a relação entre memória e esquecimento, memória e morte, memória e culpa etc⁵⁵. Essas tendências tendem a considerar as questões psicológicas como uma dimensão autônoma e fechada em si mesma, que compareceriam na obra como tema e como fonte para metáforas. Esse tipo de abordagem de

⁵⁴ Bosi, 2003, p. 17

⁵⁵Alguns exemplos desses estudos sobre a memória são os de Raquel Souza (2002), Silvana Pessoa (1991), Silviano Santiago, (1981), Solange Yokozawa (2009), para ficarmos apenas em alguns.

natureza fragmentária está assentada em uma concepção que enxerga o sujeito (e a arte) como entidade autônoma, sem o seu elo profundo com a realidade social. Equivaleria a dizer, por exemplo, que o indivíduo produz a sua própria memória, o que não é verdade. A memória está nas coisas, nos objetos: nossa percepção “só pode ser algo desses próprios objetos; ela está neles antes do que eles nela”⁵⁶. Sem a necessária mediação pela realidade objetiva, essa psicologia é reificada, pois fica faltando uma dimensão essencial de sua constituição. O caminho para superar a interpretação subjetiva da realidade artística é feito via reflexão crítica sobre as limitações da subjetividade e da relação dialética da arte com o mundo histórico, o que possibilita a consideração das relações sociais e do tempo histórico inerentes a toda produção artística (e a quaisquer atividades humanas em geral, diga-se de passagem). Dito isso, buscaremos ir além de uma leitura psicologizante dessa lírica memorialística, considerando tal dimensão em relação à experiência do homem em sua integridade viva. Em nossa perspectiva, esse é o modo adequado para a análise da obra artística em sua plenitude de significado.

Uma primeira questão a ser observada, então, é que o conteúdo da memória (a experiência de vida do sujeito) se sedimenta em uma forma peculiar, como um dispositivo próprio da representação. De modo irônico, a memória é imiscuída ao processo criativo do fazer poético: a realidade evocada das lembranças aparece como produto da imaginação, e vice-versa. Antonio Candido, em um dos primeiros estudos sobre o livro, comenta como é possível ler esses poemas “reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura 'de dupla entrada', cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa”⁵⁷. Podemos dizer, inclusive, que essa simultaneidade entre memória e ficção leva os dois termos a se especializarem em alguma medida: a memória, entendida na sua perspectiva singular, será extrapolada rumo ao contexto geral de suas relações sociais; este mesmo extrapolar, sendo ele o próprio ato criativo, não pode ser um ficcionalizar em abstrato, mas um que pauta a invenção a partir de um referencial consistente, que é a realidade histórica estruturada⁵⁸.

⁵⁶ Bergson, 2006, p. 267.

⁵⁷ Candido, 2011, p. 65.

⁵⁸ Lima, 1981, p. 62.

Para a composição de suas lembranças⁵⁹, a opção feita pelo escritor foi a de inserir o eu dessas memórias no contexto de suas relações concretas, um procedimento artístico que revela a presença dos “aspectos mais universais nas manifestações mais particulares, num avesso da autobiografia estritamente individualista”⁶⁰. A memória do indivíduo é ponto de partida utilizado para atingir um certo efeito poético, uma vez que está orientada para a composição da interação efetiva entre o sujeito e o mundo de suas relações objetivas. Em resumo, uma das características estéticas da representação em imagens dessas memórias é ir além do ponto de vista do eu, sem com isso perdê-lo de vista; extrapolar os pequenos fatos individuais e compô-los artisticamente em sua conexão intrínseca com o mundo social.

A figuração da memória a partir da ambientação do ser em seus conflitos sociais reais, com toda a riqueza de suas relações internas e externas, é a maneira apropriada para a superação dos limites de impressões subjetivistas. Como contrapartida, é necessário que se mostre em que medida os problemas do indivíduo são problemas sociais, visto que afligem também o corpo da sociedade e que são conformados por ela em alguma medida. É vital mostrar que “o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência”⁶¹. Por isso a técnica irônica de distanciamento e reflexão é adequada para a reprodução da interação recíproca entre a realidade e o indivíduo em sua plenitude: ela possibilita a figuração de como a totalidade das relações objetivas da sociedade são captadas pelo sujeito, apresentando também as limitações de sua apreensão frente à multiplicidade do mundo objetivo. Em acordo com Candido, é importante reforçar que a obra não possui nenhuma tendência subjetivista, mas que ela é simultaneamente particularizadora e generalizadora, pois há uma preocupação estética constante com a objetividade desse eu. Como exemplo, vejamos um trecho do poema “A Alfredo Duval”⁶², onde estão imbricadas as lembranças extremamente pessoais do eu-lírico a respeito do santeiro de sua cidade. Segue o excerto:

⁵⁹ Walter Benjamin sinaliza a distinção feita por alguns autores entre lembrança (consciente) e memória (inconsciente). Optamos pela terminologia de Proust, entre memória voluntária e memória involuntária, por considerá-la mais apropriada. Essa distinção será comentada mais à frente no trabalho.

⁶⁰ Candido, 2011, p. 64.

⁶¹ Lukács, 2009, p. 78.

⁶² Andrade, 1973, p. 129.

Perdura, no frontispício do Teatro,
a águia que lá fixaste sobre o globo
azul da fama, no total desmaio
do teu, do nosso tempo itabirano?
Quem sabe de teus santos e teus bichos,
de tua capa-e-espada imaginária,
quando vagões e caminhões desterram
mais que nosso minério, nossa alma?

Como se vê, os versos selecionados compõem duas “frases” interrogativas. Na primeira, parte-se da recordação de um enfeite do teatro da cidade, que leva à pergunta pela sua existência no tempo presente. A lembrança desse objeto se mostra propícia para despertar a reflexão no eu poético. Nesse sentido, a pergunta pela “águia” pode ser vista também como metonímia de uma indagação mais ampla, que ecoa nessa primeira frase: “o que restou do tempo itabirano?”. Esse significado se deve em parte aos pronomes desse quarto verso (“teu”, “nosso”), que ampliam o enfoque: partindo da visão unilateral desse sujeito que rememora um objeto, busca-se por um tempo que é exterior a ele e que o engloba. A título de curiosidade, há um pronome em primeira pessoa que poderia circunscrever a situação à perspectiva exclusiva da persona (“meu”), com que inicia-se o poema. Contudo, é empregado como um vocativo para aproximar o eu-lírico da sua memória sobre Alfredo Duval (“Meu santeiro anarquista na varanda”), ou seja, já sugere um desdobramento para além do ponto de vista pessoal.

A segunda “frase” é também uma pergunta, mas que ironicamente responde à primeira. Ela articula o destino de ambas as personagens em vista da agressiva extração de minérios que passa a marcar a história das Minas Gerais a partir do século XIX. Com o esgotamento do ouro de fácil exploração da superfície, a indústria mineradora local começou a entrar em declínio já na segunda metade do século XVIII. Ela só volta a crescer a partir de 1820, com a instalação de grandes companhias exploradoras em Minas Gerais, que também trouxeram técnicas e cientistas estrangeiros (para se ter uma ideia, de 21 empresas, 15 eram estrangeiras, sendo 14 destas inglesas). A partir dessa contextualização, é importante notar a possível ambiguidade presente no verbo desterrar no contexto do poema (“desterram/ mais que nosso minério, nossa alma?”): aponta tanto para a grande remoção de terra, necessária para as novas práticas de exploração de veios minerais, quanto para a consequência dos interesses econômicos que atingem a terra natal (Itabira, Minas), provocando profundas alterações na geografia física e no modo de organização

da sociedade (ressoa aqui um verso de “José”⁶³: “Minas não há mais”). Com isso, essa exploração atinge também a alma das personagens, que possuem um ar de desolação e de deslocamento frente às transformações impostas pelo interesse capitalista moderno. Como vemos, o trecho selecionado dramatiza o desenvolvimento da história em seu caráter processual, contrapondo momentos diferentes de uma mesma situação, o que possibilita a compreensão do tempo figurado como momento particular do desenvolvimento social.

Nesse sentido, a obra dispõe artisticamente o destino singular do sujeito lírico em relação aos grandes conflitos sociais que lhe são essenciais, em que ambos aparecem confrontados como isolados e como vinculados na totalidade de suas relações. Solange Yokozawa comenta que “em lugar de tentar reconstruir uma memória totalizadora, [...] assume o memorialista a perspectiva de que o documentário poético do existido, a reconstrução da incorpórea face, faz-se a partir de estilhaços, esquecimentos, lembranças, omissões voluntárias e inconscientes”⁶⁴. Como veremos nas análises, o comentário procede em parte: a poética desse memorialismo está assentada, de fato, em princípios de difusão e fragmentarismo; entretanto, esse aspecto não impossibilita a harmonização da multiplicidade de determinações reais que conformam o destino concreto do sujeito, articulando vivência pessoal e processo histórico em uma unidade coerente. Dito de outro modo, trata-se de uma construção não-mecânica, que possibilita a mediação entre a história e a vida do sujeito de modo orgânico. Vale comentar ainda que essas características ressaltadas pela pesquisadora são, afinal, características constitutivas do dinamismo próprio da memória, que opera por relações de similitude e/ou de contiguidade.

Essa intenção totalizante também foi ressaltada por Davi Arrigucci: para o crítico, o poeta não se limita como um simples rearranjador dos dados da experiência reunidos na memória, visto que conforma essa memória em uma totalidade⁶⁵. Além disso, ele chama atenção para o dispositivo artístico que viabiliza a integração da multiplicidade heterogênea do mundo social em um arranjo coeso. É a ironia como meio de expressão, com seu poder de articular os materiais mais divergentes, que possibilita a organização da complexidade de determinações em atuação na realidade histórica. Por meio do jogo irônico entre dramatização e pensamento, esse

⁶³ Andrade, 2012, p. 287-289.

⁶⁴ Yokozawa, 2011, p. 129.

⁶⁵ Arrigucci, 2002, p. 66.

procedimento efetiva a “correlação do todo e das partes, de que resulta a unidade da obra de arte, em que cada parte é o todo punctualmente concentrado”⁶⁶. Essa historicização, por sua vez, está imbricada à composição irônica da memória, que implica a sua elaboração como objeto (representa-se um tempo passado) e como elemento estruturante, conformando um modo próprio de representar o que está sendo dramatizado (os acontecimentos e fatos históricos). Ou seja, a memória figura simultaneamente como assunto e como problema estético. Em ambos os momentos da dialética entre forma e conteúdo, a ironia é o princípio poético que organiza as lembranças, inserindo-as na totalidade do processo histórico: coordena a construção de todo um universo concreto que dá lastro às memórias e à existência do eu-lírico.

Em outras palavras, o estilo do *Boitempo* está assentado nessa figuração da totalidade do mundo objetivo com o qual o indivíduo se confronta, incorporando a dialética da objetividade e da subjetividade como um fator estético. Por isso encontramos uma estrutura que remonta ao universo de relações objetivas do mundo desse eu, necessários para uma efetiva contextualização das lembranças. Tais considerações podem ser vistas no poema “(in) memória”, que merece destaque por não estar alocado a nenhuma das seções em que o livro se subdivide, funcionando à maneira de um prefácio. Além disso, é um dos poucos poemas em que não encontramos um acontecimento sendo narrado e/ou dramatizado. O que o poema parece desenvolver é uma reflexão poética sobre o próprio método de composição que lastreia o livro, ou seja, ele é irônico: simultaneamente poético e crítico. Vejamos como as questões que comentamos até aqui embasam a forma dessa lírica. Segue o poema:

(in) memória⁶⁷

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito

⁶⁶ Souza, 2000, p. 27.

⁶⁷ Andrade, 1973, p. 7.

subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.

Para a interpretação do poema, é interessante abordá-lo em função de seu título, visto que os versos não nos trazem muitas informações diretas sobre o seu conteúdo. Vemos, então, que se trata de um poema sobre a memória. A outra pista é um pouco mais cifrada, e está no “(in)” que acompanha a “memória”. A partícula parece estabelecer um jogo com a expressão latina *in memoriam*, com o segundo termo em vernáculo. Nessa leitura, o sentido do poema pode estar relacionado ao intuito de lembrar algo que se quer preservar da dissolução, em um gesto de homenagem. Contudo, essa mesma partícula, exatamente por seu isolamento, pode ser relacionada a outro idioma. Ela nos remete também ao advérbio inglês *in*, que estabelece a relação de algo que contém uma outra coisa em seu interior. Esse segundo significado parece ser reforçado pelos parênteses, que encerram dentro de si esse mesmo elemento. Extrapolando um pouco, assim como esses parênteses englobam algo que não é possível precisar exatamente o seu significado, o mesmo pode ser dito sobre a memória. Isso porque os seus conteúdos (as percepções do real) aparecem diretamente ao sujeito apenas em situações excepcionais em que certas impressões combinadas do presente correspondem a percepções do passado, evocando-as⁶⁸ : “Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso”⁶⁹. Essa forma de memória é involuntária, ou seja, não é dependente da vontade e da consciência. O que predomina em relação à memória, de modo geral, é o esforço cognitivo necessário para tentar resgatá-la, o que caracteriza uma outra forma, agora voluntária. Essa diferença existe porque, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as

⁶⁸ Conforme Benjamin, quando comenta a relação entre ficção e memória em Baudelaire e em Proust. Benjamin, 2015, p. 103-116.

⁶⁹ Bergson, 2006, p. 120.

experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho”⁷⁰. Nesse sentido, entende-se a memória como trabalho consciente, noção cara para compreender o poema em estudo.

A partir dessas considerações, leremos o poema como desdobramento do título: como investigação poética a respeito da natureza da memória. Como veremos, essa reflexão é pertinente tanto à situação do sujeito que intenta recuperar a própria experiência de vida quanto à opção por sua composição enquanto ficção. No poema, as três estrofes parecem encenar momentos diferentes dessa investigação do passado, como buscaremos demonstrar em nossa análise.

A primeira estrofe dramatiza o esforço inicial de investigação, processo que parece impedido por algum motivo, que se tenta transpor. O significado dos versos iniciais leva a essa leitura, com imagens de coisas que apontam para algo que está oculto (“elipses”, “buracos”) ou que está faltando (“vácuos”, “cacos”). Os três primeiros versos mal se articulam como frases, predominando o fragmentarismo marcado pelas preposições “de”, que antecedem quase todos os substantivos. Contudo, a dificuldade não emperra o eu-lírico, que investe na pesquisa de como organizar esses fragmentos. O ponto de virada é o quarto verso, que se destaca tanto em função de concentrar todos os verbos da estrofe como de seu efeito rítmico ímpar, com três sílabas tônicas (característica que só aparece novamente ao final, onde esse verso é retomado). Esse quarto verso é metonímia de sua investigação, onde se repete o mesmo verbo de ação (“fazer”), que aponta para essa tentativa incessante. No jogo especulativo, esse verbo é submetido à transformação (“faz”, “desfaz”), como quem procura entre as palavras um significado oculto, mas que se esquia. O que se investiga nessa repetição dos verbos é a dimensão do próprio sujeito: a face (disfarçada no “faz-se”) é feita e refeita constantemente. Busca-se ultrapassar o subjetivismo, que encara a memória como âmbito exclusivamente pessoal. A partir do quinto verso, o poema se mostra com enunciados mais articulados. Mas o esforço, nesses termos, parece em vão: o resultado é incorpóreo, fugidio, apenas um resumo do que se objetiva alcançar.

A segunda estrofe dramatiza a possibilidade de passagem da dificuldade para a resolução, em que se vence “o bloqueio da terra”. O travamento é vencido quando se conhece ao certo a natureza do obstáculo, que parece ser o próprio sujeito, pois o que é colocado em perspectiva no

⁷⁰ Bosi, 2003, p. 17.

exame minucioso do problema é o próprio eu e seus aspectos contingentes (“eliminando cara/situação e trânsito”). Nesse momento, o eu-lírico reconhece a relatividade do conhecimento que não se pauta na mediação dialética entre o ser humano e a realidade objetiva. A consideração do retrato como transparência, ao começo dessa estrofe, já sinalizava que o bloqueio é parcial e que poderia ser transposto, porque o que é opaco ainda deixa passar alguma luz. Tendo intuído uma saída, o problema é ironicamente minimizado, pois a imprecisão da primeira estrofe (e de si mesmo) é “subitamente” desfeita quando se transpõe o bloqueio. Desse modo, tanto o simples lembrar quanto a ficção memorialística devem vencer esse impedimento, que é o caráter unilateral da perspectiva individual.

Essa questão pode ser melhor esclarecida se cotejarmos esse poema com um outro, o “Opaco”⁷¹, de *Claro Enigma* (1951). Retomando-o brevemente, a situação é a de um sujeito que tenta ver o luar, mas é impedido pelo edifício, que lhe barra a vista (situação das quatro primeiras de cinco estrofes). A última estrofe deste poema é marcada por uma reviravolta, onde é feita uma reconsideração: “Não, não me barra/ a vista. A vista se barra/ a si mesma”. Percebe-se, inesperadamente, que o agente do impedimento é deslocado da referência exterior e objetiva para a interioridade do sujeito poético (o que não anula o primeiro, diga-se de passagem). Ou seja, a própria subjetividade é vista como bloqueio à percepção objetiva do mundo, pois, assim como o edifício em relação ao luar, impede o acesso direto à realidade das coisas. Contudo, como sinaliza Betina Bischof em sua análise de “Opaco”, há ainda uma possibilidade de resolução, visto que “alguns destes poemas encontram, numa repentina brecha, o oblíquo acesso àquilo que, ao longo das estrofes, vinha sendo enfaticamente negado”⁷². É esse o desfecho do poema em questão: se o edifício, por um lado, possui um aspecto negativo por impedir a visão do sujeito, por outro, é ele a referência com que se distingue o que se deseja ver: “Assim ao luar é mais humilde./ Por ele é que sei do luar”. Ao fim, nenhum dos bloqueios é transposto, mas ao menos se alcança a consciência de sua existência (o que conta como uma maneira de ver além)⁷³.

O “bloqueio da terra” do poema “(in) memória” pode ser associado a esse mesmo comportamento observado em “Opaco”. A natureza desse impedimento é a situação intrínseca do

⁷¹ Andrade, 2012, p. 588.

⁷² Bischof, 2005, p. 33.

⁷³ Conforme leitura de Bischof, 2005, p. 15-48.

sujeito moderno, apontando ao caráter parcial de seu conhecimento do mundo, sempre mediado pela subjetividade (a vista que barra a si mesma). O tom conclusivo da terceira estrofe se relaciona ao caminho encontrado pelo eu lírico para uma resolução possível, metaforizada na imagem de um almofariz — recipiente no qual se trituram quantidades pequenas de ingredientes, servindo também para a mistura de diferentes materiais⁷⁴. O almofariz de ouro em questão pode ser uma alusão ao próprio trabalho poético, pautado no gesto de apuração das palavras. Nesse sentido, podemos dizer que há aqui um eco da primeira estrofe (“faz-se, desfaz-se, faz-se”), transformada agora em imagem concreta. Esse eco é reforçado na própria composição pela cadência inicial da estrofe, onde reaparece a organização em três sílabas tônicas, que leva a uma leitura mais pausada. Mas o poema (e a poesia de Drummond em geral) não é feita apenas como trabalho com as palavras. Os versos finais explicitam os ingredientes que vão ser manipulados nesse almofariz (que é também o próprio poema): eles podem ser organizados em elementos externos (“europa” e “museu”) e em elementos internos (“o projetado amar” e “o concluso silêncio”), chamando atenção para a necessária conformação da vida do sujeito em vista da materialidade de sua vida social. Esse efeito se manifesta discretamente no final do poema por meio dos artigos, que marcam a passagem do indeterminado (“um”) ao definido (“o”), isto é, do abstrato ao concreto. Essa mesma medida vale, afinal, para a questão do lembrar, que é também tema da composição.

Como vimos, a relação dialética sujeito-mundo se mostra intrínseca às duas investigações, tanto a memorialística quanto a poética. Há uma dificuldade inerente para apurar a justa medida do problema, que é complexo, mas não sem resolução. A saída entrevista está no trabalho reflexivo: tanto com as lembranças, ao se organizar a contraposição do eu com o mundo de suas relações, quanto em relação ao processo de composição, pautado na luta com as palavras para compor essa mesma mediação dialética no plano estético. Vale comentar que essa investigação do poeta a respeito de como figurar a relação entre a perspectiva individual da *persona ficta* e os problemas da realidade histórica está presente na obra de Drummond desde *Alguma Poesia* (1930). Aparece, de modo explícito, em uma das estrofes da primeira peça lírica do livro, o “Poema de sete faces”⁷⁵:

⁷⁴ Aurélio, 1986, p. 89.

⁷⁵ Andrade, 2012, p. 53-54.

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.

Como nos parece sugerir o eu-lírico desse poema, a solução para a referida questão está além do uso exclusivo de recursos técnicos (como a rima). Encontra-se, em vez disso, no estabelecimento de uma mediação adequada entre os problemas do ser em relação às forças históricas de sua época e lugares determinados, que só é alcançada após vencidos os entraves inerentes a essa relação. Nessa perspectiva de uma elaboração reflexiva, “(...) a motivação do poeta tem, claramente, relação com a passagem da dificuldade para a resolução, do bloqueamento para a possibilidade de saída, criando, deste modo, quase que uma metáfora formal da atração drummondiana pela possibilidade de transformação”⁷⁶. Esse comentário é muito importante, pois aponta para uma atitude constante na poesia de Drummond, que é a negatividade como problema e como motivadora do pensamento⁷⁷. Nesse mesmo sentido, diferentes críticos formulam que, em sua poética, comumente há um obstáculo que interfere de algum modo no percurso do sujeito, um elemento opositor que impede a ação e o leva à reflexão⁷⁸. A poética irônica de Drummond, ao articular uma intenção ou atitude junto de um impedimento, funciona assim à maneira de um instrumento crítico para a investigação sobre a relação conflituosa do eu consigo mesmo e com a sua realidade social. Esse comportamento “emperrado” se articula também no âmbito da ficção, na imagem do fazer poético enquanto embate sem desfecho, tal qual aparece no poema “O lutador”⁷⁹:

Lutar com as palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

Buscando-se pelas relações entre forma literária e forma social, é possível ver esse comportamento estético peculiar como correlato a tensões que constituem a própria sociedade brasileira. Nessa leitura, o deslocamento do eu-lírico e seu confronto consigo mesmo têm seu

⁷⁶ Bischof, 2005, p. 65.

⁷⁷ Bischof, 2005, p. 41.

⁷⁸ Nesse sentido também Schüler (1979), Sterzi (2002) e Pilati (2009).

⁷⁹ Andrade, 2012, p. 274-8.

lastro na investigação artística sobre a própria realidade histórica. A experiência desse sujeito lírico encalacrado se liga a um dos problemas da formação do país, a sua polarização entre a província e a cidade, entre o interior e o litoral, situação essa que é reconfigurada no quadro de uma modernização conservadora: agora, a contraposição é entre o atraso e o desenvolvimento. Essa questão se encontra bem estruturada em Drummond em vista de um esforço consciente de interpretação do Brasil, mais especificamente, dos impasses oriundos do conflito entre o nosso passado arcaico não inteiramente superado e a promessa de modernização que não se realiza por completo. Considerando-se o tempo histórico específico que figura no corpo de sua poesia (e não um tempo abstrato), essa dimensão problemática da nossa experiência histórica se constitui como inerente a sua produção, pois, como vemos, da “oposição entre esses contrários, nenhuma síntese harmonizadora é permitida ao leitor. A dialética entre o atrasado e o moderno resulta, nesse sentido, em pura negatividade”⁸⁰. O conflito modernizador, transposto ironicamente ao plano estético, vincula-se a esse comportamento negativo e dá lastro a diferentes comportamentos da subjetividade lírica criada pelo poeta, tais como a dimensão de desajuste do eu-lírico (*gauche*) e até mesmo o aspecto corrosivo que é inerente à consideração de seu tempo histórico (como analisado por Costa Lima em seu *Lira e antilira*). Nesses dois casos, a percepção e vivência do eu-poético estão imiscuídos à reflexão crítica sobre a sua realidade social, reflexão esta, muitas vezes, veiculada na voz da própria persona (como autoconsciência).

O aspecto comentado é pertinente à poética de Drummond como um todo, e assume diferentes feições no correr de sua obra. A título de exemplo do *Boitempo*, vejamos o poema “Ei, bexiga!”⁸¹, em que é dramatizada a história (ou estória) de um caso de varíola em Itabira. A vítima é uma figura importante, o comerciante Foscarini, um italiano responsável pela importação e revenda de doces de São Paulo no interior de Minas. Dado o contexto, a cidade se vê confrontada com a falta de infraestrutura para lidar com o caso: a população se tranca em casa, “sem leite sem pão sem saúde-pública”; e em vez de um lazareto, o que existe é um “casebre desbeijado” onde isolam o doente na esperança de se salvarem. Nesse sentido, a metáfora empregada é reveladora da pobreza desse meio: “A Idade-média enrola a cidade/em cobertor de

⁸⁰ Pilati, 2009, p. 76.

⁸¹ Andrade, 1973, p. 115-6.

pânico”. O atraso socioeconômico de Itabira fica ainda mais evidente em outro poema⁸², na situação do irmão doente que morre sem poder esperar pelo remédio, que vinha transportado de longe por um burro. Nos dois casos, há um contraste entre o desenvolvimento do país e a situação de abandono do interior rural, entre a solução existente, mas que se figura inacessível dada a má formação do progresso.

Antes de prosseguirmos, é importante considerar que essa correlação entre forma literária e forma social vai além da escolha pessoal de certo assunto pelo escritor, e se deve, em última instância, à relação íntima entre o texto e o contexto que permeia a sua produção. O fazer artístico é, afinal, uma atividade social entre as outras de uma comunidade, tendo a obra como seu produto (para além de seu sentido estético imanente). Isso quer dizer que esse produto é parte de uma dinâmica social particular, que o determina em alguma medida. Ou seja, a arte, como articulação peculiar e expressiva, é autônoma na mesma proporção em que é “expressão de realidades profundamente radicadas no artista”⁸³. Por essa razão, devemos sempre atentar para a especificidade das ligações e dos eventos estruturais relacionados à vida artística, ou seja, considerar a influência dos valores sociais e das ideologias que se expressam no conteúdo e na estrutura da arte. Dito de outro modo, devemos enxergá-la em perspectiva tanto da infraestrutura como da superestrutura, que a condicionam em alguma medida, seja direta ou indiretamente (a depender de cada caso). Vale frisar que essa relação da obra com os elementos externos a ela diz respeito principalmente à atuação desses fatores na estrutura interna da fatura artística, constituindo assim uma arquitetura particular.

Para compreender como se dá esse complexo de relações, é fundamental considerar a literatura na sua dimensão de reflexo artístico da realidade. A obra de arte, para obter seu efeito artístico (a sua forma), articula as mais diversas determinações que atuam de modo disperso (mas efetivo) na realidade. Nesse sentido, representar algo implica condensar as suas determinações essenciais em uma unidade (seja de um acontecimento, de um objeto ou um momento na vida de um indivíduo)⁸⁴. Cada fator essencial de desenvolvimento ou mudança deve figurar conjuntamente com todas as causas substanciais, mostrando (ou fazendo viver) diretamente o

⁸² Andrade, 1973, p. 72. Poema “O preparado”.

⁸³ Candido, 2011, p. 31.

⁸⁴ Lukács, 1966, p. 31-2.

processo que leva ao resultado⁸⁵. Tais considerações são importantes porque a concretude de um fenômeno se dá precisamente a partir da sua conexão dialética com outros fenômenos. Este é, afinal, o modo como Marx define o método para a apreensão do concreto em seu processo de desenvolvimento:

O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação. (Marx, 2011, p. 54.)

A figuração da realidade histórica deve se organizar, então, a partir dos aspectos fundamentais para a vida do sujeito, de modo que o mundo social da ficção componha uma totalidade intensiva. Esse procedimento tem como efeito estético a impressão de um aspecto universal à matéria singular, tal qual comentamos inicialmente a respeito do livro. Antonio Candido identifica, na lírica em estudo, a presença de um cunho generalizador de toda experiência individual, que a caracteriza enquanto típica de um momento sócio-histórico específico, como uma “espécie de revelação constante da realidade”⁸⁶. Para atingir tal efeito, a obra tem de refletir os aspectos decisivos que conformam a porção de vida por ela representada, de modo que figure semelhantemente à totalidade de uma vida. É essa generalização que efetiva a figuração do destino individual no enredo de suas relações concretas, de modo a revelar a tipicidade desses elementos aparentemente pessoais. A vida pessoal alcança assim uma significação maior, a de ser representativa de todo um contexto social, porque encerra em si as forças determinantes de sua situação singular.

Essa relação dialética do individual e do universal se organiza através da sedimentação do conteúdo histórico em uma forma particular. A formalização — como podemos chamar esse momento da elaboração estética — é o processo pelo qual os elementos essenciais que conformam o conteúdo são organizados de modo peculiar em uma estrutura artística: as determinações do conteúdo dessa vida se condensam na forma artística, que internaliza e expressa as leis que regem a dinâmica da sociedade; essa forma, por sua vez, é reconvertida em um conteúdo particular, pois nos comunica um encadeamento de relações estruturadas que é

⁸⁵ Lukács, 1966, p. 21-2.

⁸⁶ Candido, 2011, p. 63.

pertinente a uma situação sócio-histórica específica do sujeito lírico⁸⁷. Essa associação é fundamental para a constituição do efeito conjunto da obra: “a forma surge do conteúdo sócio-histórico e tem por missão elevar tal conteúdo à altura de uma objetividade artisticamente plasmada”⁸⁸.

Em síntese, trata-se de considerar como são reproduzidos mimeticamente na subjetividade poética os desdobramentos internos de eventos fundamentais à experiência individual. Outrossim, sendo capaz de plasmar diferentes esferas da realidade, a lírica figura a experiência individual de modo objetivo, pois configura os fenômenos organicamente enquanto totalidade. É esse um dos modos pelo qual a forma poética internaliza a história. Por isso mesmo, é preciso sempre considerar a dimensão temporal que é inerente a toda memória, isto é, que toda memória remete também a um tempo histórico estruturado.

Antes de analisarmos a configuração desses problemas na obra, é preciso reiterar que nossas observações se referem à poética do livro como um todo. Os elementos mencionados não aparecem explicitamente em todas as poesias. De modo irônico, os poemas realizam o confronto dessas questões, com peças que focam exclusivamente a interioridade do Eu, e outras que escondem esse mesmo Eu para também figurar a vida social de sua realidade objetiva.

A próxima peça a ser analisada é reveladora dada a sua capacidade de dramatizar em um só poema a alternância de enfoque presente no livro como um todo. A seguir, veremos que a composição se organiza a partir de uma perspectiva particular, que aparece ora em seu caráter isolado, ora em sua conexão ampla com a totalidade. Nesse sentido, vamos considerá-la em função do confronto dialético de dois pares: o local e o universal, que remete a uma relação concreta, e a omissão e a participação, que remete a uma apreciação subjetiva (ética) dessa mesma realidade concreta.

Chama a atenção, de antemão, o fato de o título do poema ser uma data: “1914”⁸⁹. A indicação temporal desacompanhada de coordenadas físicas já abre a possibilidade de um escopo mais abrangente. O jogo estabelecido no decorrer do poema visa à plenitude de relações de Itabira e do eu-lírico com o contexto da primeira guerra mundial. A consideração da totalidade

⁸⁷ Lukács, 1966, p. 33.

⁸⁸ Lukács, 1966, p. 42.

⁸⁹ Andrade, 1973, p. 90-94.

em função desses dois referentes — a cidade e o sujeito — configura dois momentos distintos no poema, como analisaremos a seguir.

A dimensão do isolamento de Itabira (e de sua população) já aparecera em perspectiva nacional, quando chegam notícias lacônicas da Proclamação da República em “15 de Novembro”⁹⁰: “Liberais e conservadores não queriam acreditar”. Além da crítica política em relação ao processo político nacional, a consideração dessa situação deixa ver o provincianismo do interior de Minas, algo à parte dos acontecimentos nacionais. O mesmo pode ser dito da cidade em sua relação com o mundo.

Em princípio, o eu-lírico parece algo distanciado da matéria, alternando a descrição entre a situação mundial e a sua situação local. A alternância tende a ser bem demarcada até a metade do poema. Essa organização peculiar do conteúdo tem seu lastro na própria realidade histórica: em meados de 1914, o contato entre Itabira e o mundo só poderia ser de modo indireto. No poema, esse contato remoto é transposto por veículos de informação (o jornal, as correspondências e a fotografia), que comparecem como mediadores em toda mudança de enfoque. Ainda assim, a dificuldade do contato é sempre latente: “Vem tudo no jornal/ ilustrado longínquo”.

A oposição feita entre o contexto adjacente e a situação universal não é gratuita. O intuito parece ser o de problematizar a realidade local e também a guerra. As notícias da guerra levam o sujeito lírico a redimensionar a sua situação particular. Todo o mundo que ele conhecia, isto é, as imediações de sua cidade natal, revelam-se enquanto porções ínfimas quando se descobre o verdadeiro mundo: “Reparo: o que habitamos/ território encravado/ não é o mundo, é o branco./ Um branco povoado/ como se mundo fosse”. A guerra funciona no poema à maneira de um negativo com o qual se vê Itabira por outra perspectiva: “como rangem as portas/ sem medo de invasão”.

Nesse sentido, a técnica de contraste serve à caracterização das duas realidades. Primeiramente, de maneira concisa, é apresentado um esquema geral dos elementos da guerra, que vão sendo confrontados paulatinamente pelos elementos locais de Minas Gerais. Se na guerra há explosões e gritos, o que há aqui é o branco; se por lá voam aviões de caça, o que há aqui é

⁹⁰ Andrade, 1973, p. 17.

uma mosca imóvel. A comparação mais dramática se dá em relação aos seres humanos: na guerra, todos são reduzidos a soldados, sem nenhum destaque à história pessoal de cada um; de Itabira, temos notícia das vidas peculiares de diferentes personagens, que compõem a figuração da particularidade do ambiente local.

A segunda parte do poema opera a transição da visão exterior desse quadro histórico para a consideração dessas questões pela interioridade do sujeito poético. Transfigurada em vivência interior, a situação assume um caráter problemático para a consciência do garoto. Na esfera subjetiva, realidade local e mundial se aproximam, e essa confluência passa a marcar o conflito que a aflige (“e cava uma trincheira/ à beira de meu catre”).

Como vemos no correr no poema, essa perturbação se deve ao interesse da personagem pela cultura germânica. Na medida em que a guerra prossegue e se vai tendo notícia de suas batalhas (“E derrota e vitória/ Flandres Verdun Champagne”), o eu-lírico vai ficando mais tenso, até um clímax em que tem de colocar a visão pessoal em perspectiva. O ponto de virada é o momento no qual navios brasileiros são atacados por submarinos alemães, fatos que marcam a entrada do país na Primeira Guerra Mundial. São esses acontecimentos que fazem com que o sujeito lírico se veja frente a uma situação de escolha entre o seu interesse pessoal e a questão ética “do bem e da justiça” em prol de seu país.

Nessa leitura, o poema dramatiza a passagem do ponto de vista pessoal inicial para uma visão ampla, que considera a integridade de seus pares e de seu país como valor superior ao gosto individual por esta ou aquela cultura estrangeira. O despertar da consciência nacional se atrela a esse contexto particular de guerra mundial, isto é, é motivado por acontecimentos objetivos, que figuram sucintamente em seus elementos vitais para o efeito poético. A passagem da omissão ao sentimento de participação tem seu lastro nessa situação histórica concreta, que motiva essa transformação. Esse empenho, inclusive, ganha amplas dimensões, caracterizado enquanto luta política (combater os boches) e luta ideológica (exaltação da própria pátria na literatura).

Conforme vemos, a composição dessa poética tem a totalidade sempre em vista. A representação se pauta na organização das relações fundamentais que definem a vivência individual da persona lírica. A dialética entre os eventos externos e a realidade interior do sujeito é a pedra de toque do memorialismo drummondiano. Isto é, as relações estabelecidas deixam ver

em que medida a história pessoal de um indivíduo se relaciona com a história de um povo e até mesmo de toda uma época à qual ele pertence. Nesse sentido, a memória não é um fim em si mesma, mas funciona como mediação do processo de dramatização dos acontecimentos de uma situação objetiva. Ela também abre caminho para a reflexão poética, que comparece no arranjo crítico dos elementos situacionais, e também em avaliações explícitas da persona poética.

3 - O EU-LÍRICO E A VIDA SOCIAL COTIDIANA

O memorialismo poético do *Boitempo* incorpora a história de modo explícito: esse conteúdo é constante na arquitetura do livro, possibilitando a reconstrução mental da totalidade do mundo passado pela *persona* poética. Nesse sentido, são notáveis as atitudes do eu-lírico, sempre em busca de compor nexos coerentes de seus grupos sociais (a família, os conterrâneos) e das coordenadas objetivas de seu tempo (a partir dos eventos nacionais e mundiais). Contudo, seria um erro pensar que a História é apenas um pano de fundo sobre o qual se tecem as memórias de um sujeito, ou, na perspectiva do eu-lírico, que ela possa ser vista somente a partir de seu interesse pessoal. Em complementaridade a essa perspectiva individual, veremos que ela também se manifesta em diferentes dimensões do mundo exterior, isto é, da vida social concreta.

Para tanto, investigaremos esferas complementares desse mundo reconstruído: tanto o universo imaterial dos costumes como os objetos da cultura material. A abordagem desses componentes das relações sociais diz respeito à sua importância como elementos que são conformados pela sociedade. Esses elementos, por sua vez, enquanto produtos da vivência humana, nos permitem compreender as relações históricas que os engendram. As suas aparições em diferentes momentos e situações da vida popular possibilitam entrever os desníveis sociais latentes no dia a dia da sociedade.

Os elementos da vida cotidiana do povo começam a aparecer com maior peso e em sentido problemático na literatura quando um novo tipo de experiência social se estrutura com a modernidade. As contradições do novo momento histórico suscitaram grandes reflexões, que dotaram a ficção dos meios de representar o cotidiano das classes populares — antes considerada matéria baixa — de modo digno e elevado. Tratava-se da possibilidade de figurar a realidade cotidiana de modo concreto: a partir da consideração da experiência de vida comum como matéria séria para a literatura, representando a vivência das pessoas em sua perspectiva presente e em seu contexto histórico real. O que ocasionou essa mudança

é o princípio da mistura dos gêneros, que permite tratar de maneira séria e mesmo trágica a realidade cotidiana, em toda a extensão de seus problemas humanos, sociais, políticos, econômicos, psicológicos; princípio que a estética clássica condenava, separando claramente o estilo elevado e o conceito do trágico de todo contato com a realidade ordinária da vida presente, não admitindo sequer nos gêneros médios (comédia de pessoas de bem, máximas, caracteres etc.) a pintura da vida cotidiana, a não ser numa forma limitada pela conveniência, pela generalização e pelo moralismo. (Auerbach, 1972, p. 242)

Essas considerações apontam para a maneira peculiar pela qual a literatura passa a se relacionar com o mundo histórico a partir do Romantismo. No contexto da modernidade, a obra de arte não faz distinções entre as classes elevadas e as classes inferiores para considerar quais estratos sociais possuem direito de representação; ela dá proeminência à realidade das lutas de classes em seu contexto histórico próprio. Sob esse outro olhar, o estilo mesclado contribui para desmistificar o conteúdo da realidade social cotidiana, que se encontrava apartado das considerações elevadas e problemáticas da literatura, e por isso aparecia na ficção de maneira reificada: sem o seu aspecto sério e sem a sua relação com o todo da sociedade.

No que diz respeito a *Boitempo*, tais procedimentos são importantes na figuração da história passada como reflexo vivo. Existem vários componentes artísticos empregados que ajudam a transmitir uma forte impressão de realidade, e por isso são bem eficazes na montagem de cenas do cotidiano popular. A escolha principal é a da organização teatral para muitos dos acontecimentos representados, o que permite que diferentes personagens ganhem destaque no primeiro plano da representação. Essa presença notável do recurso dramático possibilita que o elemento humano local apareça em diferentes situações, desdobrado nas várias personagens ou simples nomes que aparecem nos poemas. Repercutindo essa escolha, há também a representação da linguagem popular local, que o livro retoma nas conversas e estiliza por meio das rimas e das repetições de palavras.

No que diz respeito à construção da *persona* lírica, o seu desdobramento irônico entre um eu-passado e um eu-presente possibilita uma figuração autêntica da ação passada por meio da dramatização da vida na perspectiva de quem a vive (na primeira pessoa do discurso), isto é, daquele que apreende a realidade em sua situação particular imediata. Ao invés de o passado ser descrito de modo distanciado, ele é retratado em função do contexto de vida do eu-passado e conformado enquanto ação. Isso quer dizer que a realidade social é representada de modo vivo no interior da subjetividade lírica. É importante ressaltar que a efetividade dessa intenção se realiza na escolha do tempo presente como o preponderante dos fatos narrados no livro: “tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgiu com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo”⁹¹.

⁹¹ Villaça, 2006, p. 114.

O emprego desses recursos incorpora a realidade extra-artística à representação poética. Tais escolhas de composição possibilitam que se figure “a inserção cotidiana do homem em seu mundo histórico particular”⁹², isto é, que a relação dialética da vida presente dos homens com o desenvolvimento histórico apareça também como um problema literário. Como podemos ver, a noção do estilo prosaico se relaciona à formação de uma consciência do caráter dinâmico do desenvolvimento histórico, abrindo caminho para a consideração da natureza orgânica e heterogênea — essencialmente dialética — do processo social. Ela possibilita a figuração da história como processo constante de mudanças, e a relação complexa entre essas alterações e a vida dos indivíduos, o que põe em evidência a sociedade local e suas instituições em constante transformação, em vista tanto da história nacional quanto da história mundial. Nesse sentido, é possível ver que o estilo mesclado funciona como um princípio irônico: o contraste em questão se dá pela consideração dos fatos cotidianos e dos destinos individuais em sua problematidade e abrangência enquanto forças sociais⁹³. Em outras palavras, a mescla estilística possibilita a configuração da totalidade de relações e de elementos sociais intrínsecos à vivência cotidiana, abrindo caminho para a figuração da vida do povo como parte essencial da realidade histórica.

Observando o recorte temporal pretendido pelo *Boitempo*, veremos que a obra circunscreve um período de nossa história nacional que vai desde os fins do Segundo Reinado aos primeiros anos da República Velha. O material da obra engloba diferentes tensões da vida nacional, tais como a passagem do regime monárquico ao regime republicano, o fim formal da escravidão, e também o crescente liberalismo da economia e dos costumes. A especificidade estilística no tratamento dessa matéria histórica começa a se revelar quando observamos o modo como ela é figurada: há uma distância considerável entre as questões fundamentais da vida do povo e os grandes acontecimentos e eventos importantes da sociedade. Isso porque a vida política no Brasil, ligada à ordem do latifúndio e ao personalismo dos senhores, atendia principalmente ao interesse desses pequenos grupos sociais de grandes proprietários. Trata-se de uma situação que remonta ao período de conformação do capitalismo, ainda em sua fase mercantilista, momento em que ocorreu o descobrimento do Brasil. A ocupação do território se insere nessa corrente histórica maior, e foi feita de modo a fornecer mercadorias para a Europa. Para atender a essa

⁹² Auerbach, 2012, p. 277.

⁹³ Sobre o funcionamento da mescla estilística como uma dinâmica de contrastes, Fogal, 2016, p. 74-9.

demanda e viabilizar a produção em larga escala dos produtos primários (num primeiro momento, o açúcar), foi implantado um sistema produtivo pautado no grande latifúndio, o que acabou concentrando a terra e conseqüentemente o poder político-econômico nas mãos de poucos. Sem alterações profundas nesse sistema até o segundo quartel do século XX, o destino do Brasil, nesse ínterim, esteve quase sempre pautado pelos interesses das classes oligárquicas. Nesse sentido, as transformações sociais ocorridas eram antes arranjos de superfície entre as elites do que alterações estruturais significativas. O progresso nacional, portanto, não foi fruto da luta entre as diferentes classes; foi, antes, o exercício do poder por poucos, sempre interessados em tomar as rédeas do Estado para si mesmos, assegurando assim os seus privilégios e rendimentos. Por exemplo, se pensarmos em três grandes eventos de nossa história nacional no século XIX — a Proclamação da Independência, a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República — todos eles foram orquestrados de modo a atender aos anseios das elites e às demandas externas (ainda que os seus desdobramentos provocassem profundas alterações na vida de toda a população no correr dos séculos XIX e XX). Em suma, este é um problema formativo do Brasil: a maior parte da população pouco ou nada influi no processo político, seja em âmbito local, regional ou nacional⁹⁴.

Nesse aspecto particular de nosso desenvolvimento histórico, a obra de Drummond não passa ao largo dos eventos supracitados, mas busca retratá-los comparativamente a partir da ótica de vida dos sujeitos comuns. Dito de outro modo, a figuração do processo histórico é feita com base na perspectiva do povo, buscando representar os desdobramentos e os problemas inerentes a essas transformações com DNA conservador. É esse o caso, por exemplo, da configuração do cotidiano de trabalho da ex-escrava Joana, formulado em chave crítica à abolição⁹⁵:

Na Penha, o ribeirão fala tranquilo
que Joana lava roupa desde o Império
e não se alforriou desse regime
por mais que o anil alveje a nossa vida.

⁹⁴ Conforme Celso Furtado (2007), Sérgio Buarque de Holanda (1995), Roberto Schwarz (1987).

⁹⁵ Andrade, 1973, p. 97. Poema intitulado “Repetição”.

Ou também a perspectiva local com que é figurada a notícia da Proclamação da República, que vem indiretamente por mensagem, sendo uma surpresa até mesmo para aqueles que deviam participar do processo⁹⁶:

A Proclamação da República chegou às 10 horas da noite
em telegrama lacônico.
Liberais e conservadores não queriam acreditar.

O livro não possui uma visão abstrata da História, onde os grandes acontecimentos são apartados da realidade social objetiva. Se assim fosse, estaríamos lidando com simples fotografias do cotidiano, compostas a partir de uma cópia ingênua da realidade. Ao contrário, estamos diante de peças artísticas construídas em perspectiva histórica, executadas a partir da disposição irônica da vida prática em vista da totalidade. É dessa forma que a representação dos dias comuns ganha destaque, sendo figurados como instância irredutível da vida humana e da dialética entre o indivíduo e a totalidade social. Assim conformados, os grandes eventos históricos são vistos enquanto momentos de crise e/ou de transformação da vida social cotidiana, representando a história de modo dinâmico. A abordagem artística do mundo passado mostra que ele já começa a se converter em outro, assim como sugere o poema “Ordem”⁹⁷:

Quando a folhinha de Mariana
exata informativa santificada
regulava o tempo, as colheitas,
os casamentos e até a hora de morrer,
o mundo era mais inteligível,
pairava certa graça no viver.

Hoje quem é que pode?

Dentro desse intuito de representar o dia a dia social em sua concretude histórica, também é notável no livro a representação das formas sociais de convivência e da cultura imaterial da Itabira em transição do século XIX ao XX. Nesse sentido, a obra é constituída por um amplo destaque da experiência concreta do mundo cotidiano: ganha lugar ficcional a representação de situações corriqueiras e que por si mesmas não chamam a atenção, tanto do eu-lírico quanto da população em geral. A perspectiva artística assim construída é próxima da mundivisão dos

⁹⁶ Andrade, 1973, p. 17. Poema intitulado “15 de novembro”.

⁹⁷ Andrade, 1973, p. 35.

habitantes da cidade, englobando diferentes conteúdos que caracterizam a sociedade e a vida particular de cada um. É isso que podemos ver em trecho do poema “1914”⁹⁸:

Bem cedo se vestiu
Sinhá Americano
e chega de mantilha
à missa de 6 horas.
Nhonhô Bilico serve
água e alpiste aos canários.
Já desce Minervino
ao cartório. Amarílio
deixa de lado o Morse
e burila sonetos.
Resmunga Romãozinho
a limpar as vidraças
gaguejado vissungo.
Abre Quinca Custódio
sua coletoria.

Em primeiro lugar, a natureza desse objeto artístico prosaico atribui objetividade e materialidade à representação, haja vista figurar a existência de pessoas concretas em situações reais. As personagens selecionadas, os seus gostos particulares, as suas ocupações sociais e mesmo os seus nomes são, todos eles, elementos históricos em si mesmos, que colaboram para a ambientação dessa sociedade e também permitem um contato vivo com a particularidade social dessas diferentes formas de vida. A fim de explicitar o que acabamos de dizer, uma pequena digressão histórica se faz necessária. De modo geral, o desenvolvimento das primeiras comunidades da capitania de Minas Gerais foi devedor “da instalação, no interior das vilas e dos aglomerados urbanos em geral, da burocracia administrativa, dos militares, dos membros do aparelho judiciário, ao lado de comerciantes, profissionais, liberais, artesãos, artífices, artistas e, a não faltar, eclesiásticos”⁹⁹. Todo esse aparato foi mobilizado e incentivado pela coroa portuguesa, interessada na ocupação desse território como meio de organizar a extração de minérios e pedras preciosas, bem como de possibilitar a fiscalização e recolhimento de impostos. Tal fato levou à formação de uma forte cultura urbana em Minas Gerais já no período de sua ocupação, durante o

⁹⁸ Andrade, 1973, p. 90-94.

⁹⁹ Boschi, 2013, p. 62. Também nesse sentido, Furtado, 2000, p. 13-20.

ciclo do ouro. Por isso vemos uma presença considerável de pessoas trabalhando em funções relacionadas à administração na cidade do trecho anterior (vide os funcionários do cartório, do morse e da coletoria), sinal da relevância regional que a vila assumiu no correr dos séculos XVIII e XIX. Essas pessoas em funções burocráticas contrastam com um número considerável de habitantes menos abastados residentes nas cercanias rurais, tais como alguns pequenos fazendeiros, os caçadores, os vaqueiros, a grande massa de escravos etc.

Em outros poemas, essa recriação da vida coletiva do passado itabirano, projeto levado a cabo no *Boitempo*, também se caracteriza em função da presença da fé católica no território mineiro. Essa forte influência religiosa remonta à história da edificação das primeiras capelas: levantadas pela própria população, logo se tornaram ponto de referência para encontros e trocas comerciais, passando, assim, a centros da vida social local. Como consequência, os aglomerados urbanos surgiram próximos desses locais e se desenvolveram sob a forte influência dos cultos e das tradições religiosas, o que levou à formação de um modo de vida fortemente calcado no credo católico, que definia até mesmo a hora de acordar da população (“Bem cedo se vestiu/Sinhá Americano/e chega de mantilha/à missa de 6 horas.”). É interessante destacar como o livro enfatiza as determinações que a crença incute na vida das pessoas, dedicando uma seção inteira a isso. Conforme veremos nos trechos a seguir (quase todos da seção “Vida Paroquial”¹⁰⁰), a prática cotidiana da religião conforma a experiência de vida do povo, ao ponto de a movimentação das missas servir de referência para a caracterização de outros acontecimentos na cidade. Em nível mais profundo, as questões religiosas chegam a impregnar até mesmo a intimidade do eu-lírico, e fomentam inúmeros momentos de tensão em que o indivíduo reflete sobre as culpas em sua consciência. Nesse sentido, a gravidade de ter cometido algum pecado sempre ronda o imaginário do eu-poético, que em seu drama pessoal chega a entrever uma saída por fora da crença, cogitando a possibilidade de pecados não existirem de fato. Seguem os trechos:

- | | | |
|------|---|------------------|
| (I) | “Júri mais concorrido que missa” | (“Os assassinos) |
| (II) | “A hora no bolso do colete é furtiva,
a hora na parede da sala é calma,
a hora na incidência da luz é silenciosa. | (“O relógio”) |

¹⁰⁰ Andrade, 1973, p. 19-36.

Mas a hora no relógio da Matriz é grave
como a consciência.”

- (III) “Tomar banho, pentear-se
calçar bonita apertada
ir à missa, que preguiça. (‘‘Gesto e palavra’’)

A manhã imensa escurecendo
no banco de igreja
duro ajoelhar
imunda reflexão dos mesmo pecados
de sempre.”

- (IV) “Banheiro de meninos, a Água Santa (‘‘O banho’’)
lava nossos pecados infantis
ou lembra que pecado não existe?”

A forte presença religiosa também estimulou o desenvolvimento de diferentes técnicas e trabalhos de cunho artístico-cultural, em função da arquitetura e do artesanato religioso (lembramos do “Santeiro Duval”, comentado no capítulo anterior), além de outros serviços prestados, como a assistência médica à população (algumas capelas até tinham pequenas boticas). As igrejas funcionavam como verdadeiros organismos sociais, fornecendo espaço para a sociabilidade em geral da comunidade e também fomentando atividades culturais, tais como as diferentes festas e cultos católicos¹⁰¹. A próxima peça a ser analisada traz indícios do processo formativo particular de Minas Gerais, responsável pela expressiva influência da doutrina católica na região, que pode ser atestada materialmente nos dias de hoje pela presença imponente das igrejas barrocas nas cidades históricas. Vejamos o poema, intitulado “Procissão do encontro”¹⁰²:

Lá vai a procissão da igreja do Rosário.
Lá vem a procissão da igreja da Saúde.
O encontro é em frente à casa de João Rosa.
Encontro de Mãe e Filho
trágicos, imóveis nos andores.
Ao ar livre
o púlpito de púrpura drapeja
no entardecer da serra fria.
A voz censura ternamente o Homem
que se deixa imolar por muito amor

¹⁰¹ Boschi, 2013, p. 64-7.

¹⁰² Andrade, 1973, p. 26.

e do amor materno se desprende.
Não há nada a fazer para impedi-lo?
A Terra abre mão de seu resgate
para salvar o Deus que quis salvá-la.
O ferro da cidade se comove,
não o peito de Cristo.
E o roxo manto, as lágrimas de sangue,
a cruz, as sete espadas
vão navegando sobre ombros
pela rua-teatro, lentamente.

O poema figura parte dessa cultura imaterial de Itabira, no que diz respeito às tradições sagradas específicas em sua cultura católica. O tema religioso da procissão é um dos episódios da Semana Santa, um momento de grande agitação social, com grandes movimentações e reuniões nas paróquias e na cidade como um todo. A cena se passa nas ruas da cidade (a “rua-teatro”), e o ambiente ganha uma caracterização tal qual fosse uma igreja, com a rua convertida em púlpito. Essa é uma das imagens mais belas do poema, e mostra como simples repetições de fonemas podem resultar em um poderoso efeito de caracterização: “Ao ar livre/ o púlpito de púrpura drapeja/ no entardecer da serra fria”. Essa imagem do por do sol púrpura é retomada nos versos finais, no manto roxo, que possui simbologia específica nessa tradição espiritual. Essa cor representa, na Quaresma, a penitência e o recolhimento relacionados ao momento difícil da morte de Cristo. O tom sóbrio e o caráter solene do poema fazem eco aos sentimentos envolvidos nesse contexto litúrgico, que revivem o sofrimento de Maria e o sacrifício de Jesus. O emprego e o destaque desses elementos visuais na peça põem em evidência a dimensão com que “os aspectos exteriores do culto eram extremamente valorizados”¹⁰³, característica que retomaremos ao longo da discussão.

É interessante contrapor que as igrejas, de modo geral, buscavam manter uma relação distanciada da vida social mundana, como por exemplo nos cultos litúrgicos, que são voltados aos dogmas da fé e eram feitos predominantemente em latim. Já as procissões, por outro lado, funcionam em registro inverso, visto que são momentos de forte proximidade entre a religiosidade e a vivência comum do povo. O destaque dado a esse cortejo — um poema inteiro — é uma maneira de mostrar quão importante é uma manifestação como essa para os fiéis da cidade. Outra característica notável é a participação ativa do povo nas encenações, como se

¹⁰³ Furtado, 2000, p. 17.

revivessem a história religiosa (mística) em seu contexto social local (concreto). Esse amálgama entre o sagrado e o mundano estrutura a religiosidade mineira, como se atesta pelos cultos a inúmeros santos. Essas invocações se relacionam a demandas mais imediatas do cotidiano, assumindo assim um caráter de culto mais intimista e familiar¹⁰⁴. Além disso, essas entidades já são, por si só, profundamente contraditórias: tratam-se de figuras religiosas dotadas de características humanas, ou, sob outro ângulo, de humanos comuns que são dignificados em decorrência de seus atos em vida terem sido louváveis. Seja como for, essa mistura se encontra latente em nossa sociedade, sendo impossível separar nitidamente a esfera religiosa da vida concreta. É nesse sentido que podemos falar em “uma religiosidade de superfície, menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior, quase carnal em seu apego ao concreto e em sua rancorosa incompreensão de toda verdadeira espiritualidade”¹⁰⁵.

Seguindo essa linha de raciocínio, entende-se melhor o motivo da encenação da procissão possuir um notável caráter público, constituindo-se como um verdadeiro fato social que engloba toda a população. Nesse acontecimento singular, o povo da cidade aparece como um personagem coletivo, visto que os cidadãos são os agentes da cena de encontro das procissões. Na medida em que se desdobra a sequência dramática no poema, não é possível saber exatamente sob qual perspectiva estamos, se a do eu-lírico que vê ou se a do povo que encena. Ainda que se trate de uma voz determinada (não é uma voz qualquer, mas “a voz”), há uma indefinição de quem seria o dono da voz. Essa imprecisão se prolonga à “frase” seguinte, complexificando o sentido dos versos. Não sabemos se é a voz ou o eu-poético quem faz a pergunta (“Não há nada a fazer para impedi-lo?”), o que, por sua vez, poderia nos fazer especular a respeito de uma adesão desse eu àquela perspectiva religiosa. Contudo, os versos seguintes vão, gradativamente, dando mais corpo a essa voz, o que por sua vez acentua o aspecto dinâmico da cena. Há a passagem de uma referência incorpórea e algo mística (“a voz”) para outras cada vez mais terrenas e concretas (“a Terra” e “o ferro da cidade”). É do povo “a voz [que] censura ternamente o Homem”; ao mesmo tempo, ele é “a Terra [que] abre mão de seu resgate”; por fim, é “o ferro da cidade [que] se comove”. Outro ponto nodal que articula as diferentes caracterizações dessa personagem coletiva está nos verbos, que permitem entrever o forte envolvimento afetivo que permeia a situação.

¹⁰⁴ Furtado, 1996, p. 168.

¹⁰⁵ Holanda, 1995, p.150.

Como é possível notar, o povo censura a um ato divino e tenta desfazer o que foi feito por seu deus; não sendo possível intervir, resta a ele a comoção, uma saída sentimental que também perde de vista o essencial da mensagem de sacrifício. Tal como esse movimento no interior do poema, que vai especificando essa personagem coletiva de modo cada vez mais particular e humano, o mesmo pode ser dito da aparição das personagens religiosas. “Cristo, Nossa Senhora e os santos já não aparecem como entes privilegiados e eximidos de qualquer sentimento humano. Todos [...] querem estar em intimidade com as sagradas criaturas e o próprio Deus é um amigo familiar, doméstico e próximo”¹⁰⁶.

A contrapartida dessa proximidade entre o universo religioso e o mundo prosaico da vida cotidiana é digna de nota. Tal como aparece no poema, a religião é um poderoso instrumento de homogeneização das relações sociais e de organização do espaço coletivo. As práticas religiosas “foram essenciais na agregação e na identificação social na colônia”¹⁰⁷, no sentido de que era necessário participar de alguma irmandade para participar efetivamente da comunidade e ter reconhecimento social. A partir dessa ideologia cultural hegemônica, que engloba (ou permite englobar) grupos e classes muito distintas entre si, induz-se a uma maior coesão da população, deslocando o foco da atenção dos problemas de classe para as místicas do mundo espiritual. Produz-se, assim, um efeito de relaxamento de tensões, tais como a divisão entre escravos e livres, e entre livres e proprietários¹⁰⁸. A base dessa correlação estava na própria hierarquia divina, utilizada enviesadamente para dar legitimidade às hierarquias delimitadas na sociedade. Dessa forma, esse apaziguamento tende a reforçar a rigidez das estruturas, pois a ideologia religiosa desestimulava e chegava até mesmo a condenar práticas que ameaçassem modificações expressivas na estrutura social.

Na perspectiva do eu-poético, é latente um outro lado da situação, que pode nos esclarecer melhor sobre as desigualdades sociais que se encontram sedimentadas na composição. Na peça não há quase nenhum indicativo do sujeito-lírico. Só é possível perceber que ele observa a cena de longe, e que monta diferentes quadros, se situando em relação ao movimento contínuo das representações culturais-religiosas, ora vendo mais de longe (“lá vai”), ora mais de perto (“lá

¹⁰⁶ Holanda, 1995, p.149.

¹⁰⁷ Furtado, 2000, p. 19.

¹⁰⁸ Furtado, 2000, p. 25.

vem”). O eu-poético efetua um distanciamento de si mesmo e se comporta como um narrador que não participa dos fatos narrados, mas sabe contar os mínimos detalhes da história, como se ele próprio tivesse testemunhado o que é relatado. A feição narrativa dos poemas parte do apagamento da *persona*, pois ela aparece reduzida ao limite de um ponto de vista, relatando o que presenciou e às vezes tecendo alguns comentários. Em tais ocorrências, o eu-lírico não deixa de existir na estrutura do poema; se fosse assim, não poderíamos falar em construção lírica. Ele está suposto na arquitetura poética, possibilitando uma retomada indireta do próprio ponto de vista.

O caráter dramático da peça em análise encontra-se potencializado pela construção em perspectiva, em que são figurados os passos das duas procissões: elas saem de direções opostas, se encontram em um palco principal, e depois seguem cada uma o seu caminho (“vão navegando sobre ombros/ pela rua-teatro, lentamente.”). Esse enquadramento mais amplo e mais elevado que organiza o poema só é possível pela posição privilegiada em que se situa o eu-lírico. Muito provavelmente, ele está em um sobrado, o que possibilita essa sua perspectiva de cima. Esse tipo de prédio se destaca das residências comuns, pois somente as classes elevadas dispunham de capital para empreender a construção de um edifício desse porte. Sob esse aspecto, ele se constitui como símbolo material do poder da aristocracia latifundiária¹⁰⁹. Cotejando o poema da procissão com um outro, que caracteriza a casa onde habita esse eu-lírico, é possível estabelecer relações que descortinam o sistema social que lastreia esses poemas. Vejamos o começo do poema “Casa”¹¹⁰:

Há de dar para a Câmara,
de poder a poder.
No flanco, a Matriz,
de poder a poder.
Ter vista para a serra,
de poder a poder.
Sacadas e sacadas
comandando a paisagem.

Primeiramente, é dado destaque à posição da casa, localizada no coração da praça central da cidade, símbolo de poder, visto que em suas imediações estão as instituições que sustentam a ordem social local (a Câmara e a Igreja). Isso explica a sua posição favorecida em relação ao

¹⁰⁹ Freyre, 1961, p. 152-263.

¹¹⁰ Andrade, 1973, p. 39.

trajeto das procissões, que circulam pelos espaços mais nobres da cidade. É notável também o tom imperativo que estrutura o poema (“há de dar”, “há de ter”). Esse “é o timbre e o registro de uma linguagem de oligarcas”¹¹¹, que aparece no poema como a dicção adequada aos arbítrios desse grupo social. Como se vê, à descrição da casa soma-se uma caracterização do poder de classe associado a ela. Podemos observar isso na menção às sacadas: se por um lado elas atraem a vista de quem observa o sobrado, enfeitando a sua fachada, outra leitura é possível, se considerarmos que a paisagem seja o que pode ser visto a partir das sacadas (a Câmara, a Matriz e a serra). De modo discreto, mas eficaz, indica a ascendência dessa família latifundiária sobre as instituições locais. Outro indício desse domínio está na personificação das sacadas: dotadas elas próprias do poder do mando (“comandando a paisagem”), são a materialização do poder social dos oligarcas.

O sobrado é uma edificação que costuma possuir um cômodo no piso térreo, voltado para a rua, que funcionava como estabelecimento comercial para a venda de secos e molhados. Ou seja, se nas aparências o sobrado é uma marca de diferenças sociais (visto que congrega em si um valor elevado de capital), em sua essência ele é um meio de sustentação da riqueza material dos coronéis latifundiários, servindo também para reforçar as desigualdades da vida coletiva. No poema “Depósito”¹¹², podemos ver uma descrição peculiar desse espaço para trocas. No momento histórico do poema, as atividades econômicas da loja já foram encerradas, o que pode ser visto como um sinal de decadência dessa família de proprietários. Nesse sentido, a peça possui uma estrutura que busca dar conta da historicidade que permeia essa situação particular. Como veremos, há sempre uma caracterização objetiva de elementos concretos da loja (como o seu vínculo com o sobrado ou os diferentes objetos que se encontram no interior), seguida de um comentário, que no cômputo geral nos contextualizam das especificidades do tempo presente. Segue o poema:

Há uma loja no sobrado
onde não há comerciante.
Há trastes partidos na loja
para não serem consertados.
Tamborete, marquesa, catre
aqui jogados em outro século,

¹¹¹ Wisnik, 2018, p. 30.

¹¹² Andrade, 1973, p. 41.

esquecidos de humano corpo.
selins, caçambas, embornais,
cangalhas
de uma tropa que não trilha mais
nenhuma estrada do Rio Doce.
A perna de arame do avô
baleado na eleição da Câmara.
E uma ocarina sem Pastor Fido
que à aranha não interessa tocar,
enorme aranha negra, proprietária
da loja fechada.

São inventariados os “trastes” que ali se encontram, em grande maioria utilitários das longas e penosas viagens dos tropeiros pelas rotas precárias de comércio de Minas Gerais. Entretanto, esse sistema de trocas pertence a um tal ciclo econômico que está praticamente encerrado no momento histórico que o livro abarca¹¹³. No processo de modernizações iniciado com a vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil, houve progressivas melhorias na infraestrutura do país, que modificaram, pouco a pouco, o fluxo e os sistemas de transportes de mercadorias. Como consequência, começou a entrar em declínio o sistema dependente dos transportes por burro, feitos pelos atravessadores, tropeiros e comerciantes em geral. Por isso, os comentários do eu-lírico são todos feitos por uma via negativa (são materiais “para não serem consertados”, “esquecidos de humano corpo”), de modo a evidenciar que aqueles objetos são as ruínas de um tempo histórico diferente, “aqui jogados em outro século”. É esse o caso da imagem final da aranha, que por si só já simboliza o abandono total das funções comerciais da loja. Esse sentido é reforçado na elevação da aranha a proprietária, que ganha voz apenas para negar interesse em reativar o comércio.

No poema “Recinto Defeso”¹¹⁴, são feitas caracterizações de outros objetos, agora do interior da casa dessa elite rural. Nessa peça, por exemplo, vemos um cômodo do sobrado com uso exclusivo como sala de visitas. Todavia, trata-se de uma sala bem peculiar, pois é feita para receber apenas pessoas de elevada distinção social. Segue o poema:

¹¹³ No ano de “1914”, ainda encontramos resquícios dessa prática: “Pacapá-pacapá/ o cavaleiro célere/ regressa a Pau de Angu/ levando na garupa/ duas sacas de sal/ quatro maços de fósforos”. Andrade, 1973, p. 91.

¹¹⁴ Andrade, 1973, p. 43.

Por trás da porta hermética
a sala de visitas
espera longamente
visitas.

O sofá recusa
traseiros vulgares.

As escarradeiras
querem cuspe fino.

Ai, espelho nobre,
não miras qualquer.

Assim, tão selada,
cheirando a santuário,
por que me negas, sala,
teu luxo?

Por favor, visitas,
vinde, vinde rápido
pra que eu também visite
a sala de visitas!

Os móveis estão reservados ao uso com convivas do mesmo estrato social do proprietário e principalmente com superiores (como o “doutor juiz de direito”, em “Visita Matinal”¹¹⁵). É isso que se depreende dos elementos da cultura material, tal como são recuperados pelo texto. Ocorre de os móveis ganharem proeminência pelos adjetivos que os acompanham (“porta hermética”; “espelho nobre”; a sala “cheirando a santuário”), que cumprem a função de caracterizar a condição de privilégio subentendido nesse contexto, e nos permitem identificar o tipo social a que pertence esse eu-poético. A notoriedade dos móveis é corroborada pela sua personificação e pela repetição da estrutura básica das pequenas estrofes: os sujeitos das orações, isto é, os agentes das ações, são sempre os móveis, que esperam, recusam, querem e negam. Da forma como os vemos, eles estão destituídos de seu valor de uso, constituindo um verdadeiro espelho das relações humanas. Nesse sentido, os próprios móveis fazem distinção de classe: o que o sofá recusa não são todos os traseiros, mas os vulgares; o que as escarradeiras querem são cuspe fino, e não o de um qualquer sem posses; e o espelho, que por sua natureza deveria refletir a tudo e a todos, só

¹¹⁵ Andrade, 1973, p. 42.

reflete os dignos. Em suma, uma sala de visitas bastante peculiar, onde as desigualdades da sociedade se manifestam na cultura material.

Nas situações retratadas nos últimos poemas, chama a atenção um fato curioso: a riqueza familiar é sempre algo já dado em seu cotidiano, levando a crer que os seus membros ganham a vida como administradores, pois o trabalho praticamente não aparece no dia-a-dia. Tal peculiaridade está relacionada aos valores coletivos da elite rural: na perspectiva dessa classe superior, depender do próprio trabalho para viver era algo pouco dignificante. Para eles, era imprescindível ter escravos ou funcionários trabalhando para si, único meio para ganharem distinção na cidade e serem reconhecidos como “homens de bem”¹¹⁶.

A particularidade das relações econômicas aponta para o funcionamento real da estrutura social, em que poucos usufruem do esforço laboral de muitos. Aqueles que realizam os trabalhos pesados e os manuais, bem como os que dependem diretamente de seu próprio empenho, são sempre das camadas inferiores. Por essa peculiaridade histórica, se o livro não conjugasse pontos de vista contraditórios aos da elite, que existem no interior dessa sociedade, ficaríamos apenas na superfície. Quando se leva isso em conta, o enfoque no estrato inferior da sociedade deixa de ser considerado uma escolha arbitrária do poeta, e passa a ser uma necessidade para a representação artística. Nesse sentido, um número notável de poemas nos permitem ver a atenção dada pelo eu-lírico aos trabalhadores em suas respectivas ocupações, tais como o leiteiro, o pequeno fazendeiro, o carteiro, a prostituta, os caçadores etc¹¹⁷. O eu-poético chega a tomar a iniciativa de fazer por si mesmo um “Censo industrial”¹¹⁸, no qual faz um levantamento das diferentes ocupações da população mais pobre. Para a análise, selecionamos um caso exemplar, onde é possível ver que até mesmo os presos da cidade trabalham de alguma forma.

Terapia Ocupacional¹¹⁹

A enxovia
fascina
a peneira
colorida

¹¹⁶ Furtado, 1966, p. 265.

¹¹⁷ Respectivamente, tratam-se dos poemas “Mulinha” (p. 55); “O fazendeiro e a morte” (p. 56-7); “Imperator” (p. 112); “A puta” (p. 98); “Estrada” (p. 60).

¹¹⁸ Andrade, 1973, p. 32-4.

¹¹⁹ Andrade, 1973, p. 28.

a gaiola
de taquara
o boneco
de engonço
o riso
dos presos
o embaixo
da vida.
A enxovia
dando para o ar livre
casamento de luz e miséria
imanta o menino
a voz do assassino
é um curió suave
propondo a venda
de um girassol de trapo.

Enxovia é um tipo de cadeia anexa à delegacia, que fica abaixo do nível da rua, e com pequenas janelas que dão diretamente para fora, interligando-a à cidade. O contato com os presos se dá por essas aberturas, por onde tentam lhe oferecer alguns brinquedos, como “a gaiola de taquara”. Nesse sentido, o significado do título pode ser entendido como a ocupação dos detentos, que fabricam diferentes objetos para passar o tempo de reclusão. Por outro lado, o sentido de “terapia ocupacional” pode ser também a própria atitude do eu-lírico, que vai observar a cadeia e os diferentes trabalhos dos detentos. Seja como for, o foco do poema recai sobre a relação inusitada que vai se estabelecer a partir do contato entre os assassinos e o eu-poético.

Existe algo na situação que exerce um forte poder de atração sobre o garoto, que não sabemos exatamente o que: se é a realidade baixa da vida dos presos (“casamento de luz e miséria”), que ele vai ver tecendo o que fosse com os materiais que caíssem da rua, ou se são os próprios objetos, que ele quer para si, mas aparentemente não possui meio de obtê-los. Talvez por isso, o começo do poema é construído como se fosse uma pequena listagem, onde se misturam referências aos brinquedos e comentários sobre a situação das figuras humanas (“o boneco de engonço/ o riso dos presos/ o embaixo da vida”).

Para além da curiosidade do garoto, também há interesse por parte dos reclusos. Extremamente limitados pela situação em que se encontram, eles não deixam de procurar maneiras de ganhar algum sustento. Entretanto, para conseguir atrair quem quer que fosse, os assassinos precisavam criar uma distração que servisse, ao mesmo tempo, para dissimular a

condição em que se encontravam e que chamasse a atenção de algum pedestre para si. Engenhosamente, eles escolhem assoviar, imitando o som de um curió, a que dificilmente alguém daquele contexto não prestaria atenção. É isso o que podemos ver nos últimos quatro versos, que sintetizam as contradições dessa situação: “a voz do assassino/ é um curió suave/ propondo a venda/ de um girassol de trapo”.

O poema permite-nos ver o contato de dois mundos radicalmente diferentes que existem no seio dessa sociedade. Ainda que o texto não veicule uma reflexão explícita sobre os desníveis sociais latentes nessa situação, devemos procurar por esse elemento crítico na própria forma da peça: tanto na seleção das personagens quanto no arranjo das partes em uma circunstância de nítida oposição entre si. Ou seja, a montagem que contrapõe estratos antagônicos da totalidade social está imbuída de força intelectual, e assim contribui para desvelar contradições inerentes a uma realidade tão desigual na distribuição de suas riquezas.

Conforme exposto até aqui, seria difícil dizer que não há um veio crítico nessa poesia. Contudo, essa é a opinião de alguns críticos, para quem a maioria das situações representadas são causos cômicos ou pequenas histórias comezinhas¹²⁰. Em sua visão, os acontecimentos são figurados sem reflexões mais densas, com a suspensão de toda a problematidade histórica inerente às situações cotidianas. Por isso, é importante frisar a necessidade de uma crítica integradora e que seja imbuída de perspectiva histórica, para assim captar os matizes formais de construção dos poemas.

Como trabalhado, considerar o projeto totalizante do livro é fundamental para não estacionarmos em conclusões parciais. Conforma-se um universo temporal específico, onde existem e se relacionam formas particulares de vida. Nesse sentido, é preciso um olhar crítico para os conteúdos culturais que recorrentemente aparecem no cotidiano da população: os objetos materiais e os costumes imateriais são elementos pelos quais se manifestam (e até mesmo reforçam) as contradições objetivas da má distribuição da riqueza coletiva. Com uma visão do conjunto social estruturado, podemos superar as abordagens superficiais da forma objetiva dos poemas e ver que estabelecem toda uma rede de significados ao contrapor a vida de diferentes classes sociais. Em uma obra artística consistente, as desigualdades estruturais da sociedade

¹²⁰ Respectivamente, Lima (1981, p. 70) e Merquior (1975, p. 233-4; 1997, p. 64-9).

representada se manifestam como um elemento de composição, imprimindo feições próprias à matéria figurada. Equivale a dizer que, mesmo com as diferenças entre texto literário e realidade social, é essencial buscar pelas semelhanças entre a práxis histórica e a forma artística, pois elas iluminam-se mutuamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível observar, estudar o estilo e o método de construção do *Boitempo* é pertinente para compreender não apenas o arranjo formal do livro, mas também as possibilidades e limites da poesia memorialística. Tanto no caso particular de Drummond quanto na situação mais geral, é importante frisar que uma obra de memórias não se opõe à efabulação artística. Em muitos casos, como o de nosso objeto de estudo, essas duas linhas de força se retroalimentam. Entendido o movimento de poetização da realidade empreendido pela obra, passamos a vê-la no campo da verossimilhança, em que o texto não corresponde fielmente ao que aconteceu, mas nem por isso deixa de comunicar um sentido verdadeiro a respeito da dinâmica social enfocada. É dessa maneira peculiar que a poesia de *Boitempo* mantém relações objetivas com os acontecimentos da realidade itabirana.

No primeiro capítulo refletimos sobre algumas linhas de força que estruturam a poesia na modernidade. Centramos a discussão em torno do conceito de ironia dos primeiros românticos alemães, uma elaboração teórica bastante refinada e que foi determinante na constituição da lírica a partir do Romantismo. Considerada a dimensão reflexiva do gênero lírico, discorremos sobre a necessidade do escritor possuir consciência de sua realidade histórica, evitando assim que os desdobramentos do pensar não caiam em pura abstração. Assim sendo, a potência da lírica moderna repousa, principalmente, nesses dois aspectos: o de ser capaz de refletir em contínuo sobre a própria expressão poética, bem como o de articular uma interpretação crítica do mundo social.

No segundo capítulo vimos que o memorialismo não é um fim em si mesmo: ele leva a uma forma própria de composição do texto, o que por sua vez implica em uma maneira peculiar de figurar a realidade. Os elementos biográficos fornecem parte da matéria a ser trabalhada, que a formalização reelabora como conteúdo artístico. Nesse sentido, comentar sobre a recuperação de acontecimentos e informações da experiência vivida pelo poeta é válido, desde que sirva para aprofundar a compreensão de nuances formais do próprio poema. Outra questão pertinente é a abordagem totalizante desse memorialismo, que situa o sujeito lírico no contexto social de suas relações. A memória do indivíduo, que é por sua natureza biológica vinculada a uma experiência pessoal, é recuperada a partir de suas conexões universais com a realidade. Em ambos os casos, tanto a experiência pessoal de vida do poeta quanto os fatos sociais e elementos culturais do

momento histórico figurado são submetidos ao projeto poético do livro, que os retoma indiretamente. Assim sendo, a consideração do princípio ficcional que rege a composição é o primeiro passo necessário para a apreciação das especificidades estilísticas dessa poesia. Caso contrário, perde-se de vista o essencial do processo de elaboração artística, no qual os elementos extra-artísticos são incorporados e transformados em conteúdo estético.

Já o terceiro e último capítulo é dedicado à investigação da historicidade latente nos conteúdos recuperados pela memória. Conforme exposto, a história nacional é figurada em função da vida concreta da população itabirana. Foi possível ver como a maior parte da população — os “desclassificados”¹²¹ — está desligada dos movimentos de transformação da sociedade. Mais especificamente, há uma contraposição entre os diferentes cotidianos das classes, o que revela a contradição essencial que está no bojo dessa sociedade: aquele que trabalha e produz riqueza é o pobre; a elite, por sua vez, apropria-se dessa força de trabalho em seu próprio benefício. É a coerência desse contraste que ajuda a criar uma impressão de realidade na obra. Ainda em relação à dimensão histórica do texto memorialístico, vimos como a seleção e a disposição da matéria representada é feito de modo a captar a dinâmica de funcionamento das estruturas profundas da sociedade. Nesse sentido, o destaque dado a conteúdos aparentemente banais e sem teor poético, tais como objetos materiais ou elementos da cultura católica, é feito a partir dessa intenção crítica.

Em síntese, buscamos analisar a arquitetura estética do livro de modo consistente, partindo sempre da relação entre a composição e o contexto histórico com o qual ela se relaciona. Mostramos como o memorialismo poético do *Boitempo* incorpora as lembranças pessoais do escritor e as retrabalham sem tender para o psicologismo nem para uma abordagem mecânica da realidade social. Sem abstrair das especificidades dos conteúdos mobilizados, objetivamos vê-los na medida em que são convertidos em matéria poética. Assim, os comentários críticos foram ancorados na materialidade do texto de cada poema, caminho que acreditamos ser sólido para a compreensão do sentido próprio que cada forma encerra.

¹²¹ A expressão é de Laura de Mello e Souza, em seu *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII* (1982).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: **Notas de Literatura I**. Trad. de Jorge M. B. de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo & A falta que ama**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia 1930-62**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 3º v. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- ARAÚJO, Bárbara del Rio. O procedimento irônico como estratégia da forma polifônica em Memórias do Subsolo, de Fiódor Dostoiévski. **Entrepalavras**, Fortaleza - ano 3, v. 3, nº 2, p. 139-150, ago/dez 2013.
- ARISTÓFANES. **Os acarnenses**. Trad. de Maria de Fátima Sousa Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração Partido** - uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- AUERBACH, Eric. **Ensaio de Literatura Ocidental**: filologia e crítica. Trad. de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- AUERBACH, Eric. **Introdução aos Estudos Literários**. Trad. de José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. de Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.

BOSCHI, Caio. “A Igreja, a sociedade e o clero” In: (Org.) VILLALTA, Luiz Carlos; RESENDE, Maria Efigênia Lage de. **História de Minas Gerais - As Minas Setecentistas**. vol. II. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do tempo, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. “Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas” In: (Org.) VILLALTA, Luiz Carlos; RESENDE, Maria Efigênia Lage de. **História de Minas Gerais - As Minas Setecentistas**. vol. II. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do tempo, 2007.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: **A educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: **Recortes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARLI, Ranieri. **A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em György Lukács**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2016.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2000

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. Paradoxos do sujeito (lírico) na obra de Carlos Drummond de Andrade. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 2, p. 32-53, 2005.

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. O outro como si mesmo: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 11, nº 1, p. 99-112, jan/jun 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOGAL, Alex Alves. “O prosaico como elemento de mediação”. In: FOGAL, Alex Alves. **O Eu de Augusto dos Anjos: a ciência, a filosofia e o prosaico como elementos da fatura estética**. 2016. 124f. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2016.

FREYRE, Gilberto. “O Sobrado e o Mucambo”. In: **Sobrados e Mucambos**. v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. de Marise Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Cultura e sociedade no Brasil colônia**. São Paulo: Atual, 2000.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Homens de negócio**: a interiorização da metrópole e do comércio nas Minas setecentistas. 1996. 356f. Tese (Doutorado em História). São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1996.

HOBBSBAWM, Eric. **A era das revoluções**, 1789-1848. 35ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de; FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil monárquico**: declínio e queda do império. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, v. VI.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOFLER, Leo. **História e dialética**: estudos sobre a metodologia da dialética marxista. Trad. de José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LIMA, Luiz Costa. “Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção”. In: **Seminário Carlos Drummond de Andrade, 50 anos de Alguma Poesia**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: (Mário, Drummond, Cabral). 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LUKÁCS, György. “O romance como epopeia burguesa”. In: **Arte e sociedade**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

LUKÁCS, György. "Arte y verdad objetiva". In: **Problemas del realismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. de Rubens Enderle. Livro 1. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. "Introdução". In: **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858 : esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTELART, Armand.; NEVEU, Erik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, nº 1, jan/abr 2014.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A invenção da modernidade literária**: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras/UFMG, 2018.

MERQUIOR, José Guilherme. "Notas em função de Boitempo (I)". In: **A astúcia da mímese**: (ensaios sobre lírica). 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Trad. de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio; Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. **Réquiem para um sujeito**: a escrita da memória em Boitempo, de Carlos Drummond de Andrade. 1991. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 1991.

PILATI, Alexandre. **A nação drummondiana**: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. "O poeta enquanto intelectual". In: **Seminário Carlos Drummond de Andrade, 50 anos de Alguma Poesia**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

SARTRE, Jean Paul. **Baudelaire**. 44ª ed. Paris: Gallimard, 1947.

SCHILLER, Friedrich von. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich von. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)**: seguido de Conversa sobre poesia. Trad. de Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich von. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOENTJES, Pierre. **La poética de la ironía**. Trad. de Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.

SCHÜLER, Donaldo. **A dramaticidade na poesia de Drummond**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1979.

SCHWARZ, Roberto. “Adequação nacional e originalidade crítica”. In: **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SEFFRIN, André. “Prefácio”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

SOUZA, Raquel Rolando. **Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond**. Rio Grande: Editora da Furg, 2002.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Introdução à poética da ironia. **Linha de Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 1, nº 1, p. 27-48, 2000.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Fichte e as questões da arte: a filosofia de Fichte e a poesia moderna”. In: (Org.) Manuel Antônio de Castro. **A arte em questão: as questões da arte**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

STERZI, Eduardo. “Poética da interrupção”. In: (Org.) Damazio, Reynaldo. **Drummond Revisitado**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

VILLAÇA, Alcides. “Poética da memória”. In: **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo:** Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

YOKOZAWA, Solange. “Poesia antes de tudo”. In: YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso; PIRES, Antônio Donizeti. **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea:** estudos de poesia. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

ANEXO

A Alfredo Duval

Meu santeiro anarquista na varanda
da casinha do Bongue, maquinando
revoluções ao tempo em que modelas
o Menino Jesus, a Santa Virgem
e burrinhos de todas as lapinhas;
aventureiro em roupa de operário
que me levas à Ponte dos Suspiros
e ao Pátio dos Milagres, no farrancho
de Michel Zevaco, dos Pardaillan,
Buridan, Triboulet (e de Nick Carter),
ouço-te a rouca voz chamar Eurico
de nazarena barba caprichada
e retê-lo a posar horas e horas
para a imagem de Cristo em que se afirme
sua ânsia artesanal de perdurar.
Perdura, no frontispício do Teatro,
a águia que lá fixaste sobre o globo
azul da fama, no total desmaio
do teu, do nosso tempo itabirano?
Quem sabe de teus santos e teus bichos
de tua capa-e-espada imaginária,
quando vagões e caminhões desterram
mais que nosso minério, nossa alma?
Eu menino, tu homem: uma aliança
faz-se, no tempo, à custa de gravuras
de semanais fascículos românticos...

Opaco

Noite. Certo
muitos são os astros.
Mas o edifício
barra-me a vista.

Quis interpretá-lo.
Valeu? Hoje
barra-me (há luar) a vista.

Nada escrito no céu,
sei.
Mas queria vê-lo.
O edifício barra-me
a vista.

Zumbido

de besouro. Motor
arfando. O edifício barra-me
a vista.

Assim ao luar é mais humilde.
Por ele é que sei do luar.
Não, não me barra
a vista. A vista se barra
a si mesma.

Ei, bexiga!

Os chocolates em túnica de prata,
justa, rescendem. A hortelã
das balas pincela um frio verdoendo
na boca.
Tudo vem de longe, de São Paulo,
para Seu Foscarini, distribuidor de delícias.

E um homem desses vai morrer de varíola?

A Idade-média enrola a cidade
em cobertor de pânico.
Sete dias se fecham as portas
se acendem velas
sem leite sem pão sem saúde-pública
joelhos em terra exortam a sagrada ira
a poupar os que não são italianos e fundaram
este chão de Deus sem bexigas.
Pereça, coitado, Seu Foscarini,
mas as velhas famílias se salvem.

Levam Seu Foscarini para o lazareto
que não é lazareto, é um casebre desbeijado
no campo onde a cobra pasta
vírgulas de tédio.

Nunca mais chocolates, licorinos
caramelos, magia de São Paulo?
Rezo por Seu Foscarini
que milagrosamente se salva
e fecha a confeitaria.

O preparado

Por que morreu aquele irmão
que há pouco brincava no quarto

sem qualquer signo na testa?

Há pouco brincava no quarto.

Foi só tempo de arder em febre
e de o doutor lhe receitar
um preparado que não havia.

O preparado que não havia.

A longa espera da encomenda
pelo correio, e quando veio
em lombo de burro, no chouto,

a morte beijara o menino.
Sá Maria diz que é o destino.

1914

Desta guerra mundial
não se ouve uma explosão
sequer nem mesmo o grito
do soldado partido
em dois no campo raso.
Nenhum tanque perdido
ou avião de caça
rente ao Poço da Penha
por um momento passa.
Vem tudo no jornal
ilustrado longínquo.
O mundo finaliza
na divisa do Carmo
 ao Norte
ao Sul em Santa Bárbara.
Reparo: o que habitamos
território encravado
não é o mundo, é o branco.
Um branco povoado
como se mundo fosse.
Bem cedo se vestiu
Sinhá Americano
e chega de mantilha
à missa de 6 horas.
Nhonhô Bilico serve
água e alpiste aos canários.
Já desce Minervino
ao cartório. Amarílio
deixa de lado o Morse

e burila sonetos.
Resmunga Romãozinho
a limpar as vidraças
gaguejado vissungo.
Abre Quinca Custódio
sua coletoria.
Ouço zumbir a mosca
imóvel esmeralda
sobre o pé de camélia.
Ouço portas rangerem
como rangem as portas
sem medo de invasão.
Pacapá-pacapá
o cavaleiro célere
regressa a Pau de Angu
levando na garupa
duas sacas de sal
quatro maços de fósforos.
A vida é sempre igual
a si mesma a si sempre
mesmo quando o correio
traz na mala amarela
esse enxofre de guerra
estranha guerra estranha
que não muda o lugar
de uma besta de carga
dormindo entre cem bestas
no Rancho do Monteiro;
que não altera o gosto
da água pedida à fonte
para dormir na talha
uma espera de sede;
que não suspende a aula
de misteriaritmética
e nem a procissão
em seu eterno giro
na rua principal
tão lerdo a ponto de
tornar abominável
a própria eternidade.
Entretanto essa guerra
invisível assética
assalta pelas fotos
e títulos vermelhos.
No escuro me desvenda
seu maligno diadema
de fogos invectivas
e cava uma trincheira

à beira de meu catre.
Provoca-me
suspende-me em silêncio
por sobre à Mantiqueira
e diz-me dura: “Olha.
Olha longe e decide.”
Serei fraco iletrado
pálido mineirinho
o juiz da contenda?
Tenho numa balança
de sopesar os ódios
e de optar por um deles?
O nulo entendimento
cede à vertiginosa
tentação de escolher.
Escolhendo me isolo,
um somente a sentir
no oco paroquial
o peso desta guerra
universal e minha.
Um só? Engano. Somos
dois terríveis arcanjos
a passear a chama
de nossas durindanas.
O moço postalista
Fernandinho irradia
o seu furor teutônico
ao meu entrelaçado.
Um varão, um menino
unidos pela causa
mas que causa? em que campo?
a causa de Hoenzollern
na agência do correio
ou o combate ideal
entre mim mesmo e o mal?
E derrota e vitória
Flandres Verdun Champagne
enervante compasso
de espera se articula
no sem fim dessa guerra.
De tanto esperar tanto
navios brasileiros
afundam
sob o tiro solerte
de nossos submarinos.
Estremece a consciência
cortada de remorsos.
Isso não, Fernandinho.

Já não posso mais ser
o exato germanófilo.
Fernandinho me encara
com silente desprezo
enquanto adiro ao velho
sentimento de pátria.
Pátria, morrer por ti
ou pelo menos te
ofertar este ramo
de palavras ardentes.
Vou à rua, peroro
com voz de calça curta
ordeno ao município
que marche resoluto
a combater os boches.
A meus olhos esfuma-se
o imaginário limite
do bem e da justiça
que a palavra traçara
e paixão e interesse
entre cercas de arame
farpado se entrecruzam
tecendo o labirinto
sinistro a percorrer
na incerteza da história.
Nunca mais reaprendo
o que é a verdade.

15 de novembro

A Proclamação da República chegou às 10 horas da noite
em telegrama lacônico.
Liberais e conservadores não queriam acreditar.
Artur Itabirano saiu para a rua soltando foguete.
Dr. Serapião e poucos mais o acompanhavam
de lenço incendiário no pescoço.
Conservadores e liberais recolheram-se ao seu infortúnio.
O Pico do Cauê ficou indiferente
(era todo ferro, supunha-se eterno).
Não resta mais testemunha daquela noite
para contar o efeito dos lenços vermelhos
ao suposto luar
das montanhas de Minas.
Não restam sequer as montanhas.

Repetição

Volto a subir a Rua de Santana.

De novo peço a Ninita Castilho
a *Careta* com versos de Bilac.
É toda musgo a tarde itabirana.

Passando pela Ponte, Luís Camilo
(o velho) vejo em seu laboratório-
oficina, de mágico sardônico.
Na penha, o ribeirão fala tranquilo
que Joana lava roupa desde o Império
e não se alforriou desse regime
por mais que o anil alveja a nossa vida.

Ô de casa!... Que casa? Que menino?
Quando foi, se é que foi — era submersa
que me torna, de velho, pequenino?

Casa

Há de dar para a Câmara,
de poder a poder.
No flanco, a Matriz,
de poder a poder.
Ter vista para a serra,
de poder a poder.
Sacadas e sacadas
comandando a paisagem.
Há de ter dez quartos
de portas sempre abertas
ao olho e pisar do chefe.
Areia fina lavada
na sala de visitas.
Alcova no fundo
sufocando o segredo
de cartas e baús
enferrujados.
Terá um pátio
quase espanhol vazio
pedrento
fotografando o silêncio
do sol sobre a laje,
da família sobre o tempo.
Forno estufado
fogão de muita fumaça
e renda de picumã nos barrotes.
Galinheiro comprido
à sombra de muro úmido.
Quintal erguido
em rampa suave, flores

convertidas em hortaliça
e chão ofertado ao corpo
que adore conviver
com formigas, desenterrar minhocas,
ler revista e nuvem.
Quintal terminando
em pasto infinito
onde um cavalo espere
o dia seguinte
e o bambual receba
telex do vento.
Há de ter tudo isso
mais o quarto de lenha
mais o quarto de arreios
mais a estrebaria
para o chefe apear e montar
na maior comodidade.
Há de ser por fora
azul 1911.
Do contrário não é casa.