

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PAULO EDUARDO BITTENCOURT GOSLING FAUSTO

CHORO PÂNICO DO MUNDO

A Melancolia em Carlos Drummond de Andrade

BELO HORIZONTE

2022

PAULO EDUARDO BITTENCOURT GOSLING FAUSTO

CHORO PÂNICO DO MUNDO

A Melancolia em Carlos Drummond de Andrade

Dissertação apresentada como requisito final do programa de pós-graduação em Estudos Literários (PosLit) à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Nível: Mestrado

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

BELO HORIZONTE

2022

A553.Yf-c Fausto, Paulo Eduardo Bittencourt Gosling.
Choro pânico do mundo [manuscrito] : a melancolia em Carlos Drummond de Andrade / Paulo Eduardo Bittencourt Gosling Fausto.
– 2022.
1 recurso online (147 f. : il., fot., p&b., facsim., color.) : pdf.
Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 142-145.
Apêndices: f. 130-141.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Melancolia na literatura – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE PAULO EDUARDO BITTENCOURT
GOLSING FAUSTO

Número de registro: 2020655408. Às 10 horas do dia 14 (quatorze) do mês de dezembro de 2022, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 17/11/2022, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *CHORO PÂNICO DO MUNDO: um olhar sobre a melancolia em Carlos Drummond de Andrade*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira/Mestrado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - UFOP - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2022.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Victor Luiz da Rosa, Usuário Externo**, em 14/12/2022, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 15/12/2022, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 16/12/2022, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 19/12/2022, às 23:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1936886** e o código CRC

D0569852.

à democracia brasileira.

I

*Não chores, meu filho;
Não chores, que a vida
É luta renhida:
Viver é lutar.
A vida é combate,
Que os fracos abate,
Que os fortes, os bravos
Só pode exaltar.*

(“Canção do Tamoio”, Gonçalves Dias)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo lançar um olhar sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade sob a ótica da melancolia. Tomada neste presente texto a partir de uma ótica estética, ou seja, trazendo o temperamento melancólico para dentro das composições e figurações da poesia, faz-se relevante observar de que maneira Drummond enxerga e lida com esse sentimento e, ainda, como ele o transfigura em sua obra sob as mais diferentes facetas, a partir de procedimentos que sugerem uma multiplicidade de fatores formais e temáticos, mas, claro, com uma linha de continuidade que faz ver um traço comum a essa vasta e complexa poesia. Foram tomados como base, para essas considerações, três poemas centrais para a obra de Drummond: “Poema de Sete Faces” (*Alguma Poesia*, 1930), “A Flor e a Náusea” (*A Rosa do Povo*, 1945) e “Relógio do Rosário” (*Claro Enigma*, 1951). A presente dissertação visa à exploração pormenorizada desses poemas, usando como bases de referência aspectos conceituais os mais diversos, principalmente aqueles que de alguma forma se relacionam com a questão da melancolia, aspectos críticos da vasta bibliografia sobre Carlos Drummond de Andrade e, principalmente, uma seleção mais ampla de outros poemas da obra de Drummond que objetivam dar suporte e concretizar as leituras feitas dos poemas centrais selecionados.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; melancolia; nostalgia; tristeza; tempo; História; poesia.

ABSTRACT

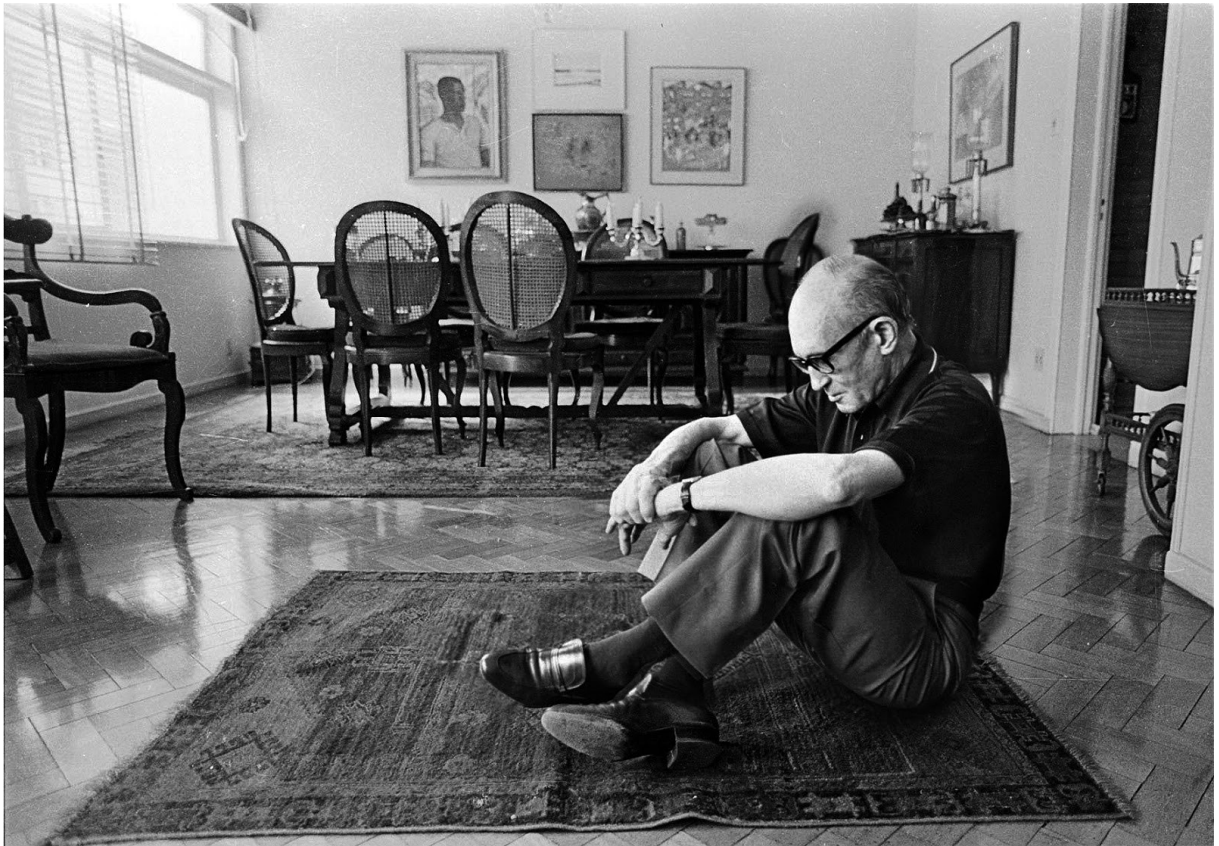
This present essay intends to create a view about the poetry of Carlos Drummond de Andrade under the meaning of melancholy. Taken in this present work from an aesthetic point of view, that is, bringing the melancholic temperament into the compositions and figurations of poetry, it is relevant to observe how Drummond sees and deals with this feeling and, also, how he transfigures it in his books under the most different facets, from procedures that suggest a multiplicity of formal and thematic factors, but, of course, with a line of continuity that reveals a common thread to this vast and complex poetry. As a basis for these considerations, were taken three central poems to Drummond's work: "Poema de Sete Faces" (*Alguma Poesia*, 1930), "A Flor e a Náusea" (*A Rosa do Povo*, 1945) and "Relógio do Rosário" (*Claro Enigma*, 1951). The present dissertation aims at a detailed exploration of these poems, using the most diverse conceptual aspects as a basis of reference, especially those that are somehow related to the issue of melancholy, along with critical aspects of the vast bibliography on Carlos Drummond de Andrade and, yet, a wider selection of other poems from Drummond that aim to support the readings made of the selected central poems.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade; melancholy; nostalgia; sadness; time; History; poetry.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: A HISTÓRIA DE UMA FOTOGRAFIA	9
CAPÍTULO 1: A MALDIÇÃO <i>GAUCHE</i>	21
CAPÍTULO 2: <i>MELANCOLIAS, MERCADORIAS</i>	59
CAPÍTULO 3: <i>CHORO PÂNICO DO MUNDO</i>	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
APÊNDICE: ENTREVISTA COM ROGÉRIO REIS, CONCEDIDA A E MEDIADA POR PAULO BITTENCOURT, NO DIA 02 DE JUNHO DE 2022.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

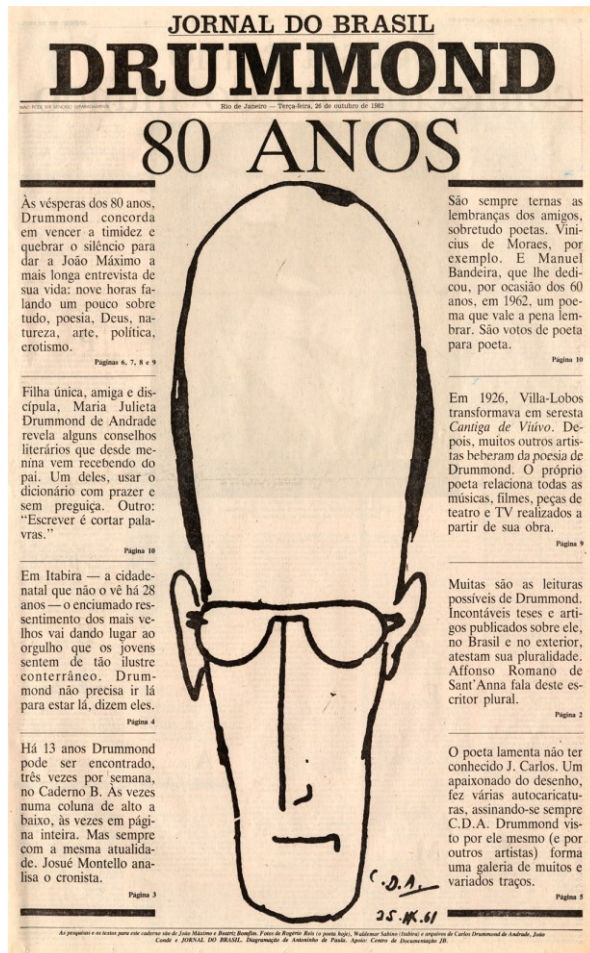
PRÓLOGO: A HISTÓRIA DE UMA FOTOGRAFIA



(Foto de Rogério Reis. Carlos Drummond de Andrade aos 80 anos. Rio de Janeiro, 1982.)

No ano de 1982, por ocasião dos 80 anos do poeta Carlos Drummond de Andrade, o fotógrafo Rogério Reis, vizinho do poeta na zona sul do Rio de Janeiro, toca sua campainha e, com a audácia do jovem que era à época, pede para tirar alguns cliques do grande escritor mineiro em sua residência, entre as praias de Ipanema e Copacabana. De acordo com as falas do próprio fotógrafo, em uma entrevista concedida em 2020 sobre o lançamento de seu livro contendo uma seleção variada de seu trabalho – *Olho nu* (2021) –, Drummond o recebera prontamente e sugerira, então, fotos ou na varanda ou em seu escritório, onde ficava sua estante de livros. Mas como já haviam sido tirados alguns retratos do poeta nesses locais, o que faria sua fotografia algo batida para as publicações dessa data tão importante, Reis logo sugeriu algo mais espontâneo: “Proponho, se possível, uma imagem que não seja explícita, uma imagem diferenciada. Por exemplo, o que o senhor faz quando está em casa que possa ser fotografado como situação nova, diferente do que já foi visto?” (REIS, 2020, p. 5). Pensativo, Drummond respondeu que tinha o costume de se sentar ao chão da sala, sobre o tapete, para ler livros. Imediatamente, essa foi a

proposta para as fotos. Ainda neste mesmo ano de 1982, no *Caderno B* do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) – mais especificamente no dia 26 de outubro, cinco dias antes de o poeta completar seu 80º aniversário –, foi divulgada uma das fotos tiradas nessa íntima sessão dentro da casa de Carlos Drummond.



Hoje, sabemos bem que as imagens capturadas por Rogério Reis refletem uma das cenas mais íntimas já captadas da vida desse poeta, muitas vezes recluso e pouco adepto a uma vida pública aclamada e muito exposta à mídia. Ter uma imagem de Drummond dentro de sua própria casa, fazendo algo que lhe era tão costumeiro e tão pacato, poderia muito bem ser uma foto da própria interioridade do escritor, algo como uma imagem que pudesse captar algo além do semblante externo desse sujeito, talvez captar um pouco daquilo que ele guarda em seu âmago profundo. Como diz o próprio poeta “O homem atrás dos óculos e do bigode”; esse mesmo homem que esconde num semblante sério e formal um

coração inflamado pelas mais profundas angústias e por questionamentos existenciais de ordem universal. Carlos Drummond de Andrade nascera em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, em 31 de outubro de 1902, e agora estava diante das lentes de Rogério Reis, que proporciona, até hoje, a nós, leitores desse grande poeta, uma espiada (para fazer jus à referência) no coração da casa (poderia dizer, por que não, da alma) de Drummond.

Essa que talvez seja uma das fotografias mais reproduzidas e marcantes da vida íntima do poeta fora tirada pelo então jovem fotojornalista do Jornal do Brasil, Rogério Reis, que nos conta em entrevista concedida no dia 02 de junho de 2022, numa conversa exclusiva e inédita, depois de gentilmente aceitar meu convite para um curto, mas emocionante diálogo. Transcrevo, no apêndice desta dissertação, a

entrevista na íntegra com o fotógrafo Rogério Reis sobre o dia desse clique que acabou por ser uma das alavancas para a carreira do então funcionário do Jornal do Brasil, onde Drummond era colunista. A própria relação entre fotógrafo e poeta não se limitaria nem se iniciaria neste dia, pois que carrega uma história que marcaria para sempre a vida de todos os brasileiros, principalmente após a fotografia de Drummond assentado em um dos bancos de frente para a praia de Copacabana – que posteriormente serviu de inspiração a Leonardo Santana, que em 2002 esculpiu a famosa estátua de bronze localizada nesse mesmo banco, próximo ao Posto 5, na Av. Atlântica, às vésperas do centenário do poeta –, próxima à residência do poeta, na Rua Conselheiro Lafaiete, 60, no Rio de Janeiro, apartamento que até hoje está sob cuidados da família do poeta. Além desses retratos reconhecidos, Rogério tem um trabalho amplo no jornalismo e na fotografia de cunho artístico, com várias exposições e publicações de caráter bastante diferente daquele associado às reportagens de jornais e revistas, mais voltados para os eventos do cotidiano. Reis sempre foi afeito ao anonimato das ruas, aos movimentos urbanos e à vida cultural e artística da cidade do Rio de Janeiro, assim como o próprio poeta, que não só em sua obra poética, mas em crônicas e ensaios, contos e cartas, transmitiu para a posteridade detalhes os mais variados da vida carioca, que se refletem até os dias de hoje nesse intenso movimento das ruas, através das lentes dos óculos do canhestro e provinciano mineiro, desse poeta *gauche*, como ele próprio se identificaria em seus primeiros versos publicados.

A incidência de um olhar subjetivo sobre a figura de Drummond, captada nessa posição, a partir desse ângulo, permite uma inserção algo oblíqua, na posição e no olhar do poeta, que fita o chão, em seu deslocamento na fotografia, ocupando os primeiros quadrantes do espaço, posicionado abaixo e à direita do centro da imagem. Apesar de se apresentar em primeiro plano, sentado sobre um tapete central, o plano de fundo da imagem se destaca na fotografia, na disposição dos móveis, nos quadros da parede, o chão com tacos de madeira transversais refletindo esse espectro tortuoso do próprio olhar do poeta em direção a um vazio velado no espaço fotográfico. A própria posição de Drummond, dita por ele como uma posição de conforto, como um hábito caseiro, o de assentar-se ao chão para ler, em vários ambientes da casa, sem se restringir ao escritório ou à biblioteca, nessa inquietação que transparece uma ambiguidade entre a familiaridade de um hábito de conforto e uma oposição desconfortável, nessa dureza do solo, com o corpo arqueado e sustentado somente

sobre si mesmo, sem nenhuma espécie de apoio que não suas próprias pernas arqueadas e cruzadas, seguradas na posição pelos braços que a circundam e se fecham em punho cerrado. O livro distante do olhar do poeta, ainda, carrega também aquele sentimento reflexivo que, no mais das vezes, acomete o espírito ao se deparar com algum sentimento que transborda e coloca o leitor em estado de transe, de pensamento ensimesmado e reflexão pessoal – a experiência da poesia, essa epifania das sensações.

A tradição poética e das demais formas de arte relativas à melancolia é vasta, para não dizer inumerável. São muitos os trabalhos históricos que buscam traçar uma genealogia dessa condição (se assim podemos chamá-la), e alguns deles com respaldo consagrado e canônico. Não é o objetivo deste trabalho refazer ou expor detalhadamente o percurso que toma a história da tristeza na vida humana, em suas diversas acepções. Desde as primeiras concepções médicas, na Grécia Antiga, com os estudos e as teorias humorais de Hipócrates, à sua associação com os homens de gênio por Aristóteles, ainda recaindo sobre a loucura e o riso, com Demócrito, cruzando a astrologia e o humor saturnino e as concepções patológicas no medievo, a melancolia fora tratada sob os mais diferentes prismas hermenêuticos, todos complementares entre si, raramente excludentes. O cunho religioso do ânimo triste, as mais diversas representações sacras da melancolia, compõem juntamente com as imagens poéticas, às vezes até ocultistas numa secularização que brota no embrião da modernidade, para depois se associar ao estado de poesia, com os românticos, que assumem essa *persona* melancólica como forma de vida, até que finalmente atinjamos o tão lembrado *Spleen* baudelairiano, em seu arqui-famoso *As Flores do Mal*. Enfim, o legado melancólico, essa combustão da bile negra, o temperamento saturnino e a história das depressões modernas compõem um mosaico complexo e de riquíssima acepção histórica e cultural, para além, é claro, do plano medicinal, tão poderoso desde suas origens antigas.

Apesar de indispensáveis para o tratamento dessa temática tão vasta, os procedimentos adotados não poderiam se reduzir a nada de cunho determinista. A imagem do poeta e sua poesia, por mais que guardem relações biográficas, jamais serviriam, aqui, para uma relação direta que poderia afinal transformar a obra em um mero reflexo da condição de seu autor. A tinta que escreve a poesia, os movimentos que são trazidos para dentro dessa variada e profunda obra jamais se restringiriam a

um ou outro estado de espírito desse mensageiro de tão vastas criações. E é por isso que, antes de a melancolia ser evocada como um estado que acomete o próprio poeta Carlos Drummond de Andrade, em aspecto biográfico, esse temperamento será tratado como um procedimento estético na composição da obra drummondiana, que pode se apresentar como um traço comum, presente em diversos momentos da poesia desse grande nome de nossa literatura. A própria fotografia, a que aqui me refiro, neste prólogo, servirá como forma de se aprofundar nas visões acerca de uma visão artística da poesia de Drummond a partir desse olhar fotográfico, que nos lança talvez mais para uma concepção artística do que propriamente contextual ou externa à própria imagem que Drummond carrega consigo neste olhar canhestro em direção ao chão. A consideração no que se refere à relação entre a melancolia e a obra poética drummondiana carrega uma conotação de sentido formal que transcende qualquer tipo de utilidade ou de verdade. É por isso que assumir a melancolia como parte fundamental de uma produção artística carece de um distanciamento entre o aspecto fisiológico ou psicológico para aproximar-se de uma forma de um sujeito poético se relacionar com sua própria expressão; uma maneira a partir da qual, em vias estéticas, o poeta transfigura uma relação entre a comunicabilidade artística e as multifacetadas realidades com as quais o sujeito se relaciona, consciente ou inconscientemente. Dessa forma, antes de ser um estado de espírito do poeta, que potencialmente o levaria à criação artística, traduzindo suas próprias aflições à sua criação, a melancolia será tratada, antes, como algo que emerge das próprias linhas, autonomamente. A imagem do gênio melancólico seria tomada, pois, não como uma associação entre Drummond e sua poesia, mas a partir e em direção àquilo que de seus poemas salta.

São inúmeras as maneiras possíveis de se enxergar, nos procedimentos da poesia, a presença de um fator estético pautado na melancolia. A impossibilidade de uma plena identificação entre o sujeito e o mundo, o aspecto plenamente corrosivo e inquietante a partir do qual a realidade é trazida para dentro dos poemas, a força irônica e satírica voltada para o mundo e para o próprio eu, nessa que seria uma das mais marcantes formas de composição da obra drummondiana que é a autoironia, para não dizer, é claro, das inúmeras menções diretas e indiretas a um estado de espírito desprovido de força, abatido e literalmente melancólico em que em dezenas de exemplos se pode ver dentro da sua poesia. Tomo, pois, como princípio, o sentido

crítico adotado por Luiz Costa Lima, em um de seus recentes trabalhos, *Melancolia. Literatura*, de 2017, em que afirma:

Se o estado melancólico *admite* um acréscimo de sensibilidade, que se cumpre pela procura de saber da constituição do que provoca, ele propensamente favorece a produção artística. Daí o acerto da formulação de Lazló Földényi (2012, p.243): a obra de arte depende “de sua capacidade em fazer da melancolia um *princípio formal*” (grifo meu). Por isso ao artista é possível criar sob a condição melancólica: havê-la vivido ou estar sob sua iminência o leva a manter-se sensível à condição que o leva a criar. Então a falta de sentido para a vida e para o mundo, provocadora dos diversos tipos e graus de melancolia, tanto pode provocar o ensimesmamento ou o desvario quanto a procura de conceber a constituição do que o envolve, ou ainda, eventualmente, as duas coisas. (LIMA, 2017, p. 60)

Feitas as devidas ressalvas, retornemos à fotografia. Ao fundo, o quadro de Candido Portinari, mencionado como ícone da residência pelo fotógrafo em mais de uma ocasião, ao longo de nossa conversa, chama à atenção. A relação entre o poeta e o pintor é de longa data, e guarda intimidades. O quadro ali exposto é o *Preto (Cabeça de Negro)*, de 1934, comumente associado ao arquiteto e ex-escravo alforriado Joaquim Pinto de Oliveira, o Tebas, projetista da Catedral da Sé, na cidade de São Paulo, ainda no século XVIII, no Brasil. O projeto da Catedral, com as mais diversas influências coloniais e afro-brasileiras, foi a cartada necessária para que Tebas conseguisse o direito da liberdade. As gravuras e pinturas de Portinari sempre trouxeram, de maneiras variadas, as figuras marginais e as vozes apagadas da história do Brasil. O projeto modernista, do qual ambos poeta e pintor participaram, dentro de suas particularidades, tinha como um de seus motes fundamentais revelar um Brasil escondido pelos discursos unificadores e eurocêntricos dos colonialistas e de nossa monarquia elitista. “Ver com olhos livres”, nos dizia Oswald de Andrade; captar essas “dores anônimas”¹ – os retirantes, os lavradores, os escravos; a *flânerie* à brasileira, a malandragem, o samba, aquela “alma encantadora das ruas”². Cada qual à sua maneira, Portinari e Drummond foram responsáveis por descortinar uma nação em seu âmago mais profundo, além, é claro, de captar aquele relance das mais universais das dores humanas. A presença do quadro, além de marcar essa relação entre dois dos grandes ícones da arte moderna no Brasil, carrega uma tensão representativa da obra de cada um deles, entre as aflições de um universo desigual

¹ *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade, 1924.

² Referência ao título da obra *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), de João do Rio, cronista.

como é a realidade brasileira e a aparente ordem na disposição dos elementos externos, como que erguendo-se diante de um contraste sub-reptício. O poeta carrega dentro de si esse sentimento vasto, esse “sentimento do mundo”, ao passo que “está cheio de escravos”; seu coração se questiona o porquê de “tanta perna”, os motivos pelos quais as pessoas se concentram nesse espaço urbano exíguo e ao mesmo tempo não conseguem mais se comunicar, estão cada vez “menos livres”, mesmo com esses olhos, que “não perguntam nada”. As contradições, tensões e limitações entre o eu e o mundo formam um eixo fundamental na obra de Carlos Drummond de Andrade. Há uma “pose social” de aparente sisudez e seriedade, nesse sujeito que se esconde atrás dos “óculos e do bigode”, mas que carrega dentro de si um coração ainda mais vasto que esse mundo repleto de bondes lotados e de palavras cifradas que esbarram nos muros da cidade. Há, decerto, uma dificuldade, para não dizer impossibilidade, de uma plena identificação entre o sujeito e a realidade que o cerca, relação essa cercada de conflitos e paradoxos que ora provocam uma ironia corrosiva, ora um engajamento, ou até mesmo um afastamento desiludido, como também uma perspectiva nostálgica, de um passado que imprime sobre o indivíduo seu peso e suas sombras, nessa sobrevivência fantasmática que é a memória, tanto individual e familiar, quanto histórica e social.

Quando se trata da representação artística da Melancolia, há uma vasta gama de obras que se relacionam com o temperamento a partir das mais diversas perspectivas a que esse conceito se articula ao longo da história. Entre as mais lembradas no universo da recepção, muito por se inscrever num momento crítico no que diz respeito ao tratamento dado à melancolia, está a gravura de Albrecht Dürer, artista alemão que, em 1514, muito inspirado pelos trabalhos filosóficos de Marsilio Ficino, deu corpo a uma imagem repleta de símbolos representativos que foram capazes de abranger uma gama potente daquilo que se constelou ao redor desse denso conceito. A obra *Melancolia I*, atualmente presente no *The Metropolitan Museum* em Nova Iorque, junto de mais de 500 outras gravuras do alemão, inscreve-se como uma das obras mais relevantes quando se trata do temperamento melancólico. Num dos livros mais importantes sobre o tema, o *Saturno e Melancolia*, escrito em conjunto pelo trio Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, há todo um capítulo dedicado à análise pormenorizada da gravura de Dürer numa associação histórico-filosófica com a melancolia em suas diversas acepções. Trazida como uma

espécie de alegoria para o temperamento melancólico, a gravura de Dürer mobiliza incontáveis elementos associados filosófica e historicamente à melancolia, e pode ser tomado quase que como uma representação pictórica da trajetória de representações do conceito, desde a questão médico-filosófica grega à astrológica-religiosa do medievo, culminando numa obra que praticamente abre as portas para a tomada moderna do temperamento numa espécie de potência criativa e lógica a partir, por exemplo, dos instrumentos do geômetra, numa menção a uma das Sete Artes Liberais clássicas, aquela mais associada à criação artística – a presença do poliedro na gravura de Dürer é um ponto decisivo nos seus estudos com os artistas italianos do século XV e XVI sobre perspectiva e formas geométricas. E, claro, a figura dos anjos, central para a concepção da gravura, aparece como um centro em torno do qual giram os demais elementos.

Uma das cenas fundamentais na representação da melancolia trazida na obra de Dürer e explorada pelo trio de autores é a “drooping hand”, cuja cena primordial seria o rosto apoiado sobre uma das mãos cerrada em punho, recostada sobre o joelho ou sobre a perna. A começar por esse verbo que é interessante, por ser ao mesmo tempo a marca da inclinação corporal, nessa espécie de “tombamento” do corpo para se apoiar sobre si mesmo, numa aparente fadiga física, psicológica e espiritual, que ao mesmo tempo tem como tradução a própria “prostração”, uma espécie de abatimento muito associado à tristeza. Datados os primeiros registros dessa posição dos sarcófagos egípcios numa representação da tristeza, a posição com o rosto pendente ou inclinado para esse descanso fatigado carrega também uma tendência para o próprio pensamento criativo (KLIBANKSY; PANOFKY; SAXL, 2019)³. Há uma espécie de bifurcação no tratamento da melancolia na história das artes e da filosofia a partir do momento em que ela é vista, numa sorte de tensionamento, ao mesmo tempo como esse “*anima tristis*” (mais associado à prostração e à tristeza) e com a criatividade ou com a genialidade.

O *Problema XXX*, de Aristóteles, traz uma analogia entre o comportamento do melancólico e o daquele embriagado pelo efeito do vinho; o comportamento associado à criatividade ou aos “homens de gênio” a partir de uma desinibição ou até mesmo de uma tentativa de criar sentido para um mundo ou para sentimentos que são de difícil

³ Optou-se pelas paráfrases, em vez de citações diretas, em tradução livre do inglês.

expressão, como é o da própria dor, a partir deste “selo gravado em plano dionisíaco”⁴, para lembrar um verso de Drummond. Uma das clássicas representações desse movimento (ou da ausência dele, por assim dizer) é a escultura em bronze do francês Auguste Rodin *O Pensador*. Inspirado na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, Rodin criou um portal monumental representando diversas passagens e personagens presentes na epopeia de Dante; originalmente chamado de “O Poeta”, *O Pensador* de Rodin seria a imagem do próprio Dante na porta do Inferno, diante da qual se depararia com a arquifamosa inscrição: “Abandonai toda a esperança, ó vós que entráis”⁵ (ALIGHIERI, 2009, p. 46). Apesar de o próprio Drummond, na fotografia tirada por Reis, não estar na posição clássica, há uma espécie de desolação, as mãos pendidas, segurando o livro – imagem também associada ao temperamento melancólico; nos relatos pseudo-hipocráticos, mais especificamente no *Riso de Demócrito*, este personagem, considerado louco, cercado de livros e muito afeito ao mundo natural e ao riso irônico, assolado por um estado de consciência devastador que o levava à sátira – evocam e se associam à iconicidade desse temperamento em seu caráter ao mesmo tempo desolador mas criativo. A posição também carrega um cunho representativo no aspecto religioso, principalmente no imaginário cristão, ao ser associada à dor de São João, ao pé da cruz, diante de Cristo, num lamento profundo. Ainda, e juntamente com o cenho franzido, nessa espécie de angústia, há referencialidades como a própria posição dos apóstolos adormecidos no alto do Monte das Oliveiras, a concentração reflexiva dos monges, a contemplação dos poetas e filósofos, a posição de Cronos/Saturno (nessa associação crucial entre a melancolia e o tempo), e até mesmo a posição meditativa de Deus no sétimo dia d’ A Criação (KLIBANKSY; PANOFKY; SAXL, 2019). Ressalta-se que, longe de qualquer caráter determinístico, a imagem de Carlos Drummond de Andrade através das lentes de Rogério Reis mobiliza de alguma forma um imaginário riquíssimo no que se refere ao caráter da Melancolia.

Outro elemento presente na fotografia que chama à atenção é o olhar do poeta em direção ao chão. O andar vagaroso de mãos pensas é uma das imagens mais cruciais para a construção desse sujeito poético drummondiano, que mesmo

⁴ Verso do poema “Relógio do Rosário”, cuja análise está presente em capítulo dedicado nesta dissertação.

⁵ Inscrições da porta do Inferno, presentes na abertura do Canto III da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

guardando suas particularidades e singularidades em cada obra, para não dizer em cada poema, carrega traços comuns, e os olhos mirando o chão representam uma espécie de fixação desse indivíduo com o baixo, o prosaico, o reles. Não somente por ser uma posição clássica, que também aparece por exemplo na gravura de Dürer e em vários outros exemplos, para além dos mencionados até aqui, no que se refere a esse ânimo triste e frustrado, mas também pelo fato de que o próprio poeta carrega consigo uma espécie de temperamento melancólico que muitas vezes se diferencia de um tratamento clássico (ou classicizante, por assim dizer) da Melancolia. O olhar do poeta, que “espia” os homens e o movimento do mundo, que se fixa nas pernas e se esconde atrás dos óculos, nessa máscara de sisudez e seriedade, é um olhar direcionado para si e para os outros a partir de desolações e revoltas, aflições e desamparos que o colocam diante de um mundo degradado. Ao mesmo tempo lançando seu olhar para circunstâncias historicamente determinadas, localizadas nos ambientes mais provincianos, Drummond também o direciona para o seu próprio passado familiar, para si e para os seus, mas também para a História, para o Tempo e para o Cosmos enquanto entidades que transcendem o indivíduo, mesmo que nunca deixem de perpassar algo da percepção subjetiva e também não o resguardem de se prender a um real massacrante e degradado, marcado pelas mais densas contradições.

Essa passagem do particular – subjetivo e muitas vezes abstrato – para o material – num âmbito social e histórico – é uma das tensões que perpassam a obra drummondiana, numa relação de choques múltiplos, entre a tentativa sabidamente impossível, marcada pela impotência, de encontrar algum modo de alterar as circunstâncias históricas, vai em direção a uma outra passagem de tensionamento entre essas singularidades determinadas e uma perspectiva outra, de âmbito metafísico e cósmico, passagem que não deixa de ser, por isso mesmo, atravessada também pela permanência dos conflitos de caráter dramático. Em suas *Teses sobre o conceito da história* (1940), Walter Benjamin cria a imagem do anjo da História – a partir do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee –, a partir da qual se pode pensar algumas marcas fundamentais da modernidade. Impelido “irresistivelmente para o futuro”, esse anjo fita o acúmulo de ruínas que se forma no passado, enquanto está de costas para o futuro, sendo levado por uma tempestade: “É a essa tempestade que chamamos progresso” (BENJAMIN, 2012, p. 246). Essa visão da História enquanto

produtora de restos fragmentários desencadeou uma série de reflexões acerca da concepção de tempo teleológico – fixada na modernidade –, produtor de utopias, e a contraposição aos seus resultados, principalmente no contexto da primeira metade do século XX. Benjamin exemplifica essa disrupção a partir justamente da notada incapacidade de os soldados presentes na Primeira Guerra Mundial narrarem suas experiências ao retornarem das trincheiras. Quase premonitoriamente, Benjamin antecipa aquilo que viria a se intensificar e materializar nos anos seguintes ao seu suicídio: os desdobramentos de uma nova guerra, que resguardou à humanidade um de seus momentos mais bárbaros – os campos de extermínio nazistas, as guerras aéreas em larga escala e, em último plano, a própria bomba atômica. Se havia uma esperança de síntese, a missão de emancipação civilizatória, que colocaria a humanidade sempre rumo à evolução, a Segunda Guerra Mundial e seus métodos de extermínio tecnológico e industrial fizeram ver não uma abertura, mas o fechamento total daquilo que se chamou (e incessantemente se buscou) *progresso*. Teria a guerra colocado fim aos grandes projetos modernos?

A maneira como Benjamin busca no quadro de Klee o olhar desse “anjo da história” nos remete a uma visão que está praticamente condenada por essa tempestade irresistível a encarar invariavelmente essas ruínas produzidas pela História. A própria ideia de que o progresso enquanto ideologia da modernidade estaria conduzindo este fio histórico rumo à barbárie, contrapondo-se à impotência de esse mesmo anjo agir de alguma forma diante da destruição nos remete a um sentimento que perpassa a indignação, mas beira um certo derrotismo, na exata medida em que essa força se apresenta como algo irresistível. Mesmo que dentro da ideia de resistência haja algo que nos remeta à esperança, ou seja, algo que se desprenda de todas as circunstâncias possíveis do mundo material e seja plantada num ideal de mudança, às vezes até mesmo utópico nesse sentido, pela organização das ideias em prol de uma nova organização que vise eliminar ou pelo menos combater de maneira sistemática as contradições presentes no mundo, em muitas das ocasiões a esperança esbarra num funcionamento social e ontológico diante do qual o sujeito, principalmente quando se vê só e questiona a potência de sua própria individualidade, se vê impotente. Cabe a ele muitas vezes assinalar a impotência, mas simultaneamente fazer valer o seu sentimento que ultrapassa o absentismo derrotista. Pode-se pensar que dessa mesma maneira o olhar cabisbaixo

desse poeta mineiro de Itabira do Mato Dentro, que desde sua gênese literária recebe uma marca maldita desse anjo terno, o poeta *gauche* se engaja e permanece nessa batalha eterna consigo mesmo diante dessas instâncias das mais circunstanciais às mais amplas. A presença dessa dualidade melancólica, que ao mesmo tempo é carregada de um abatimento inelutável e de paixões flamejantes, torna-se do ponto de vista drummondiano um drama que virá a ser encarado e transfigurado poeticamente de várias formas, a partir de diversos procedimentos. O silêncio e a falibilidade comunicativa trazidos por Benjamin se tornaram marcas recorrentes desse sentimento melancólico, ora plácido, ora atordoado. A modernidade transformou as formas e as relações de tal maneira que a redução do indivíduo frente às massas praticamente minou a troca de experiências e talvez até a possibilidade de narrar. Muitos autores, opondo-se a essa massificação, assolados pelo temperamento melancólico, recorrem a fugas na abstração, na divindade, no sublime, nessa espécie de ascendência que os distanciaria da terra. Mas, ainda que carregada de melancolia, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, perpassada pelo olhar corrosivo, não superior, mas sim lateral, irônico, “só levantaria um voo mais alto se fosse para constatar o vazio dos céus” (ALCIDES, 2014, p. 16).

CAPÍTULO 1: A MALDIÇÃO GAUCHE

A década de 1920 marca o início de uma relação que viria a se tornar de notória importância para a cena literária brasileira do século XX – a amizade do modernista paulistano Mário de Andrade com o então jovem mineiro Carlos Drummond de Andrade. Após o fracasso “aleluítico”, para usar uma expressão da recepção crítica dos jornais paulistanos, da Semana de Arte Moderna de 1922, com sua coleção de “disparates” futuristas e de “horrores” renovadores, Mário de Andrade forma sua caravana, junto de Oswald, Tarsila e Blaise Cendrars, quando vem à cidade de Belo Horizonte, em 1924. Antes de partirem para Ouro Preto, onde se encantarão com o barroco tardio e pitoresco de Aleijadinho, Drummond se dirige ao Grande Hotel Belo Horizonte, na Av. Augusto de Lima (hoje atual Edifício Maletta), onde se hospedava o quarteto modernista. A partir desse encontro, inicia-se uma intensa correspondência entre essas duas importantes figuras do cenário artístico brasileiro. É por meio dessa troca de cartas, com aquele que viria a se tornar seu mais íntimo correspondente, que Drummond vai receber importantes lições de cunho modernista, assimilando várias das propostas tecidas pelos seus mentores, mas nunca abandonando, é claro, uma assinatura muito pessoal que marcaria toda sua obra poética. Como parte desse grande compêndio epistolar, há um volume de cartas organizado pelo próprio Drummond, já na década de 1980, publicado em livro pela editora Record sob o título de *A Lição do Amigo*, em cuja introdução consta uma apresentação do poeta sobre o início desse profícuo diálogo, que serviria a Drummond como uma espécie de laboratório crítico para a sua formação poética, especialmente nos anos que antecedem o agrupamento de poemas que dá origem ao seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, de 1930. A apreciação de Drummond com relação não só a Mário de Andrade, mas a todo o rumo trilhado pelo movimento modernista paulistano nessa mesma década, deixa claro o quanto essa correspondência criou significativas bases para a formação do poeta mineiro. Nem sempre – ou até mesmo raramente – concordantes, algumas faíscas já apareciam nas primeiras cartas por eles trocadas, acerca de um ensaio crítico escrito por Drummond em referência ao poeta francês Anatole France, por quem ele guardara alta estima por ele tê-lo ensinado “a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida” (DRUMMOND, 2002, p. 56). Mário apontara um certo “afrancesamento” de Drummond, enquanto este julgou ter sido mal lido e mal interpretado, apesar de, em sua própria resposta, apontar uma estima baixíssima pelo

panorama literário e sociocultural do Brasil em prol de um respeito quase sublime pela cultura francesa. Dois aspectos interessantes chamam à atenção nessa troca inicial da correspondência entre os dois autores: a) praticamente uma “convocação”, algo nervosa, de Mário para que Drummond se junte a ele nessa nova empreitada modernista de cunho espontâneo e autenticamente brasileiro:

Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. (...) É preciso que vocês se ajuntem a nós (...) porque não se trata de formar escola com um maestrão na frente. Trata-se de ser. E vocês por enquanto ainda não são. (ANDRADE, 2002, p. 51-52)

e b) a resposta de Drummond referindo-se a esse sacrifício mencionado por Mário numa tentativa de integrar o Brasil a um movimento “universal”:

O que nós todos queremos (o que, pelo menos, imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou, como diz Manuel Bandeira, "enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos". Equilíbrio evidentemente difícil, dada a evidência da desproporção. (...) Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. Só o coração me absolve. E isto não basta. (ANDRADE, 2002, p. 57-59)

Essa talvez fora a primeira lição do amigo Mário ao então provinciano Carlos de Itabira do Mato Dentro. Mas o destaque vai principalmente para aquilo que porventura se tornaria uma marca indelével da poética drummondiana, desde aquela que estrearia alguns anos mais tarde em *Alguma Poesia* (livro inclusive dedicado a Mário de Andrade), atravessando as mais diferentes expressões do autor ao longo de sua obra – o tensionamento entre o eu e o mundo, entre o nacional/regional e o universal, sob uma ótica de sacrifício, por essência irracional e jamais suficiente para legitimar os caminhos traçados pelo eu poético de Drummond. Digamos que do êxtase do nacionalismo popular de Mário à ironia sarcástico-anedotista de Oswald, cruzando inúmeras outras expressões de ruptura, valorização e revisionismo crítico, Carlos Drummond de Andrade só se apresentaria enquanto poeta da negatividade, da perda e da incomunicabilidade de um sujeito deslocado desse “movimento universal”, marcado, finalmente – ou, pode-se dizer, amaldiçoado –, pela *melancolia*.

Faço, portanto, um percurso histórico e teórico para tentar assinalar em que medida a condição do sujeito poético drummondiano se consolida enquanto sujeito

negativo e melancólico, dentro desse conflito entre subjetividade e História, entre poesia e Tempo. Recorro, para tal, a uma obra já muito conhecida no âmbito teórico da literatura para subsidiar uma reflexão acerca dessa condição poética e do cenário de criação de um poema em particular: o de abertura da obra de Carlos Drummond de Andrade – “O Poema de Sete Faces” – publicado em *Alguma Poesia*. A escolha de tal poema marcará não só a tentativa de apontar nele e a partir dele a presença da negatividade em sua composição, como também para assinalar uma marca, que persistirá, arrisco-me a dizer, por toda a obra de Drummond – a marca do poeta *gauche*. Em sua obra *A Estrutura da Lírica Moderna*, publicada em 1956, Hugo Friedrich tece uma reflexão acerca dos procedimentos negativos, que marcariam o advento da poesia e da arte moderna de forma geral. A indistinção entre a realidade e a fantasia, ou, ainda mais, a elevação desta última à condição de refúgio de uma realidade marcada pela técnica cientificista e opressora à sensibilidade humana, seria uma nova abertura consolidada ainda no século XVIII para a garantia de uma vocação poética sobrepessoal, a qual se desprenderia dos precedentes conciliatórios e altissonantes associados à criação artística. É por isso que Friedrich vai se utilizar de “categorias negativas” para dizer sobre a lírica moderna, a partir das quais, segundo o próprio autor

a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma. (FRIEDRICH, 1978, p. 20)

A ideia de que a arte moderna como um todo se apresenta como uma oposição à modernidade enquanto era histórica não é um fato isolado na crítica cultural e na filosofia. Diversos autores compartilham esse pensamento e o comprovam mediante inúmeros exemplos, muitos deles situados num contexto em que a promessa utópica de um desenvolvimento socioeconômico baseado no progresso técnico deu cabo a uma estrutura do pensamento que eliminou a arte da centralidade da expressão humana e da subjetividade. O século XIX, principalmente na Europa, anuncia ao mundo a divergência e o conflito em cujas categorias negativas serão forjadas. Dois caminhos parecem se tensionar e, dessa forma, formar um embate fulcral: o idealismo (positivo) e a disrupção (negativa). Contra a beleza mística a que os românticos se

ativeram, brota o mal, em sua circunstancialidade e imanência. Mas é certo que não se pode reduzir a discussão a uma dicotomia simplória. Os discursos da imanência não deixam de ser repletos de contradições e conflitos, por sua vez. Mesmo antes de os românticos criarem as fantasias onde se refugiarão os espíritos dos indivíduos submetidos à normatização da indústria, o processo de modernização histórica já alçava a condições imanentes a vida social. A se iniciar pela secularização promovida pela Reforma e pelo Renascimento, a partir dos quais foram destituídos como centro da atmosfera da vida subjetiva os valores religiosos, do pecado, da misericórdia e do tempo cíclico, cruzando todas as formulações iluministas e liberais cujos preceitos foram de suma importância para dar fim (ou pelo menos assim se imaginava) ao antigo regime e ao absolutismo tirânico, uma progressão escalonada da objetificação da subjetividade a partir dos ideais naturalistas e evolucionistas ditava o ritmo de um lirismo destituído dos ensinamentos míticos e subjetivos em prol do curso natural dos pensamentos. Passa-se, então, a julgar toda ação como parte de um caminho único na História universal humana. É a partir daí que se rompe com qualquer autonomia ou até soberania sobre o pensamento e sobre a subjetividade, como um efeito colateral de uma individualização que se extremou a tal ponto que seu sintoma não foi outro senão a coletivização do pensamento na ordem da narrativa histórica hegemônica ditada pelo curso da própria natureza, alheia e anterior às vontades individuais e humanas e sujeita apenas à ordem natural do mundo.

Não surpreendentemente, foi nesse mesmo contexto em que pela primeira vez se tem registro do uso sistematizado da palavra “ideologia”, então tida como esse conjunto de ideias que se expressam a partir de um caráter natural e sensível. Eram os primeiros materialistas, grupo que tomava corpo em meio à Revolução Francesa, com um discurso antiteológico e antimetafísico, o que posteriormente foi apropriado pelo discurso positivista, que elevou a ideologia a um patamar de ciência fenomenológica. Ou seja, a ideia de que o espírito humano seria condicionado pelos fenômenos naturais a produzir um conjunto mais ou menos determinado de ideias que consistiriam em uma explicação total para o curso histórico – a concepção prática na aplicação das ideias: o advento da tecnocracia, cuja base seria a ordem, subordinada à ciência e à técnica, e o fim, o progresso, ou o conhecimento científico da realidade. Será somente com Karl Marx que o conceito de ideologia ganhará outra conotação e passará a designar não mais um conjunto mais ou menos harmonioso de ideias, fruto

da experiência empírica e do curso natural da evolução. É na obra *A Ideologia Alemã*, cujo manuscrito fora finalizado ainda em 1846, apesar de a obra só ter vindo a publicação postumamente, em 1932, que Marx e Engels conceituam de maneira mais precisa essa nova forma dada ao conceito de ideologia. Apropriando-se e transformando a dialética hegeliana, de cunho espiritual e idealista, para uma de cunho material, assim atualizando-a para assumi-la como mecanismo fundamental do processo histórico a partir do materialismo, Marx o destitui de sua faceta transcendente para afirmar a imanência do procedimento, mas não semelhante àquela de cunho positivista-naturalista em suas relações naturais de causa e efeito exteriores aos sujeitos, mas sim às relações *sociais*, às relações de produção e à forma como o pensamento interpreta as condições materiais da existência humana – a esse novo procedimento, deu-se o nome de *materialismo histórico-dialético*.

Assim, a partir do trabalho, forma como o sujeito interage com a realidade material, é que se determinariam as condições para a existência social dos indivíduos. E na existência moderna, mais particularmente após o advento do sistema capitalista, haveria uma divisão, duas formas de se determinar o sujeito na sociedade: o trabalho manual e o trabalho intelectual, ou, ainda, o trabalho e o pensamento. Numa sociedade recém-industrializada como a europeia do século XIX, ocorre o processo da divisão social do trabalho, que se faz num nível de *classes* – aquela que não possui os meios necessários para a produção e que, portanto, é condicionada a vender sua força de trabalho como forma de manutenção da sobrevivência; e aquela que possui a propriedade das diferentes ferramentas capazes de transformar a natureza em produtos de utilidade e que, por isso, se deteria sobre a apropriação do trabalho alheio. O aspecto dialético já se faz presente aí: a burguesia e o proletariado seriam as duas classes que se oporiam numa contradição essencial em suas formas materiais de existência social. Toda essa peroração sobre as ideias do materialismo marxista serve para demonstrar a divisão social por ele assinalada. Mas é certo que as concepções tanto burguesas, de cunho idealista ou naturalista, quanto religiosas, por exemplo, não preveem cisões e conflitos, e sim unidade e harmonia. A base para se justificar qualquer proposta de constituição social é a unidade, minando a possibilidade de quaisquer tensões que porventura levariam um sistema à sua ruína. A ideia central do plano liberal burguês, por exemplo, de liberdade individual, faz-se numa escala tal que se atribui a todos os indivíduos uma responsabilidade moral pelos seus próprios atos

e rumos de vida: qualquer pessoa seria livre o bastante para optar por fazer ou não fazer, ser isto ou aquilo e, portanto, determinar-se a si mesmo conforme alguns preceitos morais e legais que resguardariam justamente a possibilidade de se garantir a todos esse exercício. Mas esse discurso não passa de uma falácia, na medida em que todos os indivíduos que compõem a massa dos trabalhadores são obrigados por regras materiais e históricas a se sujeitar ao universo da mercadoria e vender, por isso, sua única forma de relação com o mundo social – o trabalho (MARX, 2013). A esse processo deu-se o nome de alienação, pois que o indivíduo trabalha se achando plenamente livre de suas escolhas, mas não sendo dada a ele sequer a possibilidade de ver que, em verdade, aquela atividade lhe é absolutamente mandatária, senão para o usufruto de outros, para sua própria sobrevivência. A legitimação dessa divisão e o seu apagamento em prol de uma fictícia unidade é o processo a que se chama *ideologia*.

Com efeito, à medida que uma forma determinada da divisão social do trabalho se estabiliza, se fixa e se repete, cada indivíduo passa a ter uma atividade determinada e exclusiva que lhe é atribuída pelo conjunto das relações sociais, pelo estágio das forças produtivas e, evidentemente, pela forma da propriedade. Cada um não pode escapar da atividade que lhe é socialmente imposta. A partir desse momento, todo o conjunto das relações sociais aparece nas ideias como se fosse coisa em si, existente por si mesma, e não como consequência das ações humanas. (CHAUÍ, 2008, p. 61)

O fato de a sociedade se configurar da maneira como se configura aparece, então, não como produto das ações práticas dos próprios seres humanos, mas sim como algo por eles descoberto, anterior mesmo à possibilidade de ação do próprio indivíduo. Cabe a ele aprender por conta própria a viver no mundo em que nasceu, pois assim o é, e não há o que fazer. A estratégia ideológica é aquela que, por meio do apagamento, da criação de lacunas no discurso acerca do processo histórico, visa justificar e atribuir um véu unitário a um processo essencialmente dialético, contraditório, dividido. Interesses particulares são colocados como interesses coletivos; a existência da ideia é autônoma e, na exata medida em que cada um dos indivíduos é dotado da faculdade de pensar e agir, subtrai-se desse mesmo sujeito a possibilidade de intervir num sistema de ideias que precede sua própria existência. Ainda, a partir do momento em que a experiência social se torna divergente do discurso histórico – o que abriria margem para o questionamento com relação à ideologia –, atribui-se responsabilidade por essa “imperfeição” aos malfeitores: os

vagabundos, os delinquentes, e por que não, os artistas, os poetas, que desestabilizam a ordem social com provocações fantasiosas no universo sobrenatural da literatura. E para completar a reflexão, e ainda tomando como base a trajetória histórica desse conceito bem explorada por Marilena Chauí, acerca do procedimento da ideologia como recurso estratégico do discurso sobre a História, principalmente a partir de uma nova forma de organização do pensamento na Modernidade, os novos caminhos – ligados aos valores da técnica e do individualismo liberal burguês – passaram a oferecer a satisfação e a plenitude a partir do consumo e da mercadoria, aspecto que está calcado num desenvolvimento de um processo histórico que contou com diversos subsídios para se confirmar e se estruturar, ao longo do século XIX, e se estabelecer como modo de operação fundamental no desenvolvimento do sistema capitalista até o seu retrato consolidado no *american way of life* e outras expressões do *welfare state*. Multiplicando-se os objetos de desejo, ou melhor, pulverizando-se completamente a consciência subjetiva e substituindo-a pelo fetiche e pelo valor, o indivíduo entra num conflito existencial dramático, pois que permanente: nenhuma justificativa lacunar e ausente – num direcionamento objetificado, cuja “aura” reside em objetos de consumo de fruição absolutamente efêmera –, na medida em que o próprio sujeito se sente desprovido de algo que jamais lhe será revelado – a condição de igualdade. Na mesma medida, inconsciente mesmo dessa falta inerente, criam-se inúmeros objetos supérfluos para provocar uma substituição momentânea, da qual nada poderia se conquistar além do tédio e, portanto, da criação de uma operação obsessiva pela busca de algo invisível cujo caminho, o do consumo, aponta na direção oposta à da consciência. O drama interior, essa tensão jamais resolvida, coloca o sujeito em estado de absoluta *fragmentação*, guiando-se como um fantasma rumo às coisas, de onde procura eternamente extrair realização, sem nunca a encontrar.

Se for possível tomar essa concepção de reação da arte moderna contra a naturalização do discurso não só histórico, mas subjetivo e espiritual, legitima-se o ideal disruptivo da atmosfera revoltosa das formulações vanguardistas na Europa e a consequente apropriação, pelo grupo modernista paulistano, desses ideais como estratégia fundamental para se opor ao conservadorismo sociocultural de uma oligarquia agrária brasileira fundada sob bases colonialistas, positivistas e fortemente atrelados a uma arte de representação aos moldes classicistas. A essa ruptura de cunho vanguardista apropriada pelos modernistas na Semana de Arte Moderna de

1922, entretanto, somou-se a partir de 1924 uma nova ótica sobre o Brasil, levando-se em conta as particularidades históricas da formação da nação brasileira e até mesmo dos países latino-americanos e periféricos como um todo. Não seria possível romper com uma tradição sem antes ocorrer uma sistematização do entendimento histórico do Brasil, principalmente no que se refere ao discurso centralizador do nacionalismo imperial em suas bases colonialistas. Não seria possível romper com aquilo que ainda sequer havia sido revelado. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, não coincidentemente lançado em 1924, faz jus a um processo de descortinar um Brasil ocultado pelo discurso histórico, portanto um processo de revisionismo crítico, que seria consolidado depois pela *Antropofagia*. Mas reside nesse cenário uma contradição fundamental para enxergar o papel da formação da poética de Carlos Drummond de Andrade em meio a esse contexto.

Se com Mário, Oswald e Tarsila houve uma busca pelas expressões espontâneas e autênticas, num resgate e numa exaltação das manifestações de cunho popular e da diversidade cultural brasileira de maneira geral, opondo-se portanto às figurações da “cor local” de cunho muitas vezes idealista e eurocêntrico; se houve ainda uma forte tentativa de renovação principalmente estética, a partir do campo da linguagem, de consolidar uma nova forma de expressão e de incorporação da pluralidade característica do país, em Drummond essa expressão não será nem de ruptura nem de exaltação, mas sim de um conflito iminente provocado pelas contradições advindas das possibilidades de o indivíduo, mais particularmente em seu papel de poeta, descortinar e intervir efetivamente na realidade, além da sociocultural brasileira, humana, numa modernidade que assume ideologicamente o progresso como discurso universalizante. É possível dizer que a aparente audácia de Drummond ao propor um novo olhar sobre o exercício de investigação histórica e cultural do Brasil foi antes o gatilho necessário para que o poeta mineiro pudesse, à sua maneira, questionar o próprio processo de renovação a partir de uma ausência crucial. Afinal de contas, seria o sujeito capaz de intervir no e a partir de seu tempo numa escala de massas? Talvez seja nessa e em várias outras perguntas, e não em afirmações, que Drummond sustenta seu fazer poético. São questionamentos que sugerem a impossibilidade, mas, mesmo assim, a realização. É um fazer sem justificativa, pois que já se sabe impossível, faltoso. O indivíduo acaba sendo atravessado pela multiplicação quase infinita dos seus objetos de gozo, na mesma medida em que tenta

encontrar certa espontaneidade, enquanto a própria aflição subjetiva reage contra essa mesma fragmentação. É um “sacrifício a fio”, como afirma o próprio poeta, injustificado pela razão, e o sentimento não basta para legitimar esse exercício que, embora elogiado, apresenta-se como uma tarefa que vai muito além da poesia de um provinciano de Itabira do Mato Dentro.

Assumir negativamente uma tarefa dessa magnitude, se não é a tarefa do artista moderno, segundo Friedrich, é antes uma “maldição”. Quando o crítico alemão aponta, já em Rousseau, uma impossibilidade de conciliação entre o ser e o mundo, há o apontamento de que essa tensão (fundamental na poesia de Drummond) seria reconhecida de forma ainda mais evidente na poesia do século XIX:

Ver na própria anormalidade a garantia para a sua vocação, estar tão convencido da necessária irreconciliabilidade entre o eu e o mundo de tal modo que se podia basear nisso a máxima "antes querer ser odiado do que ser normal" é um esquema daquela auto-interpretação, que facilmente se reconhece nos poetas do século seguinte. Verlaine encontrou a fórmula exata: *poètes maudits* (poetas malditos). O sofrimento do eu incompreendido, diante da proscricção do mundo circunstante provocada por ele mesmo e a volta à interioridade preocupada consigo mesma, torna-se um ato de orgulho. (FRIEDRICH, 1978, p. 24)

É nessa maldição que se reconhece Drummond, quando anuncia, já na primeira estrofe do “Poema de Sete Faces”, a fala do fatídico “anjo torto”, que lança sobre o poeta essa marca da “irreconciliabilidade” *gauche*. Diferentemente, porém, de parte dos escritores do século XIX que viam nessa maldição uma forma de orgulho e de superioridade, o olhar de Drummond é dotado de um mecanismo corrosivo do qual o sujeito não escapa, senão for ele mesmo o próprio combustível que incinera o tecido social rumo a essa anormalidade. A diferença de tratamento negativo, além de interessante, é uma das discussões que serão propostas na sequência das análises. Antes, é preciso marcar como essa fragmentação do sujeito, seja pela anormalidade, seja pela pulverização do reconhecimento, são apropriadas por Drummond, tendo como preceito a tônica negativa consolidada ainda no século XIX por esse grupo de “poetas malditos”. Sem pretensões de estabelecimento de uma ordem comparativa pela via da influência, mas utilizando as categorias formuladas pela crítica no intuito de mostrar uma aproximação possível numa certa atmosfera negativa. O poema alude a essa ideia de fragmentação: composto em sete estrofes, cada uma delas sendo

prisma para refração do sujeito, o texto se inicia com a marca maldita do anjo sobre o poeta.

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

O conjunto de textos e obras relacionados à imagem dos anjos e, em especial, à dos anjos que foram expulsos do céu na representação de demônios que transfigurariam os vícios e, em última instância, todo o *mal*, é vastíssima. Mas é certo que a tradição à qual se remonta uma consolidação e difusão maior dessa imagem é a judaico-cristã, principalmente na figura da Igreja Católica. Se se retoma um sentido predecessor da concepção majoritária, expandida principalmente na Idade Média, faz-se possível traçar um interessante percurso sobre a imagem transgressora associada a Satanás – este nome cuja origem etimológica refere-se à palavra hebraica *satan*, que carrega sentido aproximado de “opositor”. Entre os séculos III e I a.C., quando as escrituras sagradas foram traduzidas do hebraico para o grego, alçando o seu patamar canônico, essa palavra fora substituída por *diabolos*, ou seja, “adversário”. A própria palavra “demônio” é oriunda da tradição helenística: os *daemones* eram entidades mitológicas que, apesar de diferentes dos deuses primordiais, não eram por isso associadas exclusivamente ao mal, mas sim designavam elementos naturais e afecções humanas, como vícios e virtudes. Eros é um dos exemplos mais fatídicos das representações daemônicas da Grécia Antiga, sendo o símbolo do *desejo*. Mas será apenas no Velho Testamento que essas palavras de cunho adjetival transformar-se-ão em substantivos e, posteriormente, em um nome próprio, nessa evolução discursiva que transforma uma característica em um ser personificado, que passará a se associar ao mal. A imagem do opositor, ou do obstáculo, como um anjo, portanto uma criatura divina enviada por Deus, advém do quarto livro do Pentateuco, *Números*, na história de Balaão:

Então Balaão levantou-se pela manhã, e albardou a sua jumenta, e foi com os príncipes de Moabe.

E a ira de Deus acendeu-se, porque ele foi; e o anjo do Senhor pôs-se-lhe no caminho por adversário; e ele ia caminhando, montado na sua jumenta, e dois de seus moços com ele.

Viu, pois, a jumenta o anjo do Senhor, que estava no caminho, com a sua espada desembainhada na mão; pelo que desviou-se a jumenta do caminho, e foi pelo campo; então Balaão espancou a jumenta para fazê-la retornar ao caminho

Mas o anjo do Senhor pôs-se numa vereda de vinhas, havendo um muro de um lado e um muro do outro.

Vendo, pois, a jumenta o anjo do Senhor, apertou-se contra o muro, e apertou contra o muro o pé de Balaão; pelo que tornou a espancá-la.

Então o anjo do Senhor passou mais adiante, e pôs-se num lugar estreito, onde não havia caminho para se desviar nem para a direita nem para a esquerda.

E vendo a jumenta o anjo do Senhor, deitou-se debaixo de Balaão; e a ira de Balaão acendeu-se, e espancou a jumenta com o bordão.

Então o Senhor abriu a boca da jumenta, a qual disse a Balaão: Que te fiz eu, para que me espancasses essas três vezes?

E Balaão disse à jumenta: Porque zombaste de mim; quem dera tivesse eu uma espada na mão, porque agora te mataria.

E a jumenta disse a Balaão: Porventura não sou a tua jumenta, em que cavalgaste desde o tempo em que eu passei a ser tua até hoje? Porventura tem sido o meu costume fazer assim contigo? E ele respondeu: Não.

Então o Senhor abriu os olhos a Balaão, e ele viu o anjo do Senhor, que estava no caminho, e a sua espada desembainhada na mão; pelo que inclinou a cabeça, e prostrou-se sobre a sua face.

Então o anjo do Senhor lhe disse: Por que já três vezes espancaste a tua jumenta? Eis que eu saí para ser teu adversário, porquanto o teu caminho é perverso diante de mim;

Porém a jumenta me viu, e já três vezes se desviou de diante de mim; se ela não se tivesse desviado de diante de mim, na verdade eu já te haveria matado, e a ela teria deixado com vida.

Então Balaão disse ao anjo do Senhor: Pequei, porque não soube que estavas neste caminho para opor-te a mim; e agora, se parece mal aos teus olhos, retornarei.

E disse o anjo do Senhor a Balaão: Vai com estes homens; mas somente a palavra que eu falar a ti essa falarás. Assim, Balaão foi com os príncipes de Balaque.

[Números 22:21-35]

A figura do *Anjo do Senhor* aparece como um instrumento, um emissário de Deus que serviria para se colocar como adversário de Balaão, para desviar-lhe o caminho, para opor-se à sua trajetória. Em outra passagem do Velho Testamento, talvez esse mesmo anjo opositor, agora tomado pela soberba, tentaria alçar-se num trono superior ao do próprio Deus. É o que nos diz o livro de Isaías:

Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!

E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte.

Subirei acima das alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo.

E contudo derrubado serás no inferno, nas profundezas do abismo.

[Isaías 14:12-15]

Agora sob o reconhecido nome de *estrela da manhã*, estamos diante do evento marco da expulsão dessa força opositora do reino dos céus e sua iminente condenação ao abismo, à Babilônia, à *Terra*. A estrela que anuncia a chegada da alvorada – o planeta Vênus – aquele que traz a luz, que do latim se torna ao nome de Lúcifer. Representado como o mais belo e sábio dos anjos criados por Deus, mas agora condenado por sua ganância, Lúcifer se vê em queda, com sua legião de anjos caídos, e assume uma última tarefa, já na Terra: ser o portador da mentira, da oposição ao laço divino que outrora o glorificava no reino de Deus, e a finalmente tentar os seres humanos com as forças do *mal*. É claro que uma figuração personificada de Satanás para os olhares modernos não passa de uma de cunho mítico, figurativo e representativo. Mas é importante reiterar que a concepção de realidade empírica que vai fatalmente distinguir o real e o fantástico, atribuindo a este um caráter absurdo e fictício, sem maiores propensões, não era compartilhada pelas sociedades antigas e medievais da mesma forma. Em verdade, é a partir de uma união indissociável entre essas duas instâncias que operava o real pré-moderno, cujo atributo fundamental era a experiência, na qual se incluíam as abstrações e os sentimentos, as imagens de forma geral que compunham o imaginário de uma tradição formada a partir de bases míticas que construía esse fundamento trágico do real. Por inúmeras transformações e a partir de uma gama infindável de formas passa a representação de Satanás; desde suas figurações babilônicas às helenísticas e latinas, cruzando por todo um conjunto medieval e chegando à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, no século XIV, a divisão dicotômica entre o Bem e o Mal ganhou robustez, num *corpus* vasto de representações. Mas é exatamente em sua transformação moderna que reside uma transfiguração da imagem personificada dessa entidade à condição de *ideia*.

A partir do século XVII, principalmente com a epopeia *Paraíso Perdido*, de John Milton, a imagem de Lúcifer ganhará uma representação distinta e mais profunda,

abrindo as portas para transfiguração simbólica pela qual passará na modernidade. Atormentado e solitário, o anjo caído é castigado pela busca da autonomia – lembrando a célebre passagem da obra em que Satã diz que é “Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir” (MILTON, 2016, p. 55) –, e sua queda não o faz monstruoso; ao contrário, o anjo permanece tragicamente belo, como o mostram as belas gravuras de Gustave Doré, anos mais tarde. Já no século XVIII, William Blake formula suas profecias bíblicas “ao avesso”, em seu *O Casamento do Céu e do Inferno*, logo nos anos que sucederam a Revolução Francesa. O poeta reforça a ideia de liberdade e justiça associados ao anjo e da opressão advinda da lei divina: “Uma só lei para o leão e o boi é opressão” (BLAKE, 2010, p. 61) – a obediência transforma-se em injustiça. O caso de Blake é representativo de uma imagem associada ao anjo a partir de seu caráter de desobediência. A tradição romântica traz a ideia de individuação ao seu extremo, conferindo aos valores da razão iluminista uma expressão única de destituição e ruptura com os mais fortes pilares da tradição social e religiosa e de seus valores coletivos determinados. Talvez seja nesse momento histórico em que a melancolia agora passa a ser tomada como procedimento de recusa ao que é estabelecido pela ordem, retornando, pois, de maneira sistematizada a um antigo sentido de oposição que se põe em plena sintonia com a figura do anjo caído. Lúcifer, não mais representante de todo o mal, será pelo contrário aquele que traz a luz, aquele que recusa o “sim” absoluto de Deus e apresenta para a humanidade a possibilidade do não – do limite. E como recusa, o anjo será incorporado à poesia como fonte de questionamento e negatividade ante as “certezas”, qual seja os valores estabelecidos por uma antiga ordem de determinação social e histórica. Mas será em *Fausto*, de Goethe, no século XIX, que essa figuração da tentação diabólica será alçada a uma condição moderna associada ao plano moral e social de forma mais concreta. Após perder os seus dois amores, com os quais Fausto esperava encontrar o momento de eternidade, cumprindo assim seu pacto mefistofélico, o sábio cria ambição não mais pelo amor, mas pelo conhecimento, pelo poder. Divinamente castigado com a cegueira pela sua ganância, Fausto é dominado pelo sentimento de culpa que lhe esclarece o sentido de sua busca. A tentação de Mefistófeles se traduz em sede por conhecimento, enquanto essa ambição é punida. A culpa advinda desses atos e a consciência misericordiosa dessa falha são a fonte de sua redenção. A marca maldita do pacto, a tentação do anjo torto, não é senão a tentativa frustrada do esclarecimento, ou por que não, da consciência. As imagens do anjo caído e suas

representações se multiplicam a partir do romantismo, entre elas a retomada de uma clássica associação de Lúcifer à desobediência. É o caso do romance de James Joyce, autor central para a literatura moderna, quando em *O Retrato do Artista Quando Jovem*, publicado em 1917, Stephen Dedalus adota o lema luciferino *Non Serviam*:

Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja: e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza. (JOYCE, 2015, p. 298)

Ainda no século XIX a imagem do anjo retornaria à poesia a partir de um traço moderno muito particular. É n' *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire – autor que, conforme já destacou a crítica em muitos momentos, possui muitas afinidades com Drummond –, que a imagem se aproximaria do humano, dos prazeres e do sofrimento, daquilo talvez que daria ao próprio poeta sua condição ébria de apaixonado, num aspecto quase dionisíaco. Inextrincavelmente ambíguo ou, por que não, dicotômico, esse anjo agora recai sobre o poeta em sua paradoxal faceta que comporta, simultaneamente, a luz e a treva, os prazeres e o sofrimento. O anjo é evocado como uma imagem recorrente ao longo de toda a obra baudelairiana, mas é na sua associação com o *Spleen*, ou seja, com a própria melancolia, que a imagem carrega sua ambiguidade. O poema “Reversibilidade”, da primeira parte da obra “*Spleen e ideal*”, evoca o caráter associado à imagem do anjo:

Anjo só de alegria, sabeis da aflição,
Dos remorsos, suspiros, tédios e vergonhas,
Vagos terrores dessas noites que, medonhas,
Tal se amassa um papel, apertam o coração?
Anjo só de alegria, sabeis da aflição?

(BAUDELAIRE, 2019, p. 147)

Como contraposição à alegria e, posteriormente no mesmo poema a uma série de ideais, coloca-se, negativamente, a pergunta como que questionando a presença de uma imagem oposta a esses planos da alegria, da beleza, da bondade, da saúde, entre outros valores constantemente associados ao sagrado e ao ideal. A aproximação entre o anjo baudelairiano e o anjo torto de Drummond é inescapável, apesar de irreduzível a ela. Faz parte do escopo de leituras do jovem Drummond a obra de Baudelaire, além dos outros modernos franceses que viriam a ser

denominados com a alcunha de “poetas malditos”. E essa aproximação é feita de forma direta por José Guilherme Merquior⁶ quando o crítico traz a ideia do estilo mesclado no poeta francês e aponta o procedimento em sua similaridade ao itabirano Carlos Drummond de Andrade.

Longe do tratamento épico ou dogmático-religioso dado à queda de Lúcifer ou de sequer mencioná-lo como tal, Drummond alude a um certo “anjo torto desses que vivem na sombra” de maneira absolutamente dessacralizada. O tom prosaico e coloquial com que Drummond evoca a imagem do anjo dissolve qualquer resquício de altissonância atrelado à imagem sacra. A marca legada é advinda de um anjo “desses”, como que um ser qualquer, sem nenhuma centralidade sublime, dirigindo-se igualmente para um sujeito provinciano e nomeado, este “Carlos” que surge das palavras do anjo. Confirma-se essa banalização na medida em que a própria fala, antes de ser sombria ou soberana como a de um Lúcifer épico, faz-se em tom coloquial. O imperativo “vai” antecede o vocativo em deslocamento, sem marcação sintática, num discurso proveniente da mais corriqueira oralidade. E esse anjo apequenado o dota de uma marca estranha, a marca *gauche*. A tradução literal da palavra “gauche” seria “esquerda”, mas o dicionário Larousse nos coloca diante de alguns possíveis conceitos que abririam margem para uma concepção mais próxima daquilo a que se refere o poeta nos primeiros versos do “Poema de Sete Faces”. A palavra designa também a parte do corpo humano onde se situa o coração, ou ainda uma pessoa desajeitada, envergonhada, inábil, desprovida de graça ou segurança – oblíquo, torcido, desviado. A partir dessa marca maldita do anjo torto, este Carlos agora é inelutável e igualmente torto. A origem mí(s)tica, porém profanada, dá ao sujeito uma visão diferente das coisas, uma posição sempre apartada da normalidade que rege a harmonia e a unidade do pensamento.

Ao se apresentar como *gauche*, o poeta Carlos nos apresenta uma consciência de seu estado de deslocamento. Ou seja, apesar de atribuir a essa característica uma origem externa no poema, como que a maldição desse anjo torto, é possível

⁶ Em seu *Verso Universo em Drummond*, publicado em francês, em 1972, como tese de doutorado na universidade Sorbonne, em Paris, Merquior se apropria da ideia de estilo mesclado usada como procedimento por Charles Baudelaire para se referir também a um procedimento frequente na obra de Drummond, guardando, claro, cada um suas particularidades estéticas, mas com aproximações principalmente no sentido permanentemente corrosivo com o qual ambos lidam com os assuntos mais voltados à tradição poética e literária e, claro, com relação às imagens geralmente associadas ao ideal e ao sublime sendo rebaixadas ao plano do prosaico e do profano.

estabelecer esse traço como uma de suas máscaras poéticas, corroborando o título do texto, das suas “sete faces”. Existe uma inflexão na apresentação: o indivíduo sabe-se canhestro, e isso lhe dá uma autonomia contra qualquer espécie de determinação alheia ao seu próprio descontentamento. Sempre se há de observá-lo sobre uma multiplicidade, a partir de diferentes e nunca redutíveis inscrições que o colocam diante do mundo de maneira inquieta e diversa. A princípio, o *gauchismo* seria então uma desqualificação para um sujeito que não se sente e nunca será pertencente ao mundo que lhe fora legado, mas ao mesmo tempo é importante notar o que faz o poeta com essa condição. Se ele se apresenta consciente de si, cabe a este mesmo poeta, por que não, se aproveitar de sua própria marca para revelar diferentes facetas de si e do universo que o cerca, não se reduzindo a uma inelutável condição de determinação externa que porventura o faria completamente marginalizado, condição portanto relativizada pela própria consciência. Adotando-se, dessa forma, a imagem *gauche* como procedimento de composição poética e de relação com o mundo dentro do universo da linguagem, Drummond de porta como um indivíduo descompromissado com a centralidade das coisas, com a centralidade do poder do mundo e do discurso propriamente ideológico, nesse sentido. Poder-se-ia exercer, então, exercer uma exploração a partir de várias possibilidades, já que não se pode definir por nenhuma delas de forma totalizante, nesse trânsito constante por diferentes formas de se relacionar com o mundo em que se insere, numa assimilação assumida de seu lugar poético. Além dessa faceta deslocada dentro do próprio procedimento estético, o *gauchismo* é um anúncio de lugar social. Assim como Drummond se apresenta no poema como um poeta deslocado do lugar convencional da arte como unidade, agora que seu poeta se mostra a partir de fragmentos e máscaras, ele também propõe que sua forma de lidar com a realidade não é senão igualmente deslocada dessa centralidade⁷.

Carlos é um *gauche* e sua poesia é o desvio de uma visão torta, transfigurada poeticamente na imagem do anjo. Os olhos desse poeta agora são olhos que atravessam o prisma e se fragmentam diante dos vazios produzidos pela História. A palavra em origem francesa, apesar de isso não ser obviamente uma redução ou uma

⁷ Reflexões tecidas em consonância com a aula ministrada pelo crítico e professor Alcides Villaca para o curso de Letras da Universidade de São Paulo, no dia 15 de julho de 2020. Link: <https://www.facebook.com/alcides.villaca/videos/3106881369392050>

equiparação de qualquer sorte, alude, ainda e em terceiro plano, à tradição à qual Drummond desde o início de sua atividade literária se filiou e, mais ainda, a toda uma seara de poetas malditos dos quais o poeta mineiro se vê devedor, mas nem por isso reduzido a uma reprodução qualquer das tendências, sejam estéticas ou temáticas, de um grupo que nem em si mesmo era assim de todo homogêneo. Para além do aspecto propriamente poético ou social, a relação de Drummond com a tradição literária, em especial com a francesa, não deixa de ser tensionada a partir de um conflito dramático que persistirá, é possível dizer, por toda sua obra. Diferentemente dos procedimentos estéticos adotados, por exemplo, por Baudelaire, Drummond tem como recurso a linguagem da prosa, do cotidiano, com um certo humor incorporado como possibilidade. O próprio traço biográfico – e é sempre válido ressaltar que muito antes de ser um redutor de sua poesia pode ser, ao contrário, uma interessante ferramenta para algumas associações hermenêuticas – como se viu nas primeiras conversas do poeta com Mário de Andrade, já o colocam diante de uma novidade e de uma discussão que fora por ele mesmo colocada no plano do sacrifício, de uma luta entre a razão e o coração. Não se pode, portanto, tomar uma referência como essa, num contexto de profanação, sem destacar uma importante chave a partir da qual se analisará o traço melancólico de Drummond como fundamento estético recorrente: a *ironia*.

O procedimento, por si só, de revelação pelo ocultamento, de incontestável deslocamento discursivo, já é uma marca categórica do procedimento negativo que o poeta adota em sua poesia. Claro, somente o uso da ironia não seria suficiente para atribuir ao poeta o selo do temperamento saturnino. Mas será no aprofundamento e na sistemática utilização do recurso, principalmente da ironia voltada para o próprio sujeito – a autoironia – que Drummond transformará essa marca estética num dos símbolos do descontentamento, da dúvida e, em última instância, do permanente conflito entre esse Eu e um mundo no qual ele é forçosamente inserido mas com o qual não se identifica. Faz parte da tradição o caráter satírico do melancólico, já que seu caráter de deslocamento e incongruência se torna pretexto suficiente para um sujeito indignado com aquilo que o cerca e que, seja pela fuga ou pelo engajamento total, tem no riso uma forma de demonstrar essa insatisfação. É possível, ainda, recorrer à tradição para mostrar que no “Poema de Sete Faces”, essa sátira recorre a

um procedimento comum, que é o da associação direta entre a influência mística e o tratamento dado ao mundo. É o que afirma Jean Starobinski:

A pretexto do humor negro com o qual ele se declara atormentado, o satírico pode denunciar sem rodeios a marcha do mundo. Vai dizer as verdades mais descorteses e se desculpar por isso alegando a fatalidade da sua constituição corporal. Sua irreverência não poupará ninguém. Para se pôr fora do alcance e afastar a sua responsabilidade, o melancólico acusará o seu astro de nascimento, Saturno, cuja temível influência governa o seu espírito. (STAROBINSKI, 2016, p. 133)

O traço místico, seja de Saturno ou do anjo torto, não se faz, aqui, somente como pretexto, como álibi para que o indivíduo possa, contra o mundo, destilar a sua indignação. O poeta o faz, antes disso, como uma marca estética, colocando-se em relação (jamais ausente de conflitos) mais ou menos direta com toda uma tradição estética e cultural da melancolia enquanto temperamento. Outra ressalva seria a de que, mesmo ligado a toda essa gama de agentes malditos, Drummond (ainda mais na sua, digamos, primeira poesia) não adota o recurso da ironia a partir de um distanciamento ou de um isolamento. Ao contrário, o poeta rejeita esse traço comum da tradição melancólica de uma associação com um lugar muitas vezes de superioridade, de sublimação. Podemos lembrar de um verso célebre do poeta, presente em sua obra *Sentimento do Mundo*, extraída do poema “Mundo Grande”, ao qual retornaremos mais adiante: “Ilhas perdem o homem”. É na intensa sujeição a essa “marcha” – ou, poder-se-ia dizer, “máquina” – que Drummond exercerá a sua corrosão pela sátira inconformada. Sujeição voluntária, como se faz no procedimento satírico, diga-se de passagem, como se nota em outro exemplo da mesma obra, no poema *Mãos Dadas*: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente”. É assim que se configura o *gauchismo* de Carlos Drummond de Andrade: o sujeito está inescapavelmente submetido a essa grande máquina, com a qual travará uma batalha em âmbito subjetivo e coletivo, poético e histórico. Não é senão dentro desse jogo de contrários que se estabelecerá a ironia do poeta gauche, cuja “voz satírica é a de um homem que guarda distância, mas que, no seu isolamento, se volta contra a sociedade para fustigá-la” (STAROBINSKI, 2016, p. 133). É a partir dessa voz, dirigida contra o mundo e contra si mesmo, que o conflito dramático se estabelece:

Ei-lo ligado, pela cólera e pelo riso, àqueles que condena, ao grupo do qual não faz parte. A negatividade satírica aviva a relação com os outros, mais do que a suprime. Virando-se contra si mesmo, declarando-se joguete de um ascendente maléfico, o autor satírico nega a sua própria importância. Assim reduzido a nada, pode dizer tudo, sobre si mesmo e sobre o mundo. (STAROBINSKI, 2016, p. 133)

Inexoravelmente assujeitado: eis o destino maldito do poeta gauche. Será a partir dessa primeira e primordial face, dentre as sete, que este Carlos, sujeito do poema, formulará a sequência de imagens em que se consolidará como recurso o procedimento melancólico a partir não só da maldição, da sátira ou da ironia, mas desse duelo dramático numa sujeição tensionada por conflitos os mais variados. Desde que a apropriação dessa imagem negativa, tanto pelos românticos quanto pelos modernos, passou a ser um procedimento adotado pelo poeta para se colocar contra as determinações do mundo, para sinalizar esse tensionamento permanente entre sujeito e realidade, a melancolia se transforma em um mecanismo negativo a partir do qual o próprio poeta poderá não só se distanciar daquilo com o que ele não se identifica na realidade, nesse processo de individuação romântica ou de rebaixamento e dessacralização moderna, mas também a partir de um olhar corrosivo para a própria realidade e, claro, para si mesmo como ser inescapavelmente pertencente a ela. O poeta se encontra no olho do furacão, inconformado, amaldiçoado pela marca da dúvida e desse sofrimento perene que parece partir do mesmo lugar para o qual ele é direcionado: o *mundo*.

A nomeação do sujeito também se faz um aspecto interessante dentro do poema. Ao colocar na fala desse anjo torto o nome próprio, Carlos, haverá uma identificação, claro, com o próprio sujeito que escreve, o poeta Carlos Drummond de Andrade, ao mesmo tempo em que também é anunciada uma certa escavação com relação à própria identidade desse indivíduo que fala no poema. Há uma divisão logo de início entre um eu que diz e um eu sobre quem se diz, divisão essa que se reflete no prisma multifacetado de uma busca pela identidade, que se encontra fragmentada diante desse mundo degradado que o amaldiçoa. É a partir do próprio procedimento irônico que Drummond se dividirá em vários, apresentando-nos em sequência as diversas possibilidades de identificação, as variadas máscaras desse sujeito Carlos. O poema cria uma trajetória a partir da qual esse mesmo sujeito busca se encontrar dentro e fora de si mesmo, seguindo a criação de “duplos” de si. A consciência de sua própria condição, como atesta Villaça, é um traço importante na construção do poema.

Há como que uma dupla força sendo exercida sobre e por esse sujeito: uma que opera de fora para dentro – a maldição *gauche* é uma marca de nascença; ao passo que também há uma que age de dentro para fora – as aflições desse sujeito fazem desse exercício uma tentativa de construir-se a si mesmo, numa luta contra as determinações e imposições do mundo sobre o indivíduo, praticamente criando esse escudo que se erguerá em defesa da possibilidade de uma manifestação individual em oposição à máquina que se apresenta diante dele.

Quando o poeta se apresenta a partir dessa maldição, ao mesmo tempo ele se encobre com uma máscara que cria uma identidade outra, ocultada pela ironia. Se for possível, aqui, recorrer ao próprio conceito da ironia como aquilo que é dito a partir do seu contrário, é possível estabelecer um estado de consciência que emerge da fala a partir de sua negação, ou seja, Drummond também se constrói à medida que o poema se desenvolve de maneira oculta, na obscuridade interior afetada pelas mais diversas forças que agem contra a possibilidade e a capacidade da autodeterminação do sujeito frente à realidade pasteurizante a que ele se vê inexoravelmente assujeitado. Sujeição, sim, mas jamais vista com passividade e vitimismo fatalista; antes, as forças que se chocam se fazem permanentes: há um conflito dramático que persistirá ao longo do poema. Drummond, por isso, adota a ironia e a autoironia como procedimentos de composição poética e de escavação de sua própria identidade. Mas há a presença de uma nova forma de se tratar essa separação: a criação de um sujeito ocultado pela negação não se realiza numa blindagem com relação ao externo. Pelo contrário, há uma contaminação mútua, nesse estado de porosidade entre as identidades constituídas nas estrofes, nessas sete faces que se interpenetram. Trago essa diferenciação pelo fato de a ironia, principalmente em sua inscrição romântica, servir ao poeta como forma de se distanciar e, a partir mesmo do afastamento, escarnecer de um mundo vil que é posto num estado de inferioridade ante o sujeito que se assenhora do mundo. Carlos Drummond de Andrade, nessa consideração, se distanciaria da perspectiva romântica de que a ironia serve ao sujeito como forma de libertação e “elevação espiritual”; dito de outra maneira, o poeta não nega o mundo vil a partir da criação de ideais dentro dos quais se poderia refugiar-se. A poesia não se mostra como refúgio, nem como “solução”, conforme será trazido adiante no próprio poema.

Assim, o poema se mostra como uma tentativa de o poeta assenhorar-se não do mundo, que se mostra tão vasto diante de si, tão indecifrável quanto impenetrável em sua totalidade, mas de tomar posse de si mesmo diante dessa força que tenta determinar sua identidade.⁸ Essa construção de identidade dentro do procedimento de escavação não se realizará a partir de idealizações ou de elevação da condição do eu; antes e contrariamente a isso, Drummond construirá suas faces a partir de uma melancolia dramática. Sobre a relação entre o nome e a identidade, Jean Starobinski afirma que

A realidade do nome é fundada fora de mim, por uma decisão divina que a atribui a mim. Todavia, ele só tem como existência a minha; e será minha obra, já que devo escolhê-lo, apropriar-me dele, assumi-lo conscientemente. A partir daí, a encarnação do nome representa o ponto de contato infinitamente recuado à minha frente - entre uma transcendência que me nomeia e esse eu ainda desapossado que deve responder ao apelo. (...) Não basta que a essência seja dada, ela exige ser alcançada; da mesma maneira, não basta que a eternidade exista fora de nós, é preciso que seja obtida e que o tempo humano, sem desaparecer, venha nela se absorver pelo sacrifício. (STAROBINSKI, 2016, p. 311)

É justamente a partir dessa tarefa de assumir conscientemente sua própria condição que este Carlos evocado no poema vai tecer as considerações a respeito de suas várias possibilidades de identidade e de construção do eu, dentro do jogo dramático entre aquilo que é previamente determinado (a maldição *gauche*) e o que se faz a si, dentro da teia poética. E é a partir do tom de sacrifício, como se verá no desenrolar do texto, que o procedimento melancólico será construído, num constante embate entre as forças exercidas pelo mundo dessacralizado e provinciano e o interior pulsante do indivíduo que a todo momento põe em xeque o mundo a que se pertence e, por extensão, o próprio sujeito a ele submetido. Serão avaliadas as possibilidades e impossibilidades de autonomia, distanciamento com relação ao mundo, participação ativa na sua mudança, sofrimentos e aflições.

⁸ A perseguição da identidade e a importância do nome como determinação e escavação de si é trazida pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, em sua obra *O Conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates*, de 1840. A partir da ironia como criadora de um “eu” outro, a partir mesmo da negação das determinações, Kierkegaard fala em “escolha de si”, ao invés de “conhecimento de si”, opondo-se à máxima socrática “Conhece-te a ti mesmo”. Embora esse viés seja evocado como uma oposição às predeterminações externas, o filósofo atribui à ironia a criação de um “eu ideal”, aspecto que não será adotado por Drummond, na medida em que o poeta não visa à criação de um sujeito idealizado a partir do qual se poderia escarnecer do mundo, apartando-se dele; antes, Drummond se mostra em conflito dramático com o mundo, ora assujeitado, ora assenhorando-se de si diante do mundo, mas nunca em direção a um sublime ideal de seu próprio nome.

Entre as questões com as quais Drummond irá dialogar no “Poema de Sete Faces”, já na segunda estrofe do poema, ou diante agora dessa segunda faceta de um fragmentado sujeito, evoca-se o *desejo*. Mais uma vez dialogando com uma vastíssima tradição, que supera até mesmo a questão poética e literária para se envolver como conceito dentro da história, Drummond coloca diante do leitor um movimento do desejo como falta e como busca, a partir de uma colocação, mesmo que breve, condensada de potência simbólica.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

Agora deslocado para as casas, o olhar lançado pelo sujeito em direção ao mundo, à vida de maneira geral, agora se dá a partir de um certo retorno recluso ao ambiente da casa, como que numa espécie de nostalgia, mas ao mesmo tempo de curiosidade. Não é o sujeito que está dentro da casa, mas sim a própria casa quem “espia” essa correria da vida sob a inscrição do desejo e do erotismo. A partir dessa personificação em que o olhar da casa traduz o olhar do próprio sujeito, que não contempla nem analisa, mas espia, há como que um olhar clandestino, acuado, tímido, desfrutando da proteção do lar, que guarda dentro de si as mais particulares subjetividades da identidade do indivíduo. A casa não pode ser senão o local de onde as pessoas olham com segurança o mundo, de onde há essa proteção que de certa forma as resguarda de um contato ou de julgamentos alheios, excluídas assim do movimento alucinatório de uma vida agitada. Ao passo que a casa não deixa de evocar esse plano da individualidade, da subjetividade que será tão cara a Drummond ao longo de toda sua obra, nesse conflito permanente e dramático com o qual o poeta se coloca diante do mundo a partir dessa marca corrosiva, tensa, entre o eu e o mundo, essa casa personificada assume a própria faceta do poeta, que se coloca, pois, diante do movimento do mundo de forma distanciada, mas plenamente inserida, numa espécie de duplo lugar, ao mesmo tempo inexoravelmente participante, mas numa dolorida distância pela ausência de identificação. A partir de uma outra perspectiva, recorrente nos trabalhos críticos que se debruçam sobre o “Poema de Sete Faces”, a personificação da casa que espia também será vista a partir da ideia do *voyeurismo*, de um olhar clandestino para o movimento do mundo, de um olhar torto. Aproximando mais uma vez Drummond de Baudelaire, esse olhar esgueirado adotado pelo sujeito

no poema para o movimento erótico se coloca em contraponto ao *flâneur* baudelairiano, numa caminhada não mais encantada com movimento da cidade, mas sim marcada pela imobilidade e pelo distanciamento desconfiado. É o que nos afirma Alcides Villaça:

A contribuição drummondiana à atividade do *voyeur* está na substituição da *flânerie* pela imobilidade e pela tocaia mineira, traços agudos da timidez. Também a cena de rua não surge em pleno verismo: o movimento espiado já é, de fato, uma abstração, traduzida como efeito de uma impressão elaborada e sintetizada pelo sujeito. A correria dos desejos, que num limite da imagem se prende atavicamente a um balé de faunos e ninfas no bosque mítico, é já o resultado cumulativo de sensações fundamentalmente captadas. O ato de espiar e a cena espiada constituem uma metaforização do modo como se opõem a circunspeção paralisante do *gauche* e a dinâmica erótica dos homens e mulheres em pleno exercício “na vida”. (VILAÇA, 2002, p. 26)

A contraposição sinalizada por Vilaça entre o olhar e a cena observada é o que dá a tônica desses versos. Essa paralisia *gauche* a partir da qual o sujeito observa o movimento erótico desses “homens que correm atrás de mulheres”. O desejo sexual é colocado no poema como uma espécie de movimento degradado pela vida moderna, destituído de seus valores metafísicos ou sagrados para se tornar, ou talvez regredir, a uma imagem de banalidade. A marca do desejo erótico aqui evocada por Drummond carrega uma densa camada de significação. Colocado como perturbação, o erotismo diante do qual se encontra o indivíduo é o de uma ação cíclica, carente de maiores significados ou de maiores buscas, distante portanto do amor e da beleza tradicionais. A dualidade relativa ao erotismo remonta questões advindas da tradição platônica, cruzando a grande influência da tradição cristã, até se reconfigurar numa perspectiva moderna a partir de uma ambiguidade estrutural do desejo enquanto falta.

N’ *O Banquete*, o “Discurso de Aristófanes” apresenta uma origem mítica do desejo a partir de um castigo divino pela ambição e pela audácia dos andrôgenos antigos, então condenados por Zeus a uma separação dos sexos que legaria aos seres humanos uma eterna busca pela metade perdida. Apesar do caráter de castigo – o qual se assemelharia de algum modo também à ideia do pecado original na tradição judaico-cristã –, o desejo erótico também seria visto como uma das formas de se escalar a mais nobre busca pelas virtudes e essências. No diálogo de Sócrates com Diotima, esta, na ocasião discursando sobre o “mito de nascimento”, afirma que a figura mítica de Eros carregaria essa ambiguidade: filho de Poros e Penia (e depois

servindo a Afrodite como instrumento de perseguição da beleza, da flecha do desejo à imagem do cupido), Eros carregaria as heranças de ambos – a miséria e a eterna busca por aquilo que é belo. Daí advém a ideia de que o próprio desejo dos homens não seria senão uma transcendência mesma do desejo sexual, instintivo e natural, para uma busca não pela satisfação carnal, mas pela virtude e pela beleza. Nessa passagem dos diálogos, o amor é tratado como fonte de altivez, nessa esfera da criação (da própria *poiesis*), como o desejo por aquilo que é belo, seja no corpo ou no espírito. Mas superado o desejo no sentido de procriação, é na realização da imortalidade que se consolida a imagem do desejo como altissonante, não mais direcionado a um ou mais corpos belos, mas sim à beleza das almas, relacionado a todas as coisas, como os bens morais, e em última instância à imortalidade e ao êxtase contemplativo.

O discurso de Diotima sobre o amor é uma concepção que sem dúvidas legará à tradição religiosa grande estima, já que a ideia de pecado passa a ser voltada para o desejo carnal em prol de um poder do amor como algo divino e capaz de levar o indivíduo e todos os seres humanos de maneira ampla aos caminhos da salvação e da divindade. Octavio Paz, em *A Dupla Chama*, publicado em 1993, traça um percurso não só relacionado à tradição cristã, mas a toda uma ideia do desejo como forma de castidade, no ocidente e no oriente. O desejo seria, pois, nessa longa tradição que se estende por séculos, desde a antiguidade, “um exercício que nos fortalece espiritualmente e permite-nos dar o grande salto da natureza humana rumo ao sobrenatural” (PAZ, 1994, p. 22). Numa oposição à castidade, Paz evoca também a imagem dos libertinos, com os quais se tornará ainda mais visível essa imagem dualística de Eros, tantas vezes evocada na tradição clássica como luz e sombra simultaneamente. Na união indissolúvel entre sexo e ideia, Eros exerce uma força regressiva e reconciliatória:

Sim, o erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso. (PAZ, 1994, p. 28)

É exatamente a essa imagem do desejo como trampolim para se alcançar o sagrado ou a beleza, nessa transcendência que superaria o carnal rumo a algo espiritual e de uma coletividade extática, que Drummond se opõe. Não é somente o desejo que impede a tarde de ser azul, mas com certeza é com ele que a natureza não mais se apresenta enquanto reconciliação ou estabilidade. A imagem da tarde azul, o céu de brigadeiro em sua plena iluminação vespertina, pacífica e apaziguadora, é rompida pela presença desse desejo banalizado e reduzido a uma perseguição reles desses homens que correm atrás de mulheres, sem nunca se redimirem da angústia pela busca daquilo que lhes falta nem muito menos alcançarem com isso qualquer espécie de sublimação. É a própria presença do desejo que desestabiliza o homem e o coloca diante de um movimento algo instintivo que não se traduz em nada senão nesse caráter animalizado e destituído de qualquer divindade. O processo de reificação a partir do qual o ser humano se reduz à condição de coisa no moderno universo da mercadoria assola esses homens. E o poeta se encontra desolado frente a essa fragmentação inexorável dos objetos de gozo, que perdem seus valores em essência e passam a ser comandados por uma lógica materialista que as destitui de qualquer valor sublime. A ideia da mercadoria como cisão fundamental para o eu melancólico na poesia de Drummond será trabalhada como maior profundidade na ocasião desta dissertação mais adiante, quando do olhar lançado sobre o poema “A Flor e a Náusea”. Mas já aqui, no “Poema de Sete Faces”, a vida moderna e seu caráter fragmentário destituem esse sujeito de uma plena fruição do desejo como busca pela virtude, reduzindo-o a esse olhar desviante e inconformado diante do movimento insignificante dessa busca sem sentido que ele observa nos outros e em si mesmo. A vida urbana, mesmo que provinciana e *gauche*, é responsável por essa queda, e ela mesma será fonte de um inconformismo doloroso para esse sujeito que espia, estupefato, o movimento incompreensível e inabarcável da vida moderna.

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

Na ocasião da passagem do bonde, ícone da vida na cidade, seu movimento é signo da rotina e da submissão do homem à vida do trabalho e ao movimento frenético do ambiente urbano. A própria utilização do verbo no presente do indicativo configura

um movimento contínuo; esse bonde que passa está a todo momento diante do indivíduo, numa repetição infundável numa vida marcada pela repetição da passagem, oposta à da permanência. É como se fosse negada ao sujeito a possibilidade de ele retornar a um estado tal que lhe permitiria tornar-se a encontrar consigo mesmo, já que agora todos o seu desejo está reduzido a uma condição de fragmentação reificada. Permanentemente nostálgico, pois que nunca permanece, a passagem do bonde é infinita, e nos remete a um sentimento desolador de distância de um mundo com o qual seja possível se identificar, e por isso acometido por uma melancolia que se transfigura nessa cisma fundamental sujeito-mundo. O bonde é objeto de deslocamento, onde as pessoas passam muitas vezes parte de sua vida com o objetivo de chegar a um lugar igualmente sem sentido: não há possibilidade de contemplação nesse ambiente tão agitado, que retira de qualquer um a possibilidade de desfrutar as essências da vida ou de estabilizar-se enquanto sujeito. Esse bonde que passa, passa cheio de pernas. Mais uma vez, a imagem dos indivíduos é reduzida a uma parte dessacralizada, não mais o corpo em sua totalidade; as pernas se multiplicam dentro do bonde, espremidas umas às outras. O procedimento metonímico, aqui, é imediato, porém incompleto: não se pode substituir as pernas por homens e mulheres, pois que esses mesmos seres estão, assim como algures, num movimento impensado rumo a algo de que não se sabe muito bem. O trabalho, a casa, ou qualquer outro estabelecimento dessa cidade superpopulosa não representam mais nenhum ponto de troca de experiências numa vida marcada pela velocidade excessiva. É nesse sentido que o olhar do sujeito está direcionado para baixo, numa representação de uma timidez provinciana deste poeta mineiro acuado, como aquele que “espia” tal movimentação. Numa confusão provocada pela própria contemplação assustada do sujeito no poema, de seu olhar cabisbaixo, essas pernas, parte que não só substitui como espécie de fragmento esses indivíduos da vida moderna, mas também trazem diante do poeta partes do corpo diretamente relacionadas àquele desejo corrompido. As pernas “brancas pretas amarelas” a que se referem o poeta transfiguram num encavalamento sintático a mistura imperfeita das três raças, para fazer jus a uma referência algo paródica da expressão de Euclides da Cunha. Há uma ausência de procedimentos enumerativos para a separação dessas cores, dessas pernas; nem vírgulas nem conjunções as separam. Num mundo e, principalmente num país, marcado pela miscigenação, pela mistura não só étnica, mas cultural, histórica e social, todas as pessoas são igualmente submetidas a um sistema de banalização

da vida a partir do movimento urbano. Reduz-se à condição de coisa não só o próprio desejo, mas os seres como um todo, agora vistos não mais a partir de uma integridade, de uma unidade subjetiva e autônoma, mas de uma fragmentação que retira desses mesmos indivíduos qualquer possibilidade de liberdade e de autodeterminação de suas próprias vidas, de seus próprios amores e pensamentos: não há mais subjetividade possível num mundo em que os seres humanos são todos postos sob a égide de um procedimento de apagamento mesmo da identidade pessoal no sistema ordenado e maquinal da vida industrializada na modernidade.

Numa outra perspectiva, é possível se perguntar também por que, se na cidade as pessoas se tornam indistintas, cumprindo esses robóticos e semelhantes papéis de seres errantes numa rotina pré-estabelecida, haveria distinção de cor. Ora, a própria distinção pelas cores é uma forma de determinação “natural”, que muito comumente fora utilizada como preceito para as funções sociais de grupos. No Brasil, pela sua longa tradição de uma presença ampla de diferentes grupos étnicos, surgiram diversas teorias sociológicas e antropológicas sobre uma suposta união ou até mesmo sobre os valores relativos a cada parte que consolidaria um todo nacional. É claro que a mais conhecida, e posteriormente desconstruída ideia relativa a esse quesito da sociedade brasileira, teoria no que concerne à questão racial é a de Gilberto Freyre, sobre uma democracia racial que se distanciaria por exemplo de nações em que houve uma segregação socioespacial mais notória, como os próprios Estados Unidos. Mas – e é claro que o poema de Drummond é anterior à obra *Casa Grande & Senzala*, que viria a ser publicada três anos mais tarde, em 1933 – essa suposta harmonia também fora tratada de formas bastante distintas. As teorias do embranquecimento, muito presentes no contexto de escravidão, mais particularmente no século XIX, colocariam a cor da pele como um elemento de determinação social para justificar e legitimar um processo histórico de escravização dos povos negros e de extermínio dos indígenas. Quase num viés eugenista (para não cravar esse conceito de maneira igualmente determinista), as teorias consolidadas no Brasil atribuíam ao povo negro, por exemplo, um símbolo de propensão ao trabalho manual e, conseqüentemente, à escravização, isso para não dizer ao próprio castigo físico e à animalização. Era comum que pensadores apontassem a presença da cor como um aspecto de degradação, e praticamente colocarem como objetivo desse longo processo de miscigenação tornar a população mais “branca” e, conseqüentemente,

mais apta a um desenvolvimento social e humano⁹. O próprio processo ideológico que determinará a condição de classe do sujeito em “A Flor e a Náusea”, quando o indivíduo se vê preso, aqui se coloca como um anteposto para transfigurar o papel social determinado pela raça, mas numa determinação que escapa ao pertencimento étnico para se tornar somente ordenamento social. Ou seja, retomando-se a centralidade da própria teoria marxista, são, pois, as condições materiais que acabam por submeter as pessoas a designações pré-estabelecidas. Cada indivíduo carrega como um fardo seu lugar no mundo, estando lado a lado com outras pessoas que carregam outros destinos, mas todos, independentemente das singelas ou brutais diferenças, têm subtraída a possibilidade de determinarem-se a si mesmos, pois que a própria organização sistematizada do mundo já aponta os lugares de cada um desses corpos reduzidos a satélites ambulantes, a pernas desmistificadas, e não aceita desvios sem uma repressão muitas vezes letal.

No seu interior, o indivíduo que, deslocado e tímido, observa esse movimento frenético, está em estado de aflição. O verso oclusivo reflete uma inquietação desse observador do movimento urbano, mais uma vez nessa dramática tensão entre o eu e o mundo, tão cara à poesia de Drummond. O questionamento é de ordem subjetiva: quem pergunta é o coração; questiona as razões pelas quais há tantas pessoas se esbarrando num espaço exíguo, contradição inabarcável, pois que ausente de maiores explicações, principalmente as totalizantes. Se vista como simples interjeição, a expressão “meu Deus” carrega essa aflição de ordem interior pela qual passa o indivíduo na sua observação. Mas é claro que a escolha dessa comum expressão de apreensão não se dá de maneira fortuita. Aqui, retorna para o espectro do poema as considerações sobre o divino e, em paralelo, ao luciferino. O contraste entre a imagem do anjo torto e a de Deus acentua o conflito dramático. Agora, o poeta recorre ao clamor para se obter algum alento dessas dúvidas insanáveis. O coração amargurado, distante, mas absolutamente assujeitado a esse mesmo movimento do qual fazem parte as pernas do bonde, está buscando uma redenção sabidamente impossibilitada

⁹ É sempre válido ressaltar que quaisquer interpretações de cunho histórico-sociológico no contexto de uma poesia tão atravessada pelos aspectos da subjetividade se fazem arriscadas. Alguns pontos podem ser tidos como propulsores para um comentário de tal ordem: a intensificação das discussões acerca da questão étnico-racial, não só no Brasil mas no mundo, e, ainda, uma presença mais assídua dessa temática a partir das discussões artísticas e culturais do início do século XX, as quais podem ser vistas talvez como um embrião para discussões de ordem sociológica acerca da questão racial no cenário nacional.

justamente por se ver diante de um mundo dessacralizado, marcado pelo banal. Aparentemente, o gauchismo desse indivíduo, outrora evocado como maldição, como separação indelével entre sujeito e mundo, agora se configura antes como inquietação perante uma participação indignada sobre uma realidade contra a qual ele se coloca em luta a todo momento, mas que ao mesmo tempo não oferece nenhuma possibilidade de saída. Parece que o próprio indivíduo se coloca numa batalha em que seu destino é determinado pela derrota; o sujeito se vê impotente diante de sistematização de ordem social e humana reduz a zero as chances de uma intervenção, qualquer que ela seja. O interessante é que o derrotismo melancólico não se dá numa visão fatalista, mas estupefata e irremediavelmente participativa. Essa corrosão do mundo, vista e sentida pelo poeta, promotora da mais angustiante inquietude, não se faz numa separação pela superioridade de um pensador que poderia vê-la de cima. Pelo contrário, é sob ela que se encontra esse *voyeur*, submetido, determinado igualmente, mesmo que inconformado.

Esse inconformismo interior é contraposto logo adiante nos versos seguintes, quando o poeta afirma que seus olhos “não perguntam nada”. Já de início, na ordem estrutural dos versos, há uma diferença fundamental: se o questionamento interior é feito de maneira unitária, a aparência externa é colocada a partir de uma divisão do verso que reflete justamente a antítese entre um coração que pergunta e os olhos que já não o fazem. Além da separação do verso, não há a colocação da aflição nem o clamor pelo divino enquanto fonte de alcance redentora da unidade subjetiva. O indivíduo está, numa outra inscrição, dividido entre interior e exterior. Esta última faceta, aquela do comportamento e da “pose” social transfigura uma espécie de maneira como o indivíduo se faz enxergar pelos outros, num distanciamento sério. Esses mesmos olhos que contemplam de maneira estarecida o movimento alucinatório da vida, que espreitam os desejos dos homens, agora banalizados, são olhos que se comportam de maneira aparentemente vazia diante de todas essas dúvidas. Os olhos não duvidam, não questionam como esse coração atordoado. A blindagem do ser exterior, das aparências diante desse mundo tão marcado pelos valores materiais e pela rotina, configura-se mais uma vez como aquele distanciamento melancólico com o qual o poeta assume a sua tarefa de inserção na realidade urbana. Agora, diferentemente do escárnio ou da autoironia, o poeta nos traz a aflição, esta outra faceta de um temperamento marcado pelos constantes

questionamentos com relação aos possíveis sentidos do mundo, mas carregado de um distanciamento e de um olhar marmorizados pelo cansaço e pela ciência de que não há observação possível que leve esse mesmo sujeito a qualquer tipo de resposta libertadora, a qualquer tipo de verdade que poderia elevá-lo a uma paz interior: não há conciliação neste sujeito dividido ele mesmo como efeito deste mundo igualmente fragmentado e julgador. É como se o poeta se escondesse atrás de suas aparências para não revelar qualquer tipo de fraqueza, inaceitável nesse universo:

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

Mais uma vez o poeta recorre a uma definição de si, a uma caracterização no que concerne agora à sua própria aparência, dando continuidade ao olhar e àquilo que se vê diante do sujeito com aparência normalizada, talvez normatizada, pelas regras sociais e pela constante avaliação dos outros e o julgamento alheio. Esse sujeito se esconde “atrás” do bigode, com um ar de seriedade e simplicidade que lhe confere a força necessária para suportar o peso dessas aflições do coração. Poderíamos fazer a seguinte consideração: a aparência se mantém apesar das perguntas do coração; ou, o coração continua se questionando e duvidando das coisas apesar da frieza da aparência. Mesmo nessas operações inversas, o que permanece escondido é o olhar duvidoso e a todo momento inquieto e desconfiado de um sujeito que nunca se sente inteiramente pertencente com tudo aquilo que o cerca. Antes, o mundo confere a esse indivíduo um não-lugar, que ele prefere esconder para se imiscuir; o poeta prefere não ser notado, prefere não transferir para o mundo externo todas aquelas revoltas que passam dentro de sua sensibilidade. A própria comunicação desse sujeito é uma forma de expressão parca, em que não se fala muito, pouco conversa, pouco expõe ao externo suas considerações acerca dessa realidade. Ironicamente, Drummond mais uma vez recorre ao procedimento em que a afirmação contraria o próprio exercício poético, tido como comunicação possível de um mundo indecifrável. Aqui, nem mesmo a comunicação é possível, e a poesia não se mostra como uma solução possível (já antecipando uma reflexão advinda de uma estrofe posterior) para a incomunicabilidade que marca essa realidade. A relação que se estabelece com o mundo é uma relação de escudo, e não de ataque direto.

Acerca dessa relação, Marina Tsvietaieva formula sua ideia em “O Poeta e o Tempo” – ensaio publicado em Praga, em 1932, na revista *Volie Rossii*, após conferência proferida neste mesmo ano em Paris. Diz a autora:

Ser contemporâneo é criar o próprio tempo e não só refleti-lo. Refleti-lo, sim, mas não como um espelho, antes como um escudo. Ser contemporâneo é criar o próprio tempo, ou seja, lutar contra nove décimas partes desse tempo, como se luta contra nove décimas partes do primeiro rascunho. (TSVIETAIEVA, 2017, p. 19)

Essa relação proposta pela poeta russa entre o fazer poético e o tempo a partir da metáfora do escudo é interessante para lançar luz sobre a ideia de incomunicabilidade e sobre a tarefa poética a que se propõe Drummond no “Poema de Sete Faces”. Escondido atrás de si mesmo, ou atrás de sua máscara social, o poeta destila sua indignação, mas não sem um ressentimento subjetivo e sem a manutenção de um certo grau de aparência simples que lhe confere um grau de serenidade e plenitude que o faria talvez ser aceito pelo meio social, por mais que se distancie das inquietações advindas do espírito, aqui transfiguradas a partir da própria poesia. A negação da participação na vida dessacralizada do mundo ao mesmo tempo em que ele próprio tece considerações e o poetiza é uma forma de o fazer poético assumir uma tarefa a partir da própria negação do sujeito em se fazer participante dessa realidade. Esse mesmo procedimento é característico em outros momentos da obra drummondiana, como no poema “Mãos Dadas”, em as afirmações iniciais em negativa perfazem uma criação da realidade em contraste, sob a forma da recusa: “Não serei poeta de um mundo caduco. / Também não cantarei o mundo futuro.” (ANDRADE, 2001, p. 161). A recusa ao mundo “caduco”, ao mesmo tempo que o nega, o afirma. O tempo em que está inserido o sujeito poético é um tempo de corrosão; um tempo, assim, caduco por excelência. Apesar de inserir-se e se mostrar sujeito ativo do tempo, Drummond se relaciona com ele de maneira defensiva, negativa – como que portando seu escudo contra os efeitos da alienação, como se vê no desenrolar do poema:

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
 não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
 não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
 não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.

Nestes versos, o sujeito evocado não só se distancia de uma possível alienação, como também recusa uma série de tradições poéticas que, para ele, seriam

distanciadas desse tempo no qual ele se insere – o “tempo presente”. O canto romântico da mulher amada, distante e evocada liricamente; as histórias, os enredos prosaicos, épicos, de eventos míticos e não históricos; suspiros da noite, melancólicos, na noite idealizada e impotente; e assim por diante. Duas dessas recusas são mais notórias, por serem imagens e por atualizarem questões pontuais e mais recorrentes. A fuga para as ilhas é uma temática a que, em sua obra posterior, principalmente na década de 1950, Drummond irá retornar de forma controversa, o que discutiremos mais tarde. Acerca dessa “paisagem vista da janela”, pode-se traçar uma relação com o poema “Tabacaria”, de Fernando Pessoa; o sujeito evocado no poema português enxerga “nitidamente” o mundo através da janela, mas ela se mostra sempre como um obstáculo, mesmo que translúcido, que separa de alguma forma poeta e mundo. Drummond ora recusa, ora se utiliza de um procedimento similar a essa separação: o mundo se encontra dentro do próprio sujeito, mas ao mesmo tempo ele o vê de uma maneira que é marginal. Em “Sentimento do Mundo” isso se torna ainda mais claro, nos célebres versos “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”. A realidade, o tempo, estão intrincados ao poeta e a esse sujeito que canta, melancólico, o peso da História sobre seus ombros, a grandeza insustentável desse mundo, mas que mesmo ciente da derrota iminente se propõe indefinidamente a encará-lo de frente, com seu escudo. O engajamento aparente esconde uma dissonância a partir da qual se pode inferir um desgaste do mundo, mesmo sendo explicitada a vontade participativa.

É assim que no “Poema de Sete Faces”, ao afirmar sua aparência séria e distanciada, Drummond apela pela negativa à participação desse indivíduo por meio das aflições que correm em seu interior, ou que correm por meio de sua própria poesia, enquanto que na vida prática, em sua faceta social, ele mesmo se coloque em ponto de distanciamento com relação a qualquer um desses questionamentos que o poderiam levar a uma outra forma de interagir com o mesmo mundo que o deixa aflito diante das carências e das reduções provocadas pelo mundo moderno no sujeito. A ausência, ou a raridade mesma desses amigos, na sequência dos versos, traz mais uma vez a ideia de que o indivíduo *gauche* está distanciado da vida social, numa observação questionadora, numa contemplação plácida, porém inadvertidamente participativa, como que mais uma vez condenado a fazer parte de um mundo com o qual não concorda e não se sente inteiramente pertencente. Aqui, diferentemente de

poemas em que a tônica participativa, seja negativa, seja mais engajada, se dá a partir de uma ótica pessoana, quando, nessa nova descrição de si, similar à primeira, ele acrescenta um objeto que também agora se coloca entre o eu e o mundo: seus óculos. Anteparo da lente ocular, tal qual a janela de Pessoa; os olhos do indivíduo sempre passam através de um crivo que representa ao mesmo tempo um certo distanciamento, mas também conferem ao olhar uma nitidez objetiva na forma como encara a realidade. Possível de ser analisada, mas impossível de ser assimilada em sua totalidade, pois que o sujeito sempre encontra em sua frente um obstáculo que o impede de ser inteiramente colocado diante e dentro dessa própria realidade da qual ele mesmo faz parte. Retornando às aflições interiores, Drummond evoca mais uma vez a tradição cristã, agora de forma ainda mais direta:

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

Numa oposição à faceta impessoal e prosaica do homem que se esconde atrás dos óculos e do bigode, agora surge mais uma vez o confidente, que se assume na sua fraqueza. A aparente sisudez do sujeito que se apresenta a partir dessa máscara reclusa e fria diante do movimento alucinatório do mundo moderno, sua interioridade persiste em estado de aflição, e não coincidentemente mais uma vez recorre ao clamor e à misericórdia diante da imagem de Deus. O primeiro verso dessa estrofe, além de concretizar a oposição à frieza anterior a partir da evocação da primeira pessoa, agora num tratamento pessoalizado e subjetivo, carrega a conotação religiosa de maneira mais direta, propriamente citada do livro sagrado, particularmente dos livros dos Salmos e de Mateus, os quais atribuem à frase “Meu Deus, por que me abandonaste?” a voz de Jesus Cristo, num último suspiro antes de ser crucificado e morto pelos soldados romanos. O desespero é anunciado, o sujeito se vê só diante de um mundo indiferente à sua dor e, ainda mais, contrário a qualquer tipo de questionamento que vá contra as já estabelecidas formas de se viver num mundo plenamente organizado pela ordem, sistematizado pela ideologia que minimiza e reprime ao máximo possíveis perturbações que porventura abalariam a paz fantasiosa que elide as mais essenciais contradições da realidade social. Existe uma cisão fundamental entre a interioridade do sujeito e a espiritualidade redentora e uma da aproximação do Homem com Deus, na presença deste no interior daquele e vice-

versa. A fragilidade e o distanciamento se mostram enquanto sofrimento e aparente abandono:

A invocação drummondiana, matizando-se em tom de prece nos sussurros sibilantes da anáfora (“se sabias” ... “se sabias” ...), encarna a experiência mais fragilizante para a consciência humana, no silêncio eterno em que a solidão se cristaliza e em que os braços pendem inertes. Terá Cristo encontrado na dúvida e no sentimento de abandono a experiência da mais forte comunhão com a fragilidade das criaturas? Ao homem moderno, aqui representado, faltaria, em todo caso, a ponte com o divino (“se sabias que eu não era Deus”), e a sua objetiva fraqueza ecoa num mundo material já sem traço de sublime — “na vida”. (VILLAÇA, 2002, p. 16)

A forte sujeição do sujeito ao mundo exterior não se dá enquanto reconciliação possível nem mesmo a partir dessa suposta comunhão de Cristo com a fragilidade de todas as criaturas, como bem aponta Alcides Villaça. Essa ponte lhe é absolutamente negada, e a identificação está impossibilitada: não há identificação entre Deus e o poeta, entre o divino e o indivíduo moderno, agora completamente apartado desse espírito da salvação e da redenção oferecidas pela misericórdia e pela devoção. A imagem desoladora do final da estrofe só nos revela a fraqueza do sujeito diante dessa realidade sedimentada sob várias camadas do mais duro e impenetrável concreto, diante do qual o indivíduo se sente frágil e inoperante, sem qualquer chance de penetração e modificação. O signo central é o da impotência absoluta, e por isso o abandono das forças divinas perante o poeta que não mais carrega em si a tarefa reveladora de uma realidade oculta aos olhos canhestros do *gauche*. Nada lhe é revelado ante a experiência atordoante do mundo moderno. Reclusão, solidão, fragilidade e impotência – imagens de um ser assolado por um sentimento melancólico inelutável, fatal. Essa pequenez se opõe à grandeza (claro, despida de seu caráter sublime) de um mundo grande demais para ser abarcado pela própria poesia:

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.

O tom de solenidade que precede essa resposta do sujeito abandonado persiste ainda no início dessa estrofe, com versos calcados num lirismo de tom elegíaco centrado neste “mundo grande”, que no primeiro momento se apresenta com sua vastidão inabarcável. Mas não tardará para que seu canto esbarre na banalidade

de um Raimundo prosaico, anônimo e, sem dúvidas, irônico. A assonância ululante provocada pela repetição da palavra “mundo”, nesse tom grave, dá lugar novamente aos sussurros sibilantes e canhestros de uma fala que fragiliza qualquer altissonância. A própria repetição anafórica é substituída pelo nome próprio que carrega dentro de si a palavra, mas que quebra a sonoridade e o ritmo grafados por ela, numa corrosão gutural de ruptura com a harmonia vocálica anteposta, substituindo-a pela cacofonia que a rebaixa à condição de ruído. O rompimento com a grandiloquência é confirmado quando ele aponta para a antítese entre a rima e a solução. O lirismo não age como solucionador da fragmentação imposta ao sujeito; não há, na poesia, na comunicação do indivíduo, nada que sirva a ele como reconciliação com algo que lhe está distante e inalcançável. A escalada do discurso poético rumo ao sublime indecifrável esbarra em “muros surdos”, em palavras cifradas e codificadas, como dirá o próprio poeta em *A Rosa do Povo*; o próprio tema da incomunicabilidade da palavra poética se mostra recorrente e muito caro a Drummond, como será abordado posteriormente. Aqui, ainda no “Poema de Sete Faces”, a poesia não ofereceria ao poeta *gauche* uma participação ou quiçá um distanciamento confortável do mundo com o qual não se identifica. Pelo contrário, parece-nos que Drummond assume uma tarefa sabidamente impossível. A aparente liberdade de o sujeito assumir-se a si mesmo a partir não de uma multiplicidade de identidades possíveis, mas como uma identidade essencial, é rompida a partir do momento em que não há possível solução para o problema do drama eu-mundo. Aquela escavação de si, ainda na primeira estrofe colocada como possibilidade, não mais é vista e posta como norte reconciliador do poeta. Sua própria poesia, esse exercício do lirismo que o colocaria diante de si mesmo, diante de um eu total, é também devastada pelo arruinamento da realidade social. A fragmentação é inexorável, por mais que o sujeito guarde em si uma grandeza maior do que o estado em que o mundo se encontra.

A operação posterior é a de uma comparação entre a vastidão do mundo e a de seu próprio coração, de sua interioridade. A estrofe apresenta-se na contraposição entre a impotência lírica, anteriormente grafada a partir da queda prosaica e irônica diante de um mundo possivelmente conciliatório a partir da poesia, e a grandeza do coração diante do mundo. Este, prosaico e arruinado, num primeiro momento, só poderia se apresentar enquanto impossibilidade; numa outra faceta, o mundo íntimo e a sensibilidade subjetiva não se reduzem à condição momentânea de um mundo

exterior degradado, conservando ao menos a potência de um universo interior ainda vasto. É dentro dessa alternância que mais uma vez se posiciona o poeta *gauche*:

Antológica com justiça, esta face/estrofe põe no palco dois critérios de grandeza incompatíveis: o sempre excessivamente grande mundo da vida, no qual um tímido desafina e se apequena, e o absolutamente vasto universo interior, em que o mundo não pesará mais do que a mão de uma criança. Radicalizados, o lírico e o prosaico fazem supor o critério de uma harmonia igualmente superior, acima do plano facetado da condição moderna. Num espelho de contrários, o mundo torto e o sujeito *gauche* dimensionam-se ambos por uma virtude que não se estabiliza nem em um nem em outro — ao mesmo tempo em que se excluem mutuamente. São faces contíguas e autônomas, ligadas mas descontínuas, movimentando-se segundo a lei de uma alternância dramática. (VILLAÇA, 2002, p. 32)

A própria imagem do coração vasto diante da realidade que se apequena frente à potência subjetiva é, em si, posta em dúvida pelo mesmo Drummond que afirmara que o mundo “não pesa mais que a mão de uma criança”, ao mesmo tempo em que esse mesmo peso se mostra excessivo diante de sua própria impotência, quando diz “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”. Ainda em *Sentimento do Mundo*, o poeta ao mesmo tempo constrói esses versos e os contradiz com a fragilidade de seu coração: “Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor. (...) Estúpido, ridículo e frágil é meu coração”. Esse diálogo do poeta com sua própria poesia é uma marca recorrente na obra drummondiana, e é interessante notar como há uma dúvida com relação a essa mesura; aparentemente o poeta não consegue medir com precisão o peso das coisas e o seu próprio tamanho diante delas. A profundidade desse coração e sua vastidão são colocadas à prova no jogo do mundo real, quando ele se vê obrigado a adotar uma posição mais combativa, a participar mais ativamente da realidade em que ele se insere. O poeta também se impressiona com a complexidade das ruas, com a alma que emana da vida presente e do tempo presente, sabendo-se impossibilitado de abarcar cada uma das amplas individualidades que vão se entrecruzando na cidade excessivamente iluminada. Diante disso tudo, só lhe resta a comoção:

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

O confessionalismo é a faceta última do poema. Não a confissão de um sentimentalismo escapista, mas a do provinciano Carlos, *gauche*. A expressão em

evidente coloquialidade se coloca aqui como um último suspiro nessa redoma de máscaras em que habita o eu. Mais uma vez, a afirmação só se estabelece enquanto negativa, confirmando a corrosão irônica provocada pelas palavras desse sujeito. Evita-se a confissão para que não haja nenhum tipo de associação entre a declaração comovida e a fuga pela expressão sentimentalista. Mas mesmo assim, ao negar essa associação, ele a provoca em negativo, levando a uma associação pela contradição, rebaixando pelo prosaísmo qualquer espécie de salvaguarda que a expressão poderia provocar. Drummond nega a confissão romantizada para aderir a uma impura expressão prosaica que se apresenta marginalizada e impossibilitada de garantir a ele ou a quem quer que seja alguma salvação. Outra vez, ao fazer o uso do recurso anafórico, agora com a repetição da adversativa “mas” iniciando os versos centrais dessa estrofe, o indivíduo que fala no poema assume para si os contrários, que subsidiem tanto dentro do próprio sujeito, quanto fora. A “lua” e o “conhaque”, elementos que evocam esse selo dionisíaco, do canto erótico e ao mesmo tempo da lamentação solitária. A imagem final constituída no “Poema de Sete Faces” não é a saída conciliatória, antes é o conflito paradoxal que permanece e não é solucionado; a lírica não é capaz de fazê-lo, afinal. A comoção final que ao mesmo tempo paralisa e emociona o sujeito que está diante de um mundo tão atribulado que qualquer tarefa ou tentativa de mudança esbarra numa série de obstáculos aparentemente intransponíveis. Esse mesmo sujeito que ao se encontrar diante dessa pedra existencial, desse obstáculo ontológico, assume mesmo assim, a despeito de tudo, uma tarefa: expressão. Expressão canhestra e envergonhada, de fato, mas expressão assim mesmo, que se desfaz nesse silêncio que acaba por habitar tanto as aflições interiores confessadas pelo sujeito, tanto a frieza e a ironia das máscaras por ele assumidas. Assim como o poema se iniciou com a maldição lançada pelo anjo torto, o poeta o finaliza com a comoção do diabo. As exterioridades, as “pontas” satânicas do poema, guardam interioridades aflitivas de questionamentos e apelos divinos, só para reforçar os antagonismos diante dos quais o poeta se encontra. As facetas, afinal, se mostraram incongruentes, conflitantes, tensionadas a partir de algo irresoluto, do qual nada sobra se não a própria emoção comovida diante ao mesmo tempo do que é elevado – a lua – e do que é reles – o conhaque. Toda a dissimulação que esses últimos versos guardam dentro de si, todo esse disfarce das tensões, “é que acaba por intensificar a verdade das comoções de todo o poema: conhece-se esse humor

irônico que, ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua.” (VILLAÇA, 2002, p. 34).

Afinal, a presença das diversas “máscaras” com as quais o sujeito lida com as aflições interiores e com as contradições exteriores, será a marca de um conflito dramático que persistirá, arrisco-me a dizer, em toda a obra poética de Carlos Drummond de Andrade. A multiplicidade ampla, as contradições, o elemento incerto que os vários “eus” projetam no texto indiciam a instabilidade negativa que marcará a melancolia. Parece que há, aqui, um jogo que o poeta faz com essa concepção tradicional e alegorizante da melancolia, que enumera incansavelmente os elementos do mundo material e da própria subjetividade que impelem o sujeito a deparar-se irresistivelmente com o fatalismo. Mas diante desse “mundo caduco”, em que as “formas e as ações não encerram nenhum exemplo” (“Elegia 1938”), o poeta trabalha com um reverso desse sistema, a partir do momento em que há uma “incapacidade de captar qualquer exemplaridade aplicável para si” (ALCIDES, 2014, p. 12). Diferentemente do tratamento moderno dado à melancolia, ora como temperamento pecaminoso, ora como afeito às grandes descobertas e à genialidade, Drummond se mostra um indivíduo provinciano, nesse satanismo à mineira, a partir do olhar tímido e do *gauchismo* canhestro. “A barreira do ceticismo cala a exaltação da bile negra e veta a busca de qualquer ideal absoluto para além da experiência humana, com todas as suas limitações e aflições, com todo o seu desamparo” (ALCIDES, 2014, p. 16).

CAPÍTULO 2: MELANCOLIAS, MERCADORIAS

O livro *A Rosa do Povo*, publicado em 1945, é considerado por muitos críticos, talvez, a obra mais importante de Drummond, junto a sua contraparte posterior, espécie de revisão autocrítica, *Claro enigma*, de 1951. Nele, o poeta traz uma potente indagação acerca da participação de sua poesia na ordem social do mundo. No contexto de publicação do livro, há eventos determinantes, como o cenário de autoritarismo e a conflituosa participação de Drummond na máquina de um Estado Novo repressor, regido por Getúlio Vargas, mas principalmente a Segunda Guerra Mundial, evento que intensifica diversos problemas existenciais, sociais e históricos da geração a que o poeta pertencia – e algumas dessas questões são postas sob a investigação de Drummond. Ainda no ano de 1945, o poeta se questiona em seu diário, do qual alguns trechos foram publicados no livro *O Observador no Escritório*, organizado pelo autor em 1985, a sua relação com a participação política:

Meditação entre quatro paredes: Sou um animal político ou apenas gostaria de ser? Esses anos todos alimentando o que julgava idéias políticas socialistas e eis que se abre o ensejo para defendê-las. Estou preparado? Posso entrar na militância sem me engajar num partido? Minha suspeita é que o partido, como forma obrigatória de engajamento, anula a liberdade de movimentos, a faculdade que tem o espírito de guiar-se por si mesmo e estabelecer ressalvas à orientação partidária. Nunca pertencerei a um partido, isto eu já decidi. Resta o problema da ação política em bases individualistas, como pretende a minha natureza. (DRUMMOND, 1985, p. 33)

Essa reflexão mostra que Drummond não apenas está interessado no ponto de vista político mais amplo acerca da sociedade, mas também na questão subjetiva, ou seja, nas possibilidades que sua própria poesia tem de se fazer objeto interferente na realidade social e histórica. O professor e crítico Alcides Villaça¹⁰ aponta que, não coincidentemente, *A Rosa do Povo* se inicia com dois poemas cujos títulos anunciam um trajeto interessante: “Consideração do Poema” e “Procura da Poesia” são poemas cujo ponto de partida é a sondagem dos limites do instrumento deste poeta – as palavras. Eis o questionamento: qual a eficácia da natureza dos símbolos poéticos para, de fato, estabelecer a clareza interpretativa acerca de algum ponto crítico da relação entre o eu e o mundo? Nessa obra, o poeta torna ainda mais intensos esses questionamentos, que foram antecipados em *Sentimento do Mundo* (1940) – se neste

¹⁰ Alusões feitas a partir de uma aula ministrada para o curso de Letras da Universidade de São Paulo, no dia 3 de julho de 2020. Link: <https://www.facebook.com/alcides.villaca/videos/3153995231347330/>

momento Drummond trabalha sobre a dualidade entre a intimidade e sua projeção numa ordem pública, em *A Rosa do Povo* aparece esse lugar-comum da poesia (a *rosa*), que diz respeito a toda uma afetividade, e do outro lado o *povo*, diante do qual essa rosa quer fazer expressão. Um dos poemas que mais tensionam essa dualidade é “A Flor e a Náusea” – que evoca dois elementos aparentemente inconciliáveis: toda a grandeza lírica dessa *flor*, que se transporta para grandes lugares como a beleza, a delicadeza, a fragilidade, entra em conflito com um elemento de absoluto desgaste emocional, que é a *náusea*. Vejamos, então, algumas dessas construções de Carlos Drummond de Andrade.

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Este é um poema em que Drummond evoca um sujeito característico de sua poesia da década de 1940, revoltoso, deslocado, enojado com o mundo marcado pelas atrocidades da guerra e do autoritarismo, mas também das injustiças sociais fruto das desigualdades de classe. É possível observar, aqui, o quanto existe um vocabulário pautado pelos fundamentos ideológicos que dividiam a sociedade à época, mas, claro, nunca deixando de lado uma perspectiva subjetiva que revela ao leitor aspectos sociais, políticos, históricos e, em última instância, universais ao sentimento humano, estabelecendo essa tensão entre a subjetividade e História. Esta, obviamente, é de suma relevância para um mais amplo entendimento não só acerca da obra de forma geral, mas também do poema. Mas, se se permite determinar a condição de escrita ou de interpretação somente por esse caminho, acaba-se limitando a potência de sentido que emana de um poema tão poderoso quanto *A Flor e a Náusea*. É por isso que o procedimento deve partir do texto – de suas questões formais particulares – para, depois, revelar seus pormenores históricos. Primeiro, havemos de nos deter mais sobre o que Drummond constrói enquanto imagem poética e os procedimentos por ele adotados na criação simbólica do sujeito no mundo moderno e a relação que se estabelece, mais uma vez, entre o *eu* e o *mundo*.

Já no primeiro verso deste poema, evocam-se questões que dizem respeito a este sujeito em sua relação com uma realidade que a todo momento parece o restringir. A visão adotada por Drummond neste início se remete de forma

indissociável a uma visão sociológica, a qual é colocada em relação de tensionamento com as imagens poéticas por ele criadas. Nesse sentido, a ideia de “classe” é apresentada nas primeiras palavras do poema como uma “prisão”. Essa associação tem respaldo nas teorias marxistas, na medida em que, segundo essa concepção, as classes sociais seriam produto do desenvolvimento histórico e das condições materiais da sociedade, as quais determinariam as condições do indivíduo frente à realidade. A metodologia do materialismo histórico de Karl Marx se põe, dessa maneira, como uma referência inescapável a essa correlação inicial no poema de Drummond, pois que a classe é vista, assim, como uma espécie de fator determinante para o indivíduo; inescapável, portanto. No poema, a “prisão” a que está submetido o sujeito é dupla: a coordenação aditiva das duas orações que compõem o verso coloca em paralelo a questão da *classe* e o seu reflexo individual, na esfera particular, as próprias *roupas*; vê-se, todavia, uma mudança pronominal nas delimitações de cada uma dessas esferas – a classe enquanto posse (“minha”) e a roupa enquanto indeterminação (“algumas”). A primeira imagem aqui construída, então, diz respeito à ideia de classe à qual o indivíduo pertence; neste caso, não é ele quem a possui, mas o contrário: o indivíduo do poema está sob a posse da classe, como que subjugado por ela e por suas condições preestabelecidas. É justamente a classe que vai, igualmente, restringir a própria seleção das vestimentas desse *eu* – a indeterminação contamina até mesmo a possibilidade de escolhas desse indivíduo, que de alguma maneira é impelido a abrir mão da sua liberdade e acaba sendo restrito a *algumas* (poucas) roupas as quais ele leva consigo como que por obrigação; roupas estas que igualmente o prendem, o restringem, o sufocam, finalmente.

Para além desse paralelismo morfossintático, que nos leva a estabelecer um paralelo entre a classe e as roupas, a ideia de estar preso a elas, principalmente a uma classe, que o possui, carrega uma imagem mais profunda do que um possível pertencimento ou uma simples identificação a um grupo que compõe toda uma esfera da sociedade, principalmente em termos de condições socioeconômicas e culturais determinadas pela estrutura do corpo social. Mais do que pertencente a uma classe dominante ou dominada, mais do que a criação de uma consciência dessa dicotomia dialética da redentora imagem da *luta de classes*, não há aqui como que um sentimento de comunhão com os iguais, mas sim uma revolta contra quaisquer categorizações que possam de maneira geral predeterminar as condições do

indivíduo, assim como o estilo dos adereços do corpo – isto é, as roupas – serviriam para a identificação, para a discriminação (no sentido de separação identitária) do sujeito. No poema, mais do que fazer parte de um grupo ou carregar consigo caracterizações próprias, particulares ou coletivas, Drummond dota tais determinações de um caráter negativo, contra os quais não se pode lutar, por mais que se queira, pois que o sujeito se encontra circunscrito a elas.

Ao passo que há, então, essa restrição da liberdade do indivíduo, ele se apresenta apartado do mundo que o circunda. Existe um choque de forças nesses dois primeiros versos, que compõem a primeira sentença desse poema: classe e roupas o impelem ao amálgama amorfo que é a *massa*, determinada; simultaneamente, ele vai “de branco pela rua cinzenta”. Brota, neste momento, a primeira imagem do sujeito melancólico drummondiano, a qual se confirmará no verso seguinte, quando ele traz a palavra em sua concretude significativa. Essa separação entre um eu que vai e a rua – entre o indivíduo e o mundo que o cerca – é uma das figurações desse temperamento: segundo as definições do ensaísta suíço Jean Starobinski, o melancólico é aquele que se revolta contra si mesmo a partir de um sentimento de perda ou de uma ausência fundamental. Separado do mundo, o indivíduo perde a capacidade de se identificar com o seu meio; este que, afinal, exerce uma força *contra* o sujeito, força-o à prisão, à segregação. Não mais carregando a sua plena faculdade de escolha e liberdade – e, portanto, tornando-se ele mesmo seu próprio alvo –, o indivíduo transfere sua revolta contra sua própria condição ao mundo que de alguma forma o quer determinar. Ele se encontra em descompasso com o mundo que o cerca. O fator cromático aqui se faz relevante para atestar a separação: enquanto o *eu* se veste de branco, a rua se mostra cinzenta. O terno de linho branco, à época em que Drummond escreve o poema, é uma vestimenta arquetípica de um grupo social ao qual o poeta pertence. A fineza dessa roupa límpida é contrastada com o cinza da rua. Já se apresenta, nesse momento, o caráter destoante entre o indivíduo e a realidade à qual ele pertence pela diferença de cores. Ironicamente, esse sujeito como que “desfila” num ambiente amorfo, marcado pelos tons pastéis de cinza, ambiente este que já nos remete à ideia de sujeira, de náusea, de enjojo. O fato, então, de “ir” de branco, mostra a criação de uma imagem que, pela subversão provocada pelo procedimento da ironia, apresenta uma caminhada aparentemente solene, enquanto que, em realidade, ela não passa de uma determinação social que

representa não a liberdade do ir e vir, mas a prisão dessa classe a ele imposta pelas condições produtivas/sociais. O cinza, como uma deterioração do branco, o neutraliza pela sujidade potencial. Enquanto sua roupa é fonte de clareza, o mundo é marcado pela neutralização daquilo que confere ao indivíduo sua singularidade. O asfalto, o concreto, a fumaça – toda uma imagem urbana da rua é aqui constituída pela cor cinza, essa agressiva e sufocante imagem que impede a luz de se fazer plenamente presente, que ofusca propriamente a luz que emana do sujeito, colocando-o sob suspeita, sob ameaça de apagamento. O que se perde, aqui, é a possibilidade de pertencimento: o mundo não mais espelha o sujeito, e este não pode mais refletir aquele – o sujeito “sente-se incapaz de se comunicar ‘vitalmente’ com seu meio” (STAROBINSKI, 2016, p. 176). Essa ideia da incomunicabilidade será reiterada adiante no poema.

Mas ainda aqui, o indivíduo se encontra sob a vigília, sob a observação oculta da melancolia. A todo momento, em todo lugar, como que há o pressentimento de algo sorrateiro, aguardando a oportunidade para o bote fatal. As *melancolias* e as *mercadorias* que o espreitam são construídas sob forma de ameaça, justamente este perigoso ataque que busca engolfá-lo no ordenamento plácido e cinzento do mundo moderno. A relação que se estabelece entre esses dois significantes é interessante. Há uma notável similaridade em termos fonéticos entre as duas palavras, uma assonância precisa entre todas as vogais e tons das palavras, alterando-se apenas algumas marcas consonantais, mas sendo visível quase que uma interpenetração, ao passo que não há conexão sintática entre elas: a vírgula as coloca sob uma relação dúbia, ora de distanciamento, ora de similitude. As melancolias pertencem ao sujeito (ou, ainda, aos sujeitos que fazem parte deste horizonte), enquanto as mercadorias, ao mundo; ambas, entretanto, se relacionam, pois são as próprias mercadorias que dotam os indivíduos desse descompasso melancólico que priva o sujeito de uma identificação com o mundo e vice-versa. As mercadorias, em certo sentido, penetram o indivíduo e com ele se confundem. O que provoca o apartamento entre sujeito e mundo é, pois, a constante vigília dessa objetificação, dessa prisão a que nos reduzimos todos pelo mundo da mercadoria.

Aqui, faz-se interessante o cruzamento conceitual desses dois símbolos que norteiam a leitura do poema e se fazem fundamentais para a presente leitura não só de “A Flor e a Náusea”, mas da obra drummondiana de forma geral. A aproximação

entre a condição do sujeito na poesia de Carlos Drummond com a ideia de *mercadoria* é recorrente, não só nessa figuração explícita tal qual se faz no poema em questão, mas em toda uma construção imagética que se faz recorrente em diversos outros momentos da obra: a relação do *eu* com as coisas, de maneira ampla, às quais são atribuídas diversas formas de construção metafórica, é dotada de múltiplos sentidos, reiterando, um a um, uma espécie de objetificação e de entrave nessa tão conflituosa relação entre sujeito e mundo. Para lançar luz sobre essa correlação, então, uso o conceito de mercadoria extraído diretamente de sua formulação decisiva em *O Capital*, de Karl Marx, o qual se incorpora de maneira quase fantasmagórica no inconsciente do indivíduo moderno devido à relevância do conceito e à presença, claro, inescapável das mercadorias no mundo capitalista. Diz o autor:

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. [...] Como regra geral, quanto maior é a força produtiva do trabalho, menor é o tempo de trabalho requerido para a produção de um artigo, menor a massa de trabalho nele cristalizada e menor seu valor. Inversamente, quanto menor a força produtiva do trabalho, maior o tempo de trabalho necessário para a produção de um artigo e maior seu valor. Assim, a grandeza de valor de uma mercadoria varia na razão direta da quantidade de trabalho que nela é realizado e na razão inversa da força produtiva desse trabalho. [...] Por último, nenhuma coisa pode ser valor sem ser objeto de uso. Se ela é inútil, também o é o trabalho nela contido, não conta como trabalho e não cria, por isso, nenhum valor. (MARX, 2011, p. 157-165)

Para os propósitos desta reflexão, faz-se relevante destacar dois aspectos desse complexo conceito, que se associa posteriormente na obra de Marx a tudo aquilo que já se conhece sobre *O Capital*. O primeiro seria a ideia de a mercadoria ser um *objeto externo* que *satisfaz necessidades humanas*; o segundo, de o seu valor ser relacionado diretamente à sua *utilidade* não só individual, mas coletiva. Por negativo, a sua inutilidade corresponderia, portanto, a uma não satisfação das necessidades, ou seja, seu valor de uso seria nulo. Daí depreende-se que, para um objeto qualquer tornar-se mercadoria, há a necessidade de ele ser visto a partir de uma relação intrínseca com a sociedade e, particularmente, com o indivíduo. Apesar de ser algo “externo”, como diz Marx, o objeto só poderia vir a se tornar uma mercadoria caso trave uma relação de *necessidade* com o sujeito. Assim, apesar de a transformação de qualquer objeto em mercadoria passar pela transformação desse mesmo objeto em algo que satisfaça tais necessidades, seu valor é determinado não por esse uso em si, mas pelos seus equivalentes materiais. Isto é, em última instância a mercadoria

deixa de ser produzida pelo seu valor de uso e passa a ser vista a partir de seus correlatos mercadológicos – o objetivo se transfere do humano para o objeto, na medida em que se toma como objetivo final não mais a necessidade humana, mas a troca e, conseqüentemente, seu *valor*. Há como que um esvaziamento ontológico do mundo em processo, se poderíamos assim nos expressar. Ainda segundo Karl Marx (2011, p. 206) esse valor da mercadoria “É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.”. Ou seja, o valor de um dado objeto só se poderia fazer efetivo a partir de uma construção que a sociedade lhe outorga a partir das suas relações, mas ao mesmo tempo essa abstração é soterrada numa aparente relação entre coisas: o que seria antes uma relação entre as pessoas e suas necessidades, torna-se, progressivamente na sociedade capitalista, uma relação entre coisas – logo, torna-se *reificada*. A mercadoria, dessa forma, tem papel fundamental na subjetivação desse caráter coisificado dos objetos, que fogem à sua utilidade, fogem ao tempo e ao trabalho dispendido para sua produção, e só se mostram a partir de uma correlação material entre objetos: assim são regidas, a partir daí, as relações humanas – cada indivíduo só se mostra, na sociedade moderna, a partir de um rebaixamento do que é humano ao que é objeto. Esse é o processo a partir do qual tudo se torna mercadoria, até mesmo o sujeito; tudo se torna coisa – tudo é *reificado*. A mercadoria se torna, assim, o equivalente universal, a escala e a medida com a qual mensurar e validar todo o resto. Os valores sociais do mundo antigo, a dimensão íntima (ética, política, estética) da vida humana e as estruturas em que elas se apoiavam são relativizadas ou inteiramente dissolvidas, postas como matéria irrelevante pela dominância da mercadoria.

O valor converte, antes, todo produto do trabalho num hieróglifo social. Mais tarde, os homens tentam decifrar o sentido desse hieróglifo, desvelar o segredo de seu próprio produto social, pois a determinação dos objetos de uso como valores é seu produto social tanto quanto a linguagem. (MARX, 2011, p. 209)

Quando Marx traz à tona a ideia do fetichismo, isto é, a redução das relações sociais à sua condição objetificada pela troca, ele traça, mesmo que lateralmente, um paralelo com a própria questão da linguagem. Pois é por esse ponto tangente que se pode estabelecer uma mediação entre essas formulações socioeconômicas da obra de Marx com o universo da poesia moderna. A partir do momento em que se tornam “invisíveis” as relações humanas para a determinação de valores de forma geral,

semelha-se a esse procedimento o próprio *modus operandi* da linguagem, como diz o autor. Isto é, as relações sociais – produto da totalidade das relações individuais – é que conferem às palavras, aos significantes por assim dizer, seus significados. Inúmeros fatores culturais, sociais, econômicos, materiais, etc., conferem sentido às palavras e, conseqüentemente, às coisas, já que é a linguagem o meio a partir do qual o ser humano tem para estabelecer relações de sentido com o mundo. E se essas condições vestem a máscara do próprio objeto, se parece que a linguagem, nesse sentido, representa, como um espelho, a própria coisa, é porque seu procedimento esconde toda uma relação social por detrás de suas determinações – estas que são, conquanto sociais, mutáveis. Elas se *desmancham no ar*. Ora, o mundo em que se insere o *eu* drummondiano é marcado justamente pela mercantilização de tudo. O universo da técnica e do *progresso*, em última instância, separa o indivíduo de suas questões interiores, e não só daquilo que seria propriamente relativo à subjetividade, mas a toda a sociedade e ao mesmo tempo ao que é humano e universal. O mundo moderno retira das pessoas a experiência em prol das predeterminações técnicas do valor, assim como retira do sujeito a capacidade de dizer o mundo, já que tudo seria estabelecido objetivamente enquanto as coisas-em-si. As roupas, os prédios e as casas, o espaço desse universo urbano amedrontador, são todos regidos pelo símbolo monetário: tudo se torna consumível, tudo é equivalente entre si, indistinguível, e, conseqüentemente, arruinável – nessa toada, o próprio poeta não é mais capaz de expressar-se, já que sua própria capacidade de conferir sentido ao mundo em que ele se insere foi-lhe subtraída pelos valores materiais das coisas, as quais já lhe são dadas de antemão; não há mais experiência que se traduza em sabedoria, para lembrar a chave benjaminiana de leitura desse processo complexo.

O progresso técnico teve isto de retrógrado: esqueceu-se completamente do fim a que se propusera, ou devia ter-se proposto. Acabou com qualquer veleidade de amar a vida, que ele tornou muito confortável, mas invisível. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de kw será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra. O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. (DRUMMOND, 1977, p. 796)

Esse é um trecho do ensaio de Drummond “Divagações sobre as ilhas”, presente na coletânea de textos em prosa (originalmente veiculados no jornal *Diário da Manhã*) do escritor intitulada *Passeios na Ilha*, publicado em livro no ano de 1952.

Nele, o poeta reflete acerca dos sintomas da sociedade moderna; de uma sociedade rígida e determinada pela mercadoria e por suas determinações objetificantes. O universo da técnica tomado como preceito universalizante torna a experiência humana *invisível* aos olhos do sujeito. O progresso passa a ser não um caminho a partir do qual os seres humanos conseguiriam ampliar suas experiências e promover um convívio social mais harmônico, mas uma doutrina – o progresso torna-se ideologia¹¹. É a partir desse caminho que tomo como reflexão a questão da perda da experiência na modernidade – a partir do ensaio “Experiência e Pobreza”, de Walter Benjamin, escrito em 1933 –, além da perda da capacidade de narração pelo sujeito moderno – em uma relação quase literal com seu outro texto, este mais conhecido, “O Narrador”, escrito entre 1928 e 1935. Tal correlação parte de uma frase central do texto benjaminiano: “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 2012, p. 124). Segundo Benjamin, haveria duas formas de preservação da memória e de construção do conhecimento a partir da experiência: aquele conhecimento tradicional, passado de geração em geração por aquelas pessoas que vivem ao longo de toda a vida num mesmo lugar, como que experimentando as transformações e as permanências dentro das relações entre homens e dos homens com o mundo; e, por outro lado, aquela que tem como base o acúmulo das mais diversas experiências a partir do contato pela viagem, do deslocamento desse indivíduo pela abertura ao outro, ao diferente. A figura do contador de histórias, seja num ou noutro caso, seria imprescindível para que se passasse adiante o conhecimento e, conseqüentemente, se construísse uma memória não só individual, mas coletiva. É basicamente a experiência narrada que introduz a uma sociedade os valores humanos de sua própria tradição e de outras possíveis estruturas de organização, revelando as mais variadas formas da vida social, suas virtudes e vícios, sob pontos de vista diferentes – o ato mesmo de narrar, juntamente com o conjunto dessas grandes histórias, conferiria aos indivíduos a própria possibilidade da *alteridade*¹². Se a cultura grega, por exemplo, se

¹¹ O conceito de ideologia adotado parte, também, do conceito marxista da palavra, ou seja, é tida como uma consciência falsa da realidade, já que se crê que seriam os valores e as ideias que modelariam as relações materiais, sendo que o que ocorre é exatamente o oposto: são as condições materiais da sociedade que determinam as relações que “os homens são compelidos a estabelecer entre si ao empregar as forças produtivas por eles acumuladas a fim de satisfazer suas necessidades materiais” (MARX, 2011, p. 30).

¹² Aqui, o conceito de alteridade serve à reflexão acerca da capacidade (ou de sua perda) de um indivíduo se colocar no lugar de outrem, visando não só a uma relação empática e harmônica, mas à

organiza em torno das grandes narrativas, de seus mitos e de suas histórias, é justamente nelas que se perpassam as experiências – e é importante tomar nota de que a experiência jamais se restringe somente a uma função moralizadora, mas se abre para a consideração dos contrários e das refutações de suas próprias crenças e valores.

Pois seria justamente nessa perda, ou nessa nova *miséria*, que se entrecruzam a ideia de Benjamin e o sujeito no poema de Drummond. O positivismo dogmático da modernidade impregnou toda uma geração com uma ruptura. A elevação das ciências positivas a um patamar quase sagrado, os postulados matemáticos e a exigência premente dos resultados científicos, aboliu o contraditório da experiência humana. O que antes era choque passou a ser – ou a dever ser, necessariamente – *certeza*. É na explicação da natureza pelo conhecimento técnico, nesse domínio da realidade, que se perde o que há de humano em tais relações. Se a ciência moderna explica de forma extremamente *eficaz* a realidade natural, perdeu-se aquilo a partir do que tradicionalmente dava ao ser humano a sabedoria do que diz respeito à sua própria humanidade – as narrativas; ou, em última instância, a *literatura*. Toda a cultura ocidental, arrisco-me a dizer, foi edificada a partir de suas grandes histórias: os gregos, a partir dos mitos; os judeus e cristãos, a partir da Bíblia; o Ocidente, de forma geral, a partir de seus grandes clássicos, capazes de fazer remanescer as mais diversas experiências – formas as mais variadas de transformar em linguagem aquilo que advém da complexidade do que se vive e do que se vê. O progresso técnico assume essa perda; por exemplo, quando o filósofo Friedrich Nietzsche anuncia a morte de Deus, ele não estaria sinalizando a uma morte material, ou sequer uma existência factual de Deus; em suma, independentemente de sua existência ou não, o resultado dessas narrativas universalizantes da ciência, as quais dominam a tudo e a todos a partir de sua égide de verdade, foi a ruptura com os edifícios que a tradição judaico-cristã deram à sociedade ocidental por séculos, e essa seria uma perda irreparável, que deixou os homens em condição de absoluta miséria, pelo menos no que tange àquilo que os diz respeito – à sua *humanidade*. É isso o que afirma o classicista Bernardo Lins Brandão, quando diz, em um artigo sobre a *paideia* clássica e sua educação voltada para a sabedoria e para a prudência, por meio da experiência

própria possibilidade de comunicação entre indivíduos e, em última instância e como consequência desse processo reificante, da própria capacidade de a linguagem transfigurar o mundo.

e da virtude. Nela, a literatura teria um papel fundamental, pois “Nenhuma vida é capaz de esgotar a existência humana, mas, por meio da literatura, podemos viver mil vidas e, assim, compreender melhor a nossa condição” (BRANDÃO, 2022)¹³. Fato é que, se a experiência prática jamais conseguiria abarcar toda a complexidade do mundo e do ser humano, um conjunto de grandes histórias poderia dar ao homem ao menos a capacidade fundamental de se colocar no lugar do outro e, a partir disso, viver outras experiências para além daquela a que seu tempo lhe relega. Mas o avanço do progresso técnico transforma a educação e a dota de uma base voltada para a eficácia e para os resultados:

Com a revolução industrial, a educação técnica ganha força. O mundo novo que surge não é mais um mundo de homens prudentes, mas de especialistas. [...] Graças ao especialista, a ciência e a tecnologia viveram grandes avanços. Devemos ser gratos a eles e compreender que são necessários. No entanto, sem a sabedoria, eles são incompletos. [...] Não mais captamos a polifonia do ser nem enxergamos as complexas relações que determinam todas as coisas. De um certo modo, saber uma coisa é saber todas as outras. É por isso que a raiz de nossa crise atual é a falta de pessoas prudentes, indivíduos que saibam, de um modo humano, conduzir os assuntos da *pólis*, mas, principalmente, de sábios. (BRANDÃO, 2022)

A mercantilização de tudo torna o contador de histórias um mendigo, que vai atrás de alguns trocados, e retribuir-lhe-ão por isso “com juros e com os juros dos juros” (BENJAMIN, 2012, p. 128). É esta a *mercadoria* que está constantemente espreitando o indivíduo moderno, e acaba por lhe acompanhar a melancolia, a ruptura do sujeito com o mundo e com os demais seres humanos.

A pergunta que se segue a esta analogia a confirma: “Devo seguir até o enjoo?”. Há um pressuposto fundante a esse questionamento. O de que a permanência nessa situação de desolação, de apartamento melancólico, promoveria a *náusea* neste sujeito que não mais consegue se identificar nem com sua própria realidade, nem com seu tempo, nem com o que nos resta de humano. “Posso, sem armas, revoltar-me?” – seria possível se colocar diante de tudo isso e, fugindo à regra de seu tempo, marcado pela mais absoluta catástrofe humana, se colocar, ainda, *contra* toda essa estrutura, sem armas? Drummond cria um sujeito que se mostra assombrado com uma possível luta armada e uma revolução social pautada na violência e, por isso, busca de maneira angustiada uma saída pacifista dessa realidade insuportável na

¹³ Artigo publicado na Revista Unamuno, no dia 25 de Março de 2022.

qual se insere o sujeito; busca alguma outra forma de se posicionar neste mundo, uma fuga à regra daquilo que comumente se usa em uma “revolta”. O aparato bélico representaria – assim como de fato ocorreu nos eventos históricos do início do século XX – mais uma forma de obliteração do homem moderno, pela morte e pela aniquilação. Mas é na referência continuada ao pensamento marxista que se inscreve de forma ainda mais direta a ideia da revolta armada e a relação que isso estabelece, dentro do poema, com o sujeito. Sem a apropriação dos instrumentos materiais capazes de reverter o monopólio da violência, qualquer princípio revolucionário seria impotente, natimorto por assim dizer. Assim, a interrogativa no poema coloca em pauta uma possível inevitabilidade da violência como instrumento da revolução, esta que levaria à ruptura com a estrutura de um sistema de apropriação do trabalho e de exploração de classes, levando o sujeito e a própria humanidade a essa redenção de que nos fala Marx. Esses questionamentos colocam o sujeito em um impasse não só diante dos caminhos para se alterar todo um tecido social, mas também do papel do indivíduo frente a tais possibilidades. Afinal, sem esse “mar armado de massas” ao qual se referem Marx e Engels, ou seja, sem essa organização proletária rumo à uma revolução cuja centralidade reside na própria violência, quais as formas do agir individual? Parece que, neste momento, Drummond assume o indivíduo, dentro de sua potência subjetiva, como um agente frágil nessa relação com o social, com a estrutura que determina o agir dentro do sistema de organização das estruturas. É, pois, de antemão, falha a maneira como o indivíduo age, desprovido dos meios necessários e essenciais com os quais se poderia haver de fato uma possibilidade de alteração em sentido mais efetivo. Há, aí, um sentimento de impotência que mais uma vez nos remete à ideia da melancolia, principalmente quando dessa relação entre o subjetivo e o coletivo, dentro da perspectiva da revolução; um questionamento de ordem interior paira sobre esse sujeito que se vê desamparado frente a uma organização inexistente e, conseqüentemente, frente à sua própria impossibilidade de, sozinho e sem os instrumentos necessários para tal, revoltar-se contra uma ordem subjacente a toda essa massa ausente, com a qual o poeta sequer consegue se comunicar.

Essa condição tem como laços pregressos diversas passagens na obra drummondiana, e é reiterada sob diferentes configurações, como no próprio poema “Sentimento do Mundo”, publicado em obra homônima de 1940. Nesse poema, o

indivíduo apresenta um impasse fundamental entre o *eu* e o *mundo* – “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”. Estes versos tornam visível uma articulação entre o sujeito drummondiano e a realidade em que ele se insere, tensionada por uma grade extensa de particularidades e dramatizada pelo poeta nessa relação entre o *eu* e o *mundo*. Tomemos, então, como princípio, duas possibilidades de relação entre o indivíduo e a realidade: em um primeiro plano, pode-se enxergar o sujeito como uma extensão do mundo, como representação singular de um todo maior, este que empresta e impõe ao indivíduo uma série de pressupostos que se constituem *a priori* através do inconsciente coletivo, da cultura e, em última instância, da História; já num segundo, cabe também identificar a possibilidade de uma relação oposta: o mundo também pode ser visto como uma extensão do próprio sujeito, a partir do momento em que a realidade sensível das coisas do mundo não pode ser vista senão através do anteparo da percepção, da consciência e da linguagem. Ora, apesar de aparentemente divergentes, essas duas visões acerca da relação sujeito-mundo não são mutuamente excludentes, mas complementares – o indivíduo inserido na realidade social ao mesmo tempo a acessa a partir dos instrumentos de sua consciência individual – em que a realidade se organiza a partir da percepção, ou, por que não, da poesia, instrumento do poeta para a criação de um real subjetivado –, a qual simultaneamente sofre diversas influências na forma como se percebe as coisas e por elas acaba sendo constantemente espreitado. A notória relação conflituosa entre sujeito e mundo pode ser vista, dentro de tais particularidades, sob o signo do temperamento melancólico, tomado, aqui, antes como um procedimento estético – que visa à exacerbação de tal conflito permanente –, do que como uma condição do escritor a qual determinaria de forma inexorável toda uma criação poética¹⁴.

A realidade, o tempo, estão intrincados ao poeta e a esse sujeito que sente, melancólico, o peso da História sobre seus ombros, a grandeza insustentável desse mundo, mas que, mesmo ciente da derrota iminente, se propõe indefinidamente a encará-lo de frente. O engajamento aparente esconde uma dissonância a partir da qual se pode inferir um desgaste do mundo, mesmo sendo explicitada a vontade participativa. A negação ao afastamento e a aproximação pretendida entre poeta e

¹⁴ Para que se realize uma operação crítica em que a melancolia se relacione com a criação poética de Drummond, é, antes de mais nada, necessário ressaltar o fundamento primário da distinção entre o sujeito empírico, escritor, mineiro, itabirano e funcionário público, da *persona* poética por ele construída – fragmentada e multifacetada, porém com traços diversos de continuidade ao longo de toda sua obra.

tempo presente, entre o sujeito lírico e o mundo em que ele se insere, permite que ele próprio seja agente e alvo do arruinamento: agente no processo de constituição formal do poema, pela inversão irônica e pelas inferências antitéticas; alvo como resultado da depuração causada pela leitura e pela inserção do próprio sujeito no mundo cego e desmistificado.

O princípio estético norteador dessa relação entre poeta e tempo foi conceituado por Luís Costa Lima como o *princípio-corrosão*; definindo suas propostas metodológicas e tendo em mente toda a repercussão trazida pelo próprio crítico anos depois da publicação de seu *Lira & Antilira – Mário, Drummond e Cabral*, a qual se deu primeiramente em 1968, Costa Lima adverte, já de início, que o princípio “não se confunde com derrotismo ou absenteísmo”. Ao contrário, “no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta”. A formulação a partir da negativa, a recusa da tradição e a aproximação do sujeito poético com seu tempo, de forma não menos conflituosa e tensa, hão de transparecer sua relação com a História, a qual se dá a partir da corrosão desse tempo: “Contra uma projetiva mítica, a sua obra propõe uma projetiva realista, marcada até às entranhas pela ideia da corrosão que desgasta seres e coisas” (LIMA, 1995, p. 131-133). Toma-se aqui o conceito de realismo não como testemunho puro e simples, mas como uma estruturação estética que assumirá de forma participativa, a partir da construção de linguagem na proposta poética, a História. O que o poeta diz não fazer é o resultado visível. A presença, portanto, daquilo que quer dizer o poeta vem por veias subterrâneas, a partir da necessidade de o próprio leitor inferir, por oposições, aquilo que então será dito, já que o que se sabe é somente o não-dito. É esta a via da corrosão. Tudo o que inferir a partir de um estado de separação e de insustentabilidade nessa relação entre o sujeito e o mundo é ironizado por Drummond e é justamente a partir dessas considerações negativas que se poderá enxergar o tempo presente, desgastado e arruinado pela via da linguagem. Sua língua é destrutiva, mas é um processo que vem de dentro para fora. A poesia só revela o desgaste do mundo a partir mesmo de um sentimento de impotência de o sujeito se relacionar abertamente com a História, já que existe um descompasso fundamental que coloca entre essas suas instâncias um conflito dramático, pois que permanente.

A faceta melancólica do sujeito poético em “Sentimento do Mundo” se apresenta a partir de uma configuração em que o indivíduo “sente uma espécie de

obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se acelera vertiginosamente” (STAROBINSKI, 2021, p. 59). O descompasso assimétrico entre o eu e o mundo é uma das expressões mais potentes da melancolia, a partir do momento em que o sujeito, posto sob relação de desigualdade com a realidade em que lhe foi dado viver, a enxerga sob perspectiva, como um teatro que lhe é externo. Neste ponto é sacramentada a dramatização fundamental desse conflito: a insuficiência e o ato penoso do indivíduo que tem “apenas duas mãos” e está diante de algo que é irrepresentável e insustentável – todo o “sentimento do mundo”. Aparece, neste momento, uma relação de desproporcionalidade entre o indivíduo e o real a partir da qual ora este se apresenta como infinitamente maior do que aquele, ora o contrário. Essa alternância faz jus ao conflito permanente entre esses dois elementos tão essenciais na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Esse procedimento alternativo pode ser exemplificado a partir de quatro expressões características: a primeira de *Alguma Poesia*, livro de abertura da obra drummondiana publicado em 1930, e as outras de *Sentimento do Mundo*; os quatro poemas traçam uma linha de continuidade temática e de diferenças não só estéticas, mas também na forma como o sujeito poético lida com esse conflito. Como já vimos, no “Poema de sete faces”, Drummond escreve: “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração.” Enquanto em “Mundo Grande”, em clara autorreferência, diz: “Não, meu coração não é maior que o mundo. / É muito menor.” Se no primeiro a realidade se assujeita a esse indivíduo que a transcende, pois que guarda em si uma potência criadora; no segundo, o traço da desilusão e da participação ativa do engajamento social abrem espaço para uma reflexão de cunho melancólico, em que o sujeito se encontra em relação de inferioridade com aquilo que o circunda e por isso se vê desamparado com as armas que possui para poder encarar esse mundo maior que si. O mesmo acontece quando colocados sob perspectiva versos de “Os Ombros Suportam o Mundo” – “Teus ombros suportam o mundo / e ele não pesa mais do que a mão de uma criança.” – e os já citados de “Sentimento do Mundo” – “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo.”. Fato é que, independentemente das diferenças de proporção e de “peso” do mundo em sua relação com o sujeito, há uma assimetria. Os advérbios de intensidade “mais”, no primeiro exemplo, e “muito”, no segundo, para designar oposta e respectivamente o coração maior e menor que o mundo, demonstram que, quando colocados em comparação um com o outro, mesmo que inseparáveis entre si pois que justapostos, há uma diferença fundamental entre

eles que impede, ou pelo menos dificulta, uma expressão de um acerca do outro, ou seja, de o mundo dizer completamente o sujeito (já que os sentidos preestabelecidos que a realidade confere às coisas jamais resumiria a subjetividade), ao mesmo tempo de o sujeito dizer o mundo (porque a realidade lhe é inapreensível em sua totalidade e sua expressão falha diante de tal complexidade). Em relação ao peso, ocorre o mesmo: o mundo não pesa mais que a mão de uma criança – a leveza e a inocência da figura infantil são capazes de conferir ao indivíduo forças suficientes para suportar todo o peso do real –, ao passo que esse sujeito tem “apenas” duas mãos e todo um universo com o qual lidar. Insuficiência e dor se colocam diante da magnitude e da força de expressão que o poeta apresenta dentro de si. O fato de o sujeito andar distintamente nas ruas da cidade reitera, mais uma vez, essa dualidade do pertencimento contra a separação; ainda, cabe a ele colocar em xeque esse poder que possui. Seria possível revoltar-se contra o real com aquilo que o poeta tem de mais essencial: sua poesia? Ora, aqui, a poesia é colocada como um instrumento possível de revolta do poeta contra o mundo e suas determinações – mas seria a linguagem capaz de perfurar o escudo da verdade moralizante, colocando as coisas sob perspectiva? Seria a sua fala – ou, ainda, a própria *poesia* – um ato heroico, ainda que dificultoso?

Olhos sujos no relógio da torre:
 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
 O tempo pobre, o poeta pobre
 fundem-se no mesmo impasse.

Entra em questão, agora, o impasse dessa tentativa de o poeta, a partir da poesia, dar origem a alguma forma de expressão capaz de se contrapor minimamente a tudo o que o circunda. O olhar do sujeito poético criado por Drummond questiona a potência da linguagem, dessa “narrativa da experiência humana”. Seu olhar é um olhar *sujo*, que fita o relógio – metonimicamente, o próprio *tempo*. Seu tempo, seu mundo; talvez aquela mesma rua, cinza, agora ampliada. Com os olhos contaminados pela sujeira que emana desse tempo, pela poeira que sobe das ruas e das fábricas, o indivíduo responde negativamente a um questionamento implícito: há, afinal, justiça? E a resposta é categórica: “Não”. A que tempo se espera tanto chegar; que justiça é essa que se almejou e que, inexoravelmente, falhou? A poesia se revela não só impotente diante desse quadro, mas como tudo o mais, está contaminada por ele: é o tempo de “maus poemas”, justapostos pelo poeta às “fezes” e à “alucinação”.

Indissoluvelmente, o poeta se coloca diante do tempo a partir da “espera” por algo que se sabe inexistente. Novamente, está colocado entre essas duas imagens (*eu* e *mundo*) um “impasse” fundamental, uma relação de semelhança pela diferença – sujeito e tempo se unem pelo impedimento doloroso e árduo da expressão e da identificação entre ambos. O indivíduo tem e demonstra a consciência de sua inacessibilidade: ambos são “pobres”, e isso torna a relação insustentável. Reafirma-se, aqui, o procedimento melancólico do sujeito, a partir do momento em que, “Lúcida e sem poderes, a melancolia sabe perceber admiravelmente a desgraça e a loucura do mundo, mas não sabe superar a própria desgraça, que consiste em não conseguir passar do conhecimento aos atos” (STAROBINSKI, 2016, p. 181). A consideração a respeito da possibilidade de a poesia servir ao poeta como instrumento de intervenção na realidade o coloca sob um impasse angustiante na medida em que ele se vê desesperançoso. Tudo aquilo sobre o que o poeta reflete, toda uma realidade subjetivada e vista sob os olhares marginais do melancólico, enfrenta algo que ora se mostra insuperável, ora pequeno, porque arruinado e despido de valores. Em um e em outro lugar, seja esse mundo maior ou menor, mais leve ou mais pesado, a própria poesia sempre se coloca aquém ou de romper essa realidade totalizante, ou de dotá-la de algum sentido. De qualquer forma, o poeta jamais esconde sua tarefa, e nunca poderia fazê-lo, talvez pelo próprio sentimento ético relativo ao exercício poético e à forma como ele o encara:

O movimento do poeta em direção à realidade é um movimento essencialmente frustrado, impedido não apenas pela dificuldade ou impossibilidade de apreensão do real [...], mas sobretudo pelo imperativo ético de não escamotear essa inapreensibilidade, ou, antes, de expô-la às claras. (STERZI, 2002, p. 64)

Melancolicamente, o sujeito está consciente desse real inapreensível; está travando com ele uma luta eterna. A ideia de um olhar contemplativo é contraposta pela participação inevitável – o poeta é ao mesmo tempo observador e participante; o sujeito inscrito nestes versos está diante de um tempo degradado, mas faz parte dessa mesma degradação a partir do momento em que a própria sujeira do tempo está também nos seus olhos. Inserido no embate, o tempo assola o sujeito, que se entrega voluntariamente a uma participação corrosiva de engajamento. Esse é um poema em que fica explícita, então, a estrutura de engajamento poético de Drummond. O homem está dentro da história corrosiva; e isso “deve valer por demonstrar o quanto o princípio-corrosão não se confunde com uma ideia niilista do homem, do mundo e de

seus feitos. Ao invés, ele é a armadura indispensável para que Carlos Drummond não faça poesia escapista”, mesmo reiterando a dúvida iminente com relação às potências dessa participação. (LIMA, 1995, p. 151).

Quais seriam os motivos por que o sujeito insiste em tentar escancarar essa impossibilidade, já que o próprio mundo em que ele se encontra está inerte à sua empreitada? Ainda haveria no mundo aquela perspectiva utópica de que o progresso traria à humanidade um horizonte de justiça, igualdade, plenitude? A esta pergunta Drummond responde com a negativa. A esperança pela “completa justiça” se arruinou – tudo aquilo em que a sociedade depositava sua fé, aquela esperança utópica de um mundo redimido, salvo pelo desenvolvimento e pelo esclarecimento, trouxe como resultado, ao contrário do que se sonhava, restos de uma civilização afásica, que volta muda de uma guerra de trincheiras e de um novo conflito de dimensões nucleares. Retomando-se a metáfora benjaminiana em suas *Teses Sobre o Conceito da História*, a força que impele esse anjo (a História) pode ser vista como a esperança muitas vezes cega em um sistema falho em transmitir experiências, que menospreza suas próprias narrativas e as reduz a “fezes”, levando todo um projeto civilizatório frente à barbárie de duas guerras, precedida de uma ruptura cultural e moral com todas as suas bases de sustentação comunicativa e humana. O progresso técnico se apresenta como uma irresistível tempestade, diante da qual o indivíduo se vê impotente, “irresistivelmente lançado para o futuro”. Diante dele, a pilha de ruínas, o acúmulo progressivo da destruição e da barbárie – não há utopia possível quando não se comunica mais nada em um mundo marcado pela pobreza da comunicação, pelo decalque dos valores humanos. A “pobreza” da transmissão de experiências se torna uma marca desse tempo, e isso leva o indivíduo a um “impasse”, a partir do qual ele e o seu tempo se fundem: comunicar um tempo incomunicável, alucinatório, cuja “espera” é de uma promessa que jamais virá – o debacle dos ideais civilizatórios. Para o poeta, um resultado: “maus poemas”; sua tentativa de se comunicar esbarra na surdez:

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Qualquer tentativa de comunicação é vã. À medida que o poeta tenta levar ao limite o questionamento sobre a possibilidade de a sua poesia servir ao mundo como

“arma”, o sujeito inscrito no poema encontra uma barreira: os “muros”. Para além, claro, do imediato sentido de separação ou de proteção, que qualquer muro prevê, na cidade eles servem também como contorno para um ambiente privado, que conta com “interiores aconchegantes, repletos de tons pastéis e de *chiaroscuro*, nos quais o indivíduo burguês procura um refúgio contra o anonimato cruel da grande cidade (e da grande indústria)” (GAGNEBIN, 2006, p. 51). Refugiado num ambiente que lhe traz segurança, este mesmo muro também o segrega da vida comum das ruas, nas quais poderia haver alguma troca. Individualmente, o burguês se satisfaz em seu ambiente; coletivamente, a modernidade faz com que cada um de seus habitantes restrinja-se a caixotes murados, separados uns dos outros – o apartamento, a casa trancada e murada, os condomínios com proteção e vigilância; estes são exemplos de uma *torre de babel* moderna. Não há risco, mas não há, igualmente, sequer a possibilidade para comunicarem-se. Esse véu de palavras comuns guarda em seu interior sub-reptício “cifras e códigos” que impedem qualquer troca de experiências. Esses versos configuram o *impasse da comunicabilidade*, tão caro à poesia de Drummond. Se num primeiro momento o sujeito questiona a possibilidade de intervenção na realidade “sem armas”, aqui, suas palavras – o seu instrumento – são vãs. Qualquer tentativa de explicação esbarra na surdez: não há mais comunicação. Drummond coloca em pauta neste momento do poema todo um sistema comunicativo que se mostra disfuncional: ao passo que os receptores lhe estão distantes, segregados pelos muros e, por isso, surdos, as próprias palavras têm sob sua camada superficial algo que as deixa ininteligíveis. Código e destinatário, ambos falham em proporcionar comunicabilidade, por mais que o enunciador esteja se apresentando nessa impossível tarefa. Mesmo nessa situação, este *eu* não abre mão da tentativa de, a partir das palavras cifradas, lutar contra essa cisão essencial entre sujeito e mundo, entre eu e real; pelo contrário, ele demonstra “o sentimento da consciência de que os instrumentos costumeiros da cognição, mobilizados por Drummond, essencialmente poeta e não pensador, fracassam frente à complexidade e inapreensibilidade do real” (STERZI, 2002, p. 58). É como se uma mesma língua se subdividisse em milhares, às vezes milhões, de pequenos dialetos, cada vez mais particulares e de difícil compreensão uns pelos outros. Então, apesar de as palavras guardarem em seu interior essa multiplicidade inabarcável de sentidos possíveis, que impedem a sua apreensão, e de simultaneamente os ouvintes estarem isolados e fechados à audição

dessas tentativas vãs de explicação, o poeta diz, e continua dizendo, mesmo ciente do impasse comunicativo tanto de si quanto de seu tempo.

Esse tempo evocado por Drummond como sendo um tempo sujo, em paralelo também com a própria sujeira do olhar que o sujeito lhe lança, pode ser visto em um paralelo com a própria modernidade e seus sentidos. Friedrich Engels, ao lançar olhares sobre a situação das grandes cidades, em especial a cidade de Londres (que ainda em meados do século XIX contava com uma população de mais de dois milhões de habitantes), se espanta e ao mesmo tempo tece uma consideração precisa acerca das consequências mesmas dessa nova forma de organização da sociedade moderna:

Até mesmo a multidão que se movimenta pelas ruas tem qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Esses milhares de indivíduos, de todos os lugares e de todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão *todos eles* seres humanos com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de serem felizes? E não deverão *todos eles*, enfim, procurar a felicidade pelos mesmos caminhos e com os mesmos meios? Entretanto, essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo – e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda a parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em mônadas, cada qual com um princípio de vida particular e com um objetivo igualmente particular, essa atomização do mundo, é aqui levada às suas extremas consequências. (ENGELS, 2010, p. 68)

Essa mesma Londres que espanta Engels é a cidade cinza em que o sujeito poético em “A Flor e a Náusea” caminha. A cidade da indiferença, a cidade dos muros surdos, dos indivíduos incomunicáveis. Nem mesmo o sol, esse astro que emana sua luz natural e aquece as pessoas, é capaz de as renovar. O indivíduo moderno sofre de uma das doenças mais implacáveis: a afasia. E por mais que a claridade os console com o calor, a esperança de um novo tempo, essa renovação tão esperada, não chega jamais. O tempo continua sendo de “espera”, essa mesma raiz da qual se poderia

formar a palavra “esperança”, mas que no poema como um todo a dissolve verso por verso. A esperança não mais é renovada pelo nascer de um novo dia – essa espera já se sabe perdida. Aquela tão admirada contemplação das coisas agora se mostra uma atividade esquecida. Há magnitude em tudo, e isso reduz o indivíduo à inutilidade. O resultado é que tudo se torna “triste”, pois que todas as coisas perderam sua “ênfase” e se resumem, na cidade, a restos. A melancolia se torna um procedimento que coloca o *eu* e o *mundo* em constante conflito, do qual não resulta uma síntese: em sua subjetividade, há um olhar desolador – o indivíduo perdeu o mundo –; e na realidade, há um processo reificante – o mundo divide os homens e os impede de enxergar alguma qualidade nas coisas. O seu valor lhe é pré-fixado. E ambos se fundem na medida em que estão diante do obstáculo imposto pelas “coisas”. “A pior das melancolias consiste em não poder seguir adiante e deixar-se capturar pelo bricabraque” (STAROBINSKI, 2021, p. 60). O poeta é como que “capturado” por esse mundo das coisas usadas e sem valor, do qual ele não consegue se separar totalmente, mas que também não tem com ele nenhuma identificação. O impasse é absolutamente dramático. A partir do momento em que a modernidade, pelos seus procedimentos, retira do sujeito sua capacidade contemplativa, reflexiva e, conseqüentemente, narrativa, ele se vê, igualmente, desvalorizado e igualado àquelas mesmas coisas das quais não se extrai nenhum valor a não ser o material, jamais o *essencial*. O mundo moderno é composto por mercadorias – por “coisas”. Esse significante, no último verso da estrofe, é evocado duas vezes, como uma espécie de tentativa de reiterar a presença inelutável do processo de reificação. O fato de no poema aparecer uma frase nominal, de simples de enumeração (“As coisas.”), ressalta, por contraposição, a ausência de verbo. O mundo substantivado é o mundo das coisas, em que não é possível agir, contra as quais não é possível lutar. A ausência absoluta de atribuição de qualquer destaque ou valor a essas coisas pode ser atribuído tanto ao mundo quanto ao próprio sujeito, que a ele se equipara. Ausência de “ênfase” – uma expressão fatídica do tédio, da falta de identificação e de importância que, neste tempo sujo, têm as coisas. O homem é, ele mesmo, mercadoria, coisa entre coisas, igualmente sem relevância, entediado.

Vomitare esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.

Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

A vingança do poeta contra o mundo coisificado e sem nenhuma importância ou sentido, com o qual não há qualquer identificação senão pela pobreza e pela ausência (pela *negatividade*), é espalhar essa impotência, alastrar a náusea e o enjoo – “vomitar” a revolta sobre a cidade. A esse signo fundamental do *tédio*, cabe a menção a uma longa tradição dessa imagem à qual Drummond recorre e que tem seus paralelos na literatura moderna. Trago de volta à cena o poeta Charles Baudelaire, para lançar luz (ou sombra, se quisermos) ao símbolo vital do tédio enquanto mote central do indivíduo moderno e, por extensão, do lugar da poeta e da poesia nessa realidade. O poema de abertura d’ *As Flores do Mal*, “Ao Leitor”, introduz como aspecto central da negatividade esse sentimento tedioso, mas, mais do que um simples abandono da vontade ou de um reconhecimento da dificuldade de se agir, o Tédio baudelaireano (acentuado pela maiúscula inicial) é um tédio universalizante:

Entre chacais, panteras, cadelas de caça,
Escorpiões, macacos, abutres, serpentes,
Chiantes e guinchantes, monstros estridentes
Na jaula vil de nossos vícios em devassa,

Há um mais feio, mais maligno, mais imundo!
Mesmo sem grandes gestos e sem grandes gritos,
De bom grado da terra faria detritos
E com um só bocejo engoliria o mundo;

É o Tédio! — com o olhar de pranto vacilante,
Fumando o narguilé, sonha um enforcamento.
Tu conheces, leitor, esse monstro incruento,
— Leitor irmão — hipócrita — meu semelhante!

(BAUDELAIRE, 2019, p. 32)

A construção imagética do Tédio como condição absolutamente soturna e monstruosa retorna nessa obra de Baudelaire em outras doze ocasiões, sob as mais diferentes inscrições, mas todas elas associadas a esse humor satânico e maligno com o qual o poeta destila seu mais essencial ódio com relação ao mundo, às coisas e até a si mesmo. Se pudermos, aqui, retomar a visão benjaminiana para fazer jus à menção a Charles Baudelaire sob a ótica da melancolia – de seu *Spleen* –, haverá de se colocar em pauta uma teorização sobre as origens desse temperamento, desse estado psicológico e social do indivíduo moderno em suas origens, apreendidas pelo filósofo alemão como uma origem trágica, a partir da expressão do barroco alemão. Sem recorrer de maneira sistemática e aprofundada a essa arqueologia de um

sentimento de *acedia* na literatura alemã seiscentista, pois que se desviaria do objetivo central, cabe trazer como menção, ao menos, o surgimento do *taedium vitae* enquanto aspecto trágico do reconhecimento da decadência humana nessa referida época. Walter Benjamin aponta que, para os pensadores e artistas do período barroco, há uma aproximação entre as questões naturais e a questão da História, na medida em que esta é incorporada àquelas, tornando o destino de todo o mundo trágico como seu sentido fundamental no que é humano. A partir do surgimento dos ideais reformistas e de um declínio dos fundamentos de sustentação moral do catolicismo tradicional, toda uma geração recaiu-se em um desespero fundamentado principalmente neste conflito dramático de um destino negativo para a humanidade e para o mundo de forma geral. Segundo o próprio Benjamin (2013, p. 126) as pessoas acometidas por esse tédio “se viam na existência como num campo de ruínas, cheio de ações parciais e inautênticas. A própria vida protestava contra isso”. Esse aspecto tem como sintoma uma melancolia universalizada, pois que trazida como reflexo do próprio tempo. É o que afirma a professora Tereza de Castro Callado em seu artigo para o *Caderno Walter Benjamin*, intitulado “A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin: A versão do *taedium vitae* medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco”, de 2008:

No *Trauerspiel* [drama barroco] a melancolia constitui a desolação da alma diante da inexorabilidade do destino. A apatia resultante desse sentimento, a sensação de inutilidade do esforço do homem, das coisas no seu entorno predispõem o temperamento melancólico, no máximo, ao jogo, fazem dele a mentalidade de uma era que sucumbe desmotivada da ação, uma vez que ela é reprimida pelo rigor das novas teorias da Reforma Religiosa. (CALLADO, 2008, p. 13)

Ao passo que o tédio poderia, num primeiro momento, trazer à tona uma prostração e um afastamento das tentativas de o indivíduo se debelar contra esta realidade arruinada, esse mesmo tédio melancólico também sugeriria uma revolta absorta contra o real pelo seu caráter mortal e arruinado, cujos valores fundamentais que davam solidez à estrutura social estavam sob constante jugo e, assim, desestabilizados. Retornando à imagem baudelairiana do Tédio, é possível constatar que ela também se mostra como um aspecto fundamental da maneira como o poeta se coloca frente a um mundo que o oprime. Quando, no poema, o bocejo é a resposta a esse sentimento, o indivíduo se coloca, simultaneamente, sob a imagem melancólica do desânimo tedioso, e ao mesmo tempo diante de um abismo obscuro,

contra o qual o poeta se coloca. Erich Auerbach, em um importante ensaio sobre o estilo e as imagens centrais de *As Flores do Mal* – “As Flores do Mal e o Sublime” – aponta para o sentimento que rege a relação sujeito-mundo:

Ele cantou em estilo elevado a ansiedade paralisante, o pânico diante do emaranhado sem esperança de nossas vidas, o colapso total - um empreendimento altamente honroso, mas também uma negação da vida. [...] O poeta de *As flores do mal* odiava a realidade do tempo em que viveu; desprezava suas tendências, o progresso e a prosperidade, a liberdade e a igualdade: recuava diante de seus prazeres; odiava as forças vivas e cambiantes da natureza; odiava o amor no que este continha de "natural". (AUERBACH, 2007, p. 311-326)

Essa “negação da vida” e esse “ódio” pulsante apontados por Auerbach nos colocam novamente diante de um cenário em que o sujeito poético destina a si e a todo o mundo como que uma maldição: esse destino trágico da indiferença e da impossibilidade de comunicarem-se entre si e, a partir dessa comunicação, a possibilidade de estabelecer um vínculo de sentido e de pertencimento com o real. Este, agora, faz-se presente somente mediante as ruínas de que se faz feito constantemente. A própria imagem da ruína é uma forte presença que aparece para amplificar os sentidos desse real absolutamente inacessível e indiferente ao que é humano. A ideia de que a História moderna tem como fundamento a visão de uma “catástrofe contínua”, de um arruinamento indelével do mundo a partir do ideal de *progresso* – essa tempestade inexorável –, traz à tona um aspecto fundamental da revolta do sujeito inscrito na poética de Baudelaire, em sua oposição radical à realidade em que se insere. Ora, é justamente a partir dessa revolta contra o mundo que se coloca Drummond, quando, a partir desse enjoo, vomita sobre a cidade sua revolta, seu *tédio*. A cidade tem como figuração negativa toda uma realidade contra a qual o poeta se põe, mas é sabidamente absorvido pelo mesmo destino que a caracteriza, esse fim trágico de um ideal técnico que coloca os indivíduos sob o véu de um temperamento melancólico, descrente, incomunicável.

A ideia da incomunicabilidade – a qual nos aparece, aqui, como um mote central para o poema, ou poderíamos dizer, como uma das formas de expressão melancólica fundamentais não só em “A Flor e a Náusea”, mas quiçá em grande parte da obra drummondiana – se coloca lado a lado com a imagem do tédio. O ato de vomitá-lo seria como que a consequência inescapável de uma sequência de acontecimentos que levam o poeta ao cabo da sua náusea, do seu enjoo. A relação do vômito, como uma agressiva reação a tudo aquilo que o enoja, com o tédio é singular: uma

sequência nauseante de obstáculos se apresenta ao sujeito e, como que se acumulando nessa sequência de imagens negativas, gera a reação involuntária do corpo, que vomita. Ao mesmo tempo, o uso do infinitivo “vomitar” traz certo tom de ação voluntária e contínua, como se o próprio indivíduo forçasse o vômito sobre essa cidade que tanto o enjoa, ressaltando-se, assim, o caráter violento da ação, mais do que uma simples função fisiológica involuntária. Mas, quando se visa violentar algo ou alguém, esperar-se-ia, daí, alguma atitude explosiva, que chacoalhasse esses muros surdos para fazê-los ouvir, finalmente. Não é o que ocorre. O produto da náusea do poeta é, não uma bomba ou um soco, mas o próprio tédio, com o qual ele passa a enxergar essa realidade estática e desmotivante. Parece-nos, neste momento, que há mais um sinal à consciência da inapreensibilidade do real e, conseqüentemente, da impossibilidade de sua poesia fazer surtirem os efeitos da troca de experiências. Se havia, no início do poema, um questionamento com relação à possibilidade de o poeta revoltar-se contra o mundo sem armas, agora aparentemente vem uma das suas tentativas; se não é a própria poesia a sua arma, seria o tédio um instrumento possível de espalhar por tudo aquilo contra o que ele se opõe nessa sequência negativa. Tédio que se acumula ao ponto de saturação máxima, e que escapa como um excremento, resultado do enjoo. Tudo o que se apresenta, todos esses problemas e tensões previamente explorados que o poeta nos apresenta a partir das imagens relacionadas à cidade e ao sujeito que a ela pertence, promovem um sentimento absolutamente negativo, melancólico, vitalmente paralisante.

Há uma interessante relação entre os acontecimentos experienciados pelo poeta e o efeito entediante surtido por eles no que se refere à transfiguração poética. Esse triângulo acontecimento-poesia-tédio é elucidativo do aspecto melancólico com o qual o poeta trabalha a relação entre sujeito e mundo. Em “Procura da Poesia”, segundo poema do livro *A Rosa do Povo*, Drummond escreve o seguinte verso: “Não faças versos sobre acontecimentos” (DRUMMOND, 1977, p. 138). O imperativo da segunda pessoa “faças” vem como um aconselhamento ou, até mesmo, uma ordem. Poder-se-ia pensar que, como um poema que reflete sobre o próprio ato da composição poética e, fundamentalmente, sobre a relação entre a poesia e a realidade, Drummond estaria aconselhando a si mesmo. O poeta dialoga consigo, dando a si um alerta: a poesia não é o real e nunca será. Assim, que tu não faças poesia visando à construção do que ela jamais será: um acontecimento. Esta última palavra reitera a proposição: advinda do verbo latino *contigescere*, acontecer sugere

sucedem, sobrevir, ou, ainda, tornar-se real. Essa é uma palavra recorrente na obra drummondiana, e nunca usada de maneira despropositada. De acordo com o crítico Eduardo Sterzi,

O que importa ao poeta nesta palavra é que sugere a irrupção ou instituição imprevista de uma determinada versão da realidade e, por imprevista, dificilmente assimilada, contornada ou solucionada por meio da reflexão ou da inteligência, que, se bem-sucedidas, produziriam conhecimento. (STERZI, 2002, p. 57).

Poesia e realidade jamais se equivaleriam, pois que o ato de refletir e estetizar aquilo que é extraído de um real subjetivado, parcializado, não pode ser senão uma distorção, jamais uma solução (lembra-nos o verso “Seria uma rima, não seria uma solução”, do “Poema de Sete Faces”), ou uma produção concreta. O acontecimento seria um produto abrupto do real, sobre o qual a reflexão se faz sempre limitada, já que de difícil apreensão; ou, ainda, seria apenas uma fração deste mesmo real, da qual pouco se extrai. O sujeito drummondiano, apesar de não se limitar a objetivos descritivos, sociológicos ou prosaicos, não encontra na própria composição um fim em si. A estruturação poética se dá a partir de uma relação inevitável entre sujeito e História. Apesar de, como atesta Costa Lima, não se reduzir jamais a uma poesia testemunhal ou realista em seu sentido historiográfico de lugar comum, há no poema a presença de uma atividade “que lhe conduz ao sentimento de angústia, de asco e de desgosto com que partilha do mundo” (LIMA, 1995, p. 133). Essa é, portanto, a razão de seu tédio. O que interessa ao poeta é, justamente, aquilo que atravessa mas ao mesmo tempo ultrapassa o testemunho historicamente localizado e determinado, pois que não se limitaria a algo fracionário. Mas Drummond é consciente de que o total é inapreensível e, mais, irrepresentável. Ora, é justamente esse real que se apresenta para Drummond como inacessível, incomunicável – obstáculo perpétuo dessa cidade trágica, em cujos conflitos entre sujeito e mundo são perenes, e despertam no indivíduo esse sentimento de náusea. É esse mesmo tédio que o poeta regurgita, vomitando-o sobre a simbólica cidade, representativa de toda uma realidade moderna insustentável – sobre a História.

“Toda história é remorso”. Este é o último verso de um dos poemas da série intitulada “Estampas de Vila Rica”, também de *Claro Enigma*. Este verso destacado traz à tona o sentimento intenso de tristeza e angústia advindo do remorso. A etimologia da palavra atesta essas relações na medida em que tem como origem o verbo *remordere*, que significa “tornar a morder”, ou seja, carrega consigo a ação

contínua de violência, que se volta ao arrependimento amplo das ações no tempo. A História como que escamoteia o sentido das próprias ações, e por isso, seria ela mesma uma violência contra a possibilidade de apreensão. É essa mesma violência que o poeta torna a atirar contra a cidade, como que num contragolpe. Se toda a história é remorso, não resta nada além do desapontamento com relação aos acontecimentos e às questões do presente, o que sugere uma revolta, contra aquilo que desperta no sujeito sua melancolia:

A história não percebe mais que “acontecimentos”. Reduz um homem aos fatos mais proeminentes e mais fáceis de perceber e definir – seu nascimento, suas poucas aventuras, sua morte, – e perdemos assim a textura de sua vida. (VALÉRY, 2016, p. 615, tradução livre)

Ocorre, pois, uma dramatização da luta entre o poeta e a História, a partir do momento em que ela reduz o sujeito a um acontecimento, reduz tudo aquilo que está à sua volta a um fragmento insignificante. E em meio à tentativa, a partir da própria poesia, de dirigir-se a algo que possa ser maior, há o obstáculo, a interrupção. Perde-se essa “textura” de vida, como afirma Valéry. Não há solução a partir da revolta, nem da poesia – o que lhe resta é apenas o *tédio*: é nessa paralisia que reside o melancólico em Drummond.

Na sequência da estrofe, o poeta ressalta, mais uma vez, a imagem do tempo, agora pautada na questão da idade e, conseqüentemente, por uma passagem desse tempo que se refere à vida do indivíduo que, ao longo dos anos, vive em sua errância, sempre transitando por este meio que lhe escapa a todo momento. Colocando, pois, problemas que jamais são a ele respondidos pelas pessoas que o cercam, pelo mundo que o circunda e retira-lhe a possibilidade de fazer dos próprios questionamentos algo minimamente presente. A realidade na qual o poeta se insere reduz, ou até mesmo apaga, quaisquer perguntas por ele feitas, as quais são dadas como previamente estabelecidas, por isso não há necessidade de questionar-se sobre o sentido das coisas que lhe são impostas por algo que ele mesmo não consegue compreender. A estrutura dos versos a partir do *enjambement*, ou seja, a ruptura sintática do verso e a interrupção da sentença, que só se completa no verso seguinte, traz uma quebra na construção semântica precisa. Após quarenta anos de vida, o poeta, o sujeito por ele evocado na construção de sua própria poesia, podendo talvez representar metonimicamente o sujeito moderno frente à sua maturidade, frente à vida adulta, nesta idade que se reflete numa produtividade ascendente, provavelmente próxima ao seu auge, não tem sequer um problema. A negação da presença do problema pelo

pronome indefinido “nenhum”, ou, se quisermos, um quantificador *negativo*, num primeiro momento, pode ser vista ironicamente como a plenitude de uma vida idealizada, pois que colocada em seu estado de resolução máxima, na ausência de qualquer preocupação ou mecanismo do próprio indivíduo em sua vida que possa colocá-lo frente a algum obstáculo. Essa negação irônica faz revelar uma construção sintático-semântica que pode, pelo procedimento negativo da ironia, dar ao leitor a possibilidade de interpelar este sujeito e estabelecer com ele uma relação de absoluta diferença, já que ao longo de todo o texto até aqui, as construções nos levam, ao contrário, para a presença sufocante de problemas subjetivos, sociais, existenciais, enfim, todo o tipo de entrave paralisador do movimento contínuo de uma vida plena. Só se poderia tomar essa revelação irônica pelo verso seguinte, que a confirma, que desvela esse sentido subtraído pela ironia e seu procedimento negativo: nenhum problema está “resolvido, sequer colocado”.

Ao contrário do que se espera, a ruptura com a idealização da plenitude sinalizada no verso anterior dá a ver uma queda abrupta e quase violenta do panorama resolutivo da vida não só do poeta, mas de qualquer indivíduo colocado nesta cidade, neste mundo que concerne a todos os indivíduos que nele habitam. A realidade tediosa retira a possibilidade de resolução das questões existenciais/sociais advindas desse mundo decadente e ausente de sentido, e sequer dá a qualquer pessoa a possibilidade de colocar em pauta um questionamento com relação àquilo que já é estabelecido pelo real claro demais para suportar. Retornando ao já citado trecho do ensaio de Drummond “Divagação sobre a ilha”, o mundo moderno domina de tal forma a realidade e, por extensão, os sujeitos a ela pertencentes, que não lhes resta nada a desejar, sequer a *colocar*. Tudo já lhes é dado de antemão, e a vida como que segue seu caminho maquinal com essa massa de indivíduos cujo ânimo lhes foi retirado. O mundo carece de penumbra, de questionamentos, de colocações e, finalmente, de comunicabilidade. A ironia, no poema, é retomada quando, ressaltando novamente o caráter incomunicável, Drummond aborda esse aspecto a partir da imagem das cartas: nenhuma é trocada ou recebida. Ironia que se faz a partir do fato de o próprio poeta ser um grande epistológrafo, com um vasto arquivo de troca de cartas ao longo de sua vida. Contrastando-se, pois, com a figura do próprio poeta, o sujeito por ele evocado se põe negativamente em oposição a essa possibilidade. As cartas não sugerem um compartilhamento de experiências, afinal, não há a possibilidade de elas serem trocadas. Negativamente, Drummond faz um contraponto

com sua vasta coleção de escritos epistolares, onde as mais diversas trocas se deram, como que um laboratório para sua própria poesia. No poema, no entanto, essa condição é intimamente negada pelo procedimento irônico a partir do qual Drummond constrói sua relação com o mundo e com sua própria criação poética. Parece que, ao penetrar nessa inscrição das aflições subjetivas transfiguradas poeticamente, todo e qualquer sentimento de troca se fecha a esse sujeito que se encontra melancolicamente separado das pessoas que o cercam, sendo negada a ele a possibilidade de comunicação, mais uma vez. Ainda assim, mesmo com esse sentimento de separação, apartado de sua própria realidade, há todo um movimento que o circunda; movimento maquinal dos homens que seguem suas rotinas. E não é apenas um ou outro grupo de homens, mas “todos”, que retornam para casa com seus jornais, neste movimento massificante e rotineiro, imposto às pessoas, determinando seus movimentos e, em última instância, seus pensamentos.

Ler os jornais no caminho de volta para casa, novamente rumo às residências muradas, onde se resguarda certa individualidade, mas ao mesmo tempo segregam, é um sinal de uma vida comum da sociedade de massas, um rito costumeiro e coletivo de um movimento cíclico, repetitivo ao infinito, numa vida reduzida à alternância trabalho-casa, casa-trabalho. É nesse contexto em que é retirada dos homens a sua liberdade: eles estão “menos livres”. A adversativa que, neste verso, liga a falta de liberdade à leitura dos jornais é, novamente, irônica. Esse conjunto de textos e palavras que formam os jornais, numa tentativa de “soletrar” o mundo, esbarra numa inapreensibilidade essencial, já que a realidade que cerca os homens é algo inacessível em seus sentidos mais profundos – há uma incapacidade de essas pessoas, a partir de um conjunto de notícias, portanto de um conjunto de acontecimentos relatados, apreender algo que transcenda de fato os sentidos superficiais dessas ocorrências factuais do real. Há como que uma consciência dessas pessoas de que aquilo não passa de uma fração quase que insignificante dessa vida comum a todos, um conjunto de palavras que tentam dar conta de algo que está a léguas de distância delas. O que poderia ser um contato mais próximo com as coisas, a partir dessa tentativa de, no jornal, descrever o mundo, não passa de mais uma das ações programadas e carentes de certa liberdade. Fica claro que o “mas” entre essas duas imagens não dá conta de atenuar o fato de que, mesmo com jornais em mãos, as pessoas continuam igualmente carentes de uma liberdade

fundamental que os permitira acessar de outra forma um mundo cujos sentidos fundamentais lhes são negados a todo instante pelas determinações sociais. Essa negação só pode ser afirmada a partir de uma contraposição irônica trazida pela adversativa que rege essa relação. Drummond deixa a cargo do próprio leitor o pensamento que o levaria à conclusão de que não, essas pessoas não ficariam mais livres pelo fato de estarem lendo os fatos do mundo nos jornais. Ao contrário, estão igualmente presas às suas condições preestabelecidas, assim como ele mesmo anda preso pelas ruas da cidade. Um momento, portanto, de aparente, mas ilusória, libertação está de frente a um obstáculo intransponível, e esse movimento unânime é só mais uma das migalhas residuais dadas à massa de pessoas que, num movimento contínuo, retornam às suas casas.

Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte em muitos, outros escondi.
 Alguns achei belos, foram publicados.
 Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.

Nessa estrofe, Drummond evoca mais um complexo e amplo conceito, sem precedentes até então no poema, que é o de crime, ao qual não é dada nenhuma definição pregressa e nem explicação nesse mesmo excerto. Vão sendo, aos poucos, dadas algumas imagens que talvez tornem ainda mais obscuro e misterioso o que o poeta chama de “crimes da terra”, nos quais ele mesmo toma parte ou esconde. Qual seria a participação criminosa do poeta; o que significa, para ele, o fato de participar desses crimes? Essa abordagem gradual, como que num circunlóquio, ao conceito de crime traz à tona mais questionamentos do que soluções de fato; por isso cabe uma reflexão acerca dessa imagem, para que se possa traçar com alguma substancialidade essa relação entre sujeito e tais contravenções. Há um giro histórico fundamental a partir do qual a concepção tradicional de delito sofre uma alteração que determinará os sentidos modernos da criminologia. É justamente a partir do surgimento das teorias da criminologia crítica que as concepções ontológicas ou pré-jurídicas são revistas em prol de uma escolha legislativa, portanto de caráter algo circunstancial. Até então, creditava-se ao mal em si a naturalidade do crime, ou seja, a partir de preceitos absolutos, geralmente atrelados às questões de cunho religioso, por intermédio da imagem do pecado, os delitos continham como que uma naturalidade intrínseca advinda de uma prática que feriria princípios universais da

moral humana. Mas, claro, até nessas concepções religiosas, há uma certa circunstancialidade naquilo que seria o Mal. Por mais absoluto que essa entidade se apresente, ainda na filosofia o conceito é tratado de diferentes maneiras, a partir de diferentes perspectivas hermenêuticas. E é nesse ponto que se abandona uma ideia de legitimidade apriorística do crime, que passa a ser tido como um ato que lesiona algum bem jurídico, ou seja, um direito ou uma condição para o desenvolvimento de uma vida digna. É perfeitamente crível que Drummond não esteja se referindo à então concepção legislativa do Estado Democrático de Direito, segundo as determinações legais de seu contexto específico, até porque o poema foi escrito em uma época em que o Brasil vivia sob um regime autoritário, cujas garantias legais não eram paginadas por garantias democráticas. Há de se levar em consideração, então, o fato de esses “crimes da terra” talvez servirem antes a uma concepção política (em amplo sentido) do que estritamente a uma legislativa. Há uma dúvida central com relação a esses delitos no que se refere aos meios possíveis para que sejam perdoados. Essa relação entre o crime e o perdão nos leva frente a uma concepção espiritual/religiosa inescapável e, conseqüentemente, a uma ideia subjetiva de crime como expurgo de sentimentos nocivos atrelados aos delitos. Raiva, vingança, mágoa, tédio – em última instância, estamos diante novamente do sentimento de revolta e ao questionamento que fora feito alhures sobre o dever de seguir nessa batalha nauseante do poeta contra o mundo do qual ele faz parte.

Duas concepções emergem nesse momento. O poeta teria tomado parte em, ou escondido, alguns crimes; teria, assim, fugido à ordem que rege a forma de organização dos homens e do próprio sujeito, às regras impostas por uma determinação social que precede a própria participação do indivíduo no mundo, a qual é, dessa forma, restringida. Desviar desses preceitos de maneira voluntária e, portanto, tomar parte nesses crimes, seria como que essa ação revoltosa do poeta diante de um real com o qual ele não pode se identificar, ao qual ele não quer se submeter. Simultaneamente, é igualmente válido pensar que a própria ordem é criminosa, pois que desperta no indivíduo uma carência absoluta de ênfase, uma ausência de significações possíveis dessa realidade pasteurizada e cinzenta que dita a vida dos homens. Fazer parte da ordem, viver comumente uma vida sem sentido e, assim, sem dignidade, seria também um crime. Em um ou outro caso, como seria possível perdoar esses delitos? O questionamento proposto por Drummond é

igualmente válido se se toma qualquer uma das duas hipóteses, pois que fazem emergir de maneira similar um sentimento de não pertencimento, de deslocamento participativo e, finalmente, de um dever maldito de se opor às regras tácitas. Há um acúmulo progressivo desse sentimento negativo do poeta, e as camadas de desconforto beiram o absurdo e o insustentável.

Porém o poeta agora dá um salto no que se refere à qualificação desses crimes. Se até então tudo o que se atribuía ao mundo era extremamente negativo, aparece uma quebra repentina quando ele afirma achar alguns desses crimes “belos” e, ainda, ao publicá-los. Ora, é evidente que há uma referência à escrita, ou se poderia dizer à própria poesia. Poesia e crime são colocados lado a lado. Escrever é um delito, uma atividade desviante. E o julgamento que o poeta faz de seu próprio delito de escrever poesia é o da beleza. O negativo do crime e o positivo do belo se chocam, nesse conflito indissolúvel que representa a atividade poética. A dramaticidade inerente ao ato de escrever poesia é retomada aqui nesse conflito permanente entre o delito e o belo. Aproximando as duas acepções do crime a que se refere Drummond, e contemplando a caracterização de suavidade dotada ao seu ato de escrever, pode-se dizer que, em comparação com outros crimes, o da poesia não somente é “suave”, como também vital. Apesar de todo o questionamento acerca das potencialidades de interferência social que a poesia tem no mundo moderno e de uma possível inutilidade do ato de escrever, para o poeta, a poesia é sua única arma e, assim, torna-se uma ajuda imprescindível para a sobrevivência, única comunicação possível para poder se desvencilhar de uma realidade de todo tão aterrorizante. Espontaneamente vêm os versos à mente, aqueles que ajudam a enfrentar tudo o que há de degradado nos arredores do sujeito. Semelha-se àquela lembrança de Primo Levi, quando em *É Isto um Homem?* o autor, preso no campo de concentração nazista, conversa com o Pikolo, seu companheiro de trabalhos forçados Jean, quando lhe cita versos da *Divina Comédia*, numa tentativa forçosa de tradução, nessa traição da memória, mas num brotar espontâneo da poesia que faz, naquele momento, com que ambos saiam de suas condições de prisioneiros. A poesia “refere-se a todos os homens que sofrem”, na “intuição de um instante” em que se faz possível saber o porquê desse destino trágico de “estar aqui, hoje”, como afirma Levi (1988, p. 116-117). É a própria lembrança da poesia, manifestada intuitivamente na memória daqueles que subjaziam às mais terríveis condições, que confere a possibilidade de um pensamento libertador

que a fala não lhes permite, pois que oclusa sobre as proibições e sanções da ordem. É a dor individual que se espalha por sobre todos aqueles que sentem, invariavelmente, a dor universal de todos os seres; é a partir da poesia que os homens se ligam a uma vida possível, quando tudo lhes parece negado.

Ainda, ao final dessa estrofe, Drummond traz à tona novamente uma imagem residual que se fez presente até este momento da análise. A “ração diária de erro, distribuída em casa” ainda guarda uma correlação com os antecedentes “criminosos”, com essa ação política/poética do indivíduo de se colocar frente à ordem das coisas a partir de um viés de revolta e contraposição. O correlato simbólico entre o crime e o erro evoca uma negatividade pautada na imagem do delito, daquilo que foge à ordem, mas que ao mesmo tempo é, de alguma maneira, algo necessário, pois que concedido diariamente dentro das próprias casas. Esses erros são uma ração, ou seja, alimentam, dão aos homens um sustento para a sobrevivência. Mas é nessa concessão que há uma inversão dessa qualificação algo positiva de que dota a poesia anteriormente: ao passo que a atividade poética é algo vital para esse sujeito, simultaneamente ela aparece, junto a esse espectro de crimes e erros, como algo distribuído a animais para uma criação controlada, cercada não pelas estacas e arames de uma fazenda pecuarista, mas pelos muros das casas, que segregam os homens, de onde eles se fazem invisíveis a cada um dos outros componentes da sociedade. Aparece, nesse momento, uma revelação do verdadeiro caráter desses pequenos atos de rebeldia que se opõem aos acordos sociais – não mais eles são vistos como aspectos de uma revolta contra o sistema, mas como uma pequena dose de satisfação pelo delito, pela quebra da regra. Há uma afecção humana pelo que é proibido, e o próprio sistema, sob essa perspectiva, fornece em medidas certas aquela quantidade de contravenção que permite a cada um dos indivíduos continuarem servindo às imposições de um mundo regido pela ordem. Dessa forma, não só a poesia como cada um dos pequenos atos de aparente revolta, são concedidos na exata medida para que não haja desestabilização do que é preestabelecido. A imagem da ração, dentro dessa consideração, tece uma relação direta com a ideia de animalização, por coordenação, do humano. Reduzido à condição de “bicho”, quase que numa imagem kafkiana, todos os homens se alimentam, em suas casas, de uma quantidade determinada de algo que lhes permite retirar daí um sustento mínimo para

não ampliar nem diminuir a certeza de uma permanência em estado latente, mas jamais desperto, de vontade intrínseca de se contrapor ao mundo.

Trago como referência, aqui, um dos poemas mais poderosos de Drummond sobre essa condição de animalização do homem frente a um mundo desgastado e ordenado, publicado em *Claro Enigma* (1951), “Um boi vê os homens”. Os primeiros versos do poema já trazem a ideia da rotina e de um certo movimento perdido, desses bois, que refletem a condição humana moderna: “Tão delicados (mais que um arbusto) e correm / e correm de um para outro lado, sempre esquecidos / de alguma coisa.” (ANDRADE, 1977, p. 238). A delicadeza se contrapõe ao movimento circular e sem rumos, dessa “carrera” que se repete na cesura do verso. O movimento repetitivo, e por isso irrefletido, pautado pelo esquecimento, é o movimento do animal sem direção, como que seguindo pura e simplesmente a sua ordem instintiva de correr, sem qualquer objetivo. Essa é a mesma carrera dos homens na cidade, é o mesmo movimento circular de uma determinação imposta, que faz com que, como bois, os homens corram indefinidamente, não de ou em direção a algo, mas simplesmente corram, sempre esquecendo-se, talvez, desses objetivos mesmos, dos quais a sociedade de massas lhes retira pela imposição. Drummond segue: “Coitados, dir-se-ia não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno, / como também parecem não enxergar o que é visível / e comum a cada um de nós, no espaço.” (ANDRADE, 1977, p. 238). A condição desses homens é a da pena, da comiseração, da piedade, pois que há uma surdez (dos muros? ou dos homens?), uma cegueira inelutável que os impede de experimentar o que dá de sobra a essa cidade cinzenta, que os acorrenta e determina, prende os olhos ao chão da fábrica ou ao piso dos bondes, às letras indecifráveis dos jornais. O indivíduo, mesmo que pertencente a uma massa, toda ela ordenada da mesma forma, a partir dos mesmos preceitos, se vê também isolado na sua individualidade (segregado pelos muros surdos), a partir da qual qualquer comunicação se faz impossível. Este é o tratamento dado aos bois, que nos seus cochos individuais, estão presos a uma vala em que se depõe a ração diária para a engorda e o conseqüente abate. O sentimento conseqüente é o da tristeza, que se torna crueldade: “E ficam tristes / e no rasto da tristeza chegam à crueldade.” (ANDRADE, 1977, p. 238). O vestígio que a pegada da tristeza imprime sobre esses bois, ou melhor, sobre esses homens, desperta algo de cruel. Ora, essa crueldade se apresenta, aqui, como que um sentimento de revolta contra tal condição de

animalização em série da massificação. Mas ao mesmo tempo que certa crueldade, ou poderíamos dizer, os crimes, os erros, estão ali presentes, há, simultaneamente, uma “impossibilidade de se organizarem” (ANDRADE, 1977, p. 238). Relegados ao espaço da individualidade, com a ração sendo distribuída na casa de cada um desses homens, eles se sustentam com uma dose segura de contravenção que não lhes dá a possibilidade de organizarem suas demandas pela mudança, e o que lhes resta é a permanência num estado inerte.

O fato de a distribuição dessas pequenas doses de erro se dar em casa estabelece uma relação com alguns dos costumes mais rotineiros da época em que Drummond escreve. Muitos de seus poemas foram publicados e lançados pela primeira vez nos jornais em que o poeta era redator, para só depois serem reunidos em obras organizadas e publicados em livros. Assim como a ração é distribuída em casa, também o são os jornais, onde se encontram os poemas. Mais uma aproximação se faz, então, entre crime, erro e poesia, todos os três dentro dessa mesma égide da ração de desvio necessária o suficiente para sobreviver neste mundo tão indiferente, mas ao mesmo tempo com uma certa impotência de fazer organizarem-se os indivíduos em prol de uma causa comum. Assim como os jornais são distribuídos em casa, também o são o pão e o leite, às manhãs, pelos padeiros e leiteiros, que nesse mesmo movimento rotineiro, cíclico e repetitivo, fazem suas rondas matinais pelas residências, distribuindo, pois, a ração de fato, o alimento. Mas padeiros e leiteiros, aqui, não são solenes distribuidores daquilo que fornece energia e vida aos indivíduos. Esses personagens da cidade estão “ferozes”; e mais, eles são “do mal”. Parece, aqui, que Drummond está evocando uma categoria na qual se assemelham o padeiro, o leiteiro e, por que não, o próprio poeta. Todos eles agentes dessa negatividade que inaugura, como ponto de partida, a consciência moderna. Essa forma de tratar o mal como procedimento de uma nova e moderna consciência tem ressonância, mais uma vez, na já referida obra de Baudelaire, *As Flores do Mal*. Livro este que, desde o título, já carrega essa antinomia fundamental de aproximar esses dois elementos aparentemente inconciliáveis – a *flor* e o *mal*. O próprio poeta francês no “prefácio das flores”, que abre sua obra, sinaliza que a sua tarefa, com o livro, é a de “extrair do Mal a *beleza*”, a partir de um livro “essencialmente inútil”, construído a partir de seu “gosto apaixonado pelo obstáculo” (BAUDELAIRE, 2019, p. 553). Esse tratamento negativo dado a toda uma tradição do *belo* na literatura e a

subversão desse valor, agora considerado um conceito, distanciando-se do universalismo absoluto com que era tratada a beleza, desde a poesia clássica. Mas, ao mesmo tempo em que há esse rebaixamento do belo e talvez uma elevação do grotesco, pelo que foi denominado como “estilo mesclado”, Baudelaire ainda no prefácio anuncia algo sobre a poesia, sobre seus aspectos prosódicos, linguísticos e imagéticos, que nos remete novamente à aproximação que Drummond faz desses signos (poesia/poeta, crime, erro, pão e leite); o poeta francês nos diz que todas essas estratégias de composição poéticas “correspondem no homem às imortais necessidades de monotonia, de simetria” (BAUDELAIRE, 2019, p. 554). Ora, sem dúvidas a rotina de receber em casa a ração, o pão, o leiteiro e, talvez, a poesia, sejam, indistintamente, essa dose de monotonia necessária à vida humana moderna. A ordem é o crime de que todos nós fazemos parte, finalmente.

Para reiterar essa imagem animalizada e reificada, monótona por assim dizer, desses homens modernos, associada mais uma vez à figura do leiteiro, trago como menção o poema, também de *A Rosa do Povo*, “Morte do Leiteiro”. Uma imagem central dessa tarefa de distribuir o leite, associado a esse movimento cíclico, se faz premente: “E já que tem pressa, o corpo / vai deixando à beira das casas / uma apenas mercadoria.” (ANDRADE, 1997, p. 169). Despido de *ânimo*, o corpo apenas do leiteiro, com a pressa exigida pelo fluxo rápido da vida moderna, distribui em casa o leite, reduzido a “apenas” uma mercadoria. Mais uma vez Drummond traz para a poesia a questão da mercadoria para destituir de qualquer ser ou objeto um valor que ultrapasse essa condição de coisa enquanto resto, fragmento de algo que carregaria uma essência. Se voltarmos para os versos de “A flor e a náusea”, pode-se traçar um paralelo dessa mercadoria com os outros correlatos simbólicos que se remetem igualmente a esse leite, como o da ração, o do erro, o do crime e, claro, o da própria poesia. Poesia e leite, colocados lado a lado, para retomar a mescla estilística baudelairiana, são postas no poema de Drummond como sendo mercadorias, destituídas de um valor transcendente. Colocados ambos ao rés do chão, o rebaixamento da atividade poética reflete novamente uma inutilidade do poeta e da própria poesia nesse mundo indiferente à experiência, reduzido ele mesmo à condição de coisa, nesse processo reificante, negativo – e, por isso, altamente melancólico.

Na sequência do poema, Drummond agora se arma de um outro instrumento a partir do qual ele pode se contrapor à realidade em que se insere o sujeito de “A flor e a náusea” – o fogo:

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.

Se, antes, o poeta questionava sobre a possibilidade de reagir a essa indiferença da modernidade sem utilizar armas, aqui ele retorna a uma inevitável violência, ao sugerir o atear fogo em tudo, incluindo nele mesmo. Aqui, o poeta cessa as considerações algo paralíticas e os questionamentos acerca de como agir, e parte, então, definitivamente para o plano da ação. Esse longo caminhar burguês, por mais distinto que seja, dentro da cidade, nesse movimento uniforme, repleto de obstáculos, agora encontra uma última solução – a redenção pelo fogo, que o inclui, nesse movimento violento contra todas as coisas. A ideia do suicídio, quando o sujeito se coloca no meio desse fogo, já fora trazida por Drummond em outros momentos de sua obra. Pode-se, talvez, traçar toda uma trajetória do suicídio na poesia de Drummond, que se alterna entre dois polos distintos, ora opostos. Ainda em *Brejo das Almas* (1934), o tema do suicídio é tratado como sendo uma fuga inútil, uma tentativa falha de resolução e de redenção, a qual não apresentaria nenhuma resolução final. É o que nos diz o poeta em seu “Em Face dos Últimos Acontecimentos”, quando se opõe ao pensamento dos amigos, que “Pensavam que o suicídio / fosse a última resolução. / Não compreendem, coitados, / que o melhor é ser pornográfico.” (ANDRADE, 1997, p. 90). Em comparação com o desejo e sua consumação carnal, contra um erotismo sublimado, ser pornográfico seria uma resolução melhor que a morte. Novamente, a pena é o sentimento com o qual o poeta trata essas pessoas que recorrem à morte como via de escape ao real – é possível pensar numa oposição a uma morte romântica, idealizada como fuga. Ainda na mesma obra, há um poema inteiramente dedicado, desde o título, à contraposição ao suicídio, intitulado “Não se Mate”. Nele, Drummond retorna à inutilidade do suicídio como fuga para a tristeza, esta, no poema, advinda de uma incerteza advinda do amor, que não se sabe presente: “Inútil você resistir / ou mesmo suicidar-se. / Não se mate, oh não se mate, / reserve-se todo para / as bodas que ninguém sabe / quando virão / se é que virão.” (ANDRADE, 1997, p. 93). Qualquer atitude do sujeito de resistência ou tentativa de fuga pela morte se

mostra inútil ante às idas e vindas de um amor incerto. Em *Sentimento do Mundo*, igualmente, há uma oposição àquilo que representa a fuga; “Mãos Dadas”, poema muito frequentemente citado, que diz respeito à maneira com que Drummond se liga ao seu tempo, ele declara: “não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida, / não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins. / O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.” (ANDRADE, 1997, p. 111). A sua matéria de poesia é o tempo, por mais que ele se coloque numa relação de tensão dramática, num conflito permanente com este tempo a que ele pertence, inexoravelmente. Ainda, em um último exemplo, em “Mundo Grande”, dessa mesma obra, Drummond reprova a saída às ilhas como escape: “Outrora viajei / países imaginários, fáceis de habitar, / ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio. // Meus amigos foram às ilhas. / Ilhas perdem o homem.” (ANDRADE, 1997, p. 116-117). Contra o distanciamento e a idealização, numa referência clara à Pasárgada de Manuel Bandeira, esses locais imaginários e romantizados em que se tem tudo e em que não há sequer um problema, dão ao homem nada além do tédio mortal, que leva à consideração da morte. Drummond recusa a facilidade da idealização e da morte para combater os problemas da urbe. Mas há uma outra faceta contraditória que se refere a essa visão do poeta sobre o suicídio e as vias de escape ao real insustentável. Interessantemente, essa visão é ainda de *Sentimento do Mundo*, em um poema que fica entre os dois últimos citados, como que fazendo com eles um trio de alternância, que demonstra a insegurança opinativa do sujeito: nunca há certeza quanto às formas de agir. É o que aparece em “A Noite Dissolve os Homens”, quando diz: “A noite anoiteceu tudo... / O mundo não tem remédio... / Os suicidas tinham razão.” (ANDRADE, 1997, p. 113). Não há solução. Aqui, a desesperança melancólica toma conta do poeta, e com o mundo ele se coloca numa relação de impossibilidade tal que não há outra saída senão o suicídio. Essa é a medida última da expressão da impossibilidade e da tristeza melancólica que aparece em Drummond quando, em algumas situações, ele sinaliza como que uma desistência da ação. Mas em *A Rosa do Povo*, vemos uma nova inscrição relacionada ao fim da vida do poeta. Quando ele não apenas escapa à realidade da cidade cinzenta, mas contra ela também arremata o fogo, junto de si e de tudo, Drummond se põe junto daquilo que ele destrói. A revolta agora não é uma fuga, apenas; é, antes, uma tentativa de acabar com a própria realidade a que ele é relegado e aprisionado. A morte assola, aqui, não só ao poeta, ao indivíduo pela via do escape, mas a tudo,

que com o fogo torna ao pó, rompendo ele mesmo o ciclo infinito de repetições entediantes.

Na sequência, Drummond nos lembra de um fato específico de sua biografia, ainda quando jovem. “Ao menino de 1918 chamavam anarquista” é uma referência ao período em que o poeta estudara como interno no Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, entre os dois breves anos de 1918 e 1919, quando fora expulso da escola por “insubordinação mental”, após uma discussão com um professor. Foi nesse colégio que, apesar da rápida passagem do então jovem estudante do colegial, que Drummond ficara conhecido pela alcunha de “o anarquista”. A presença na cidade fluminense resultara em um estranhamento para o jovem Carlos, que fora perguntado pelos então colegas de sala se o mineiro seria um “maximalista” ou “minimalista”. Esta pergunta feita a Drummond era uma referência à recém-ocorrida revolução de outubro de 1917, que resultara na formação da União Soviética, com a vitória dos bolcheviques e a ruptura com o czarismo russo. De um lado, estavam os chamados maximalistas, ou os bolchevistas, adeptos do programa revolucionário do Partido Operário Social Democrata russo; minimalistas, por outro lado, seriam os menchevistas, mais inclinados a um programa reformista, sem os ideais partidários que acabaram resultando na revolução. Ou seja, a pergunta referia-se a um ideal político que, à época, um adolescente de 15 ou 16 anos não poderia entender em sua profundidade – seria Carlos Drummond de Andrade um revolucionário ou um reformista? Mais difícil ainda seria a compreensão a partir do momento em que não havia, no Brasil, uma cultura profunda de estudos, fossem acadêmicos, partidários ou até populares, da obra e das propostas de Karl Marx, de Lênin ou de quaisquer teorias de fato associadas ao comunismo e à revolução de 1917. Mesmo assim, Drummond precisara, naquele momento de uma resposta firme. No primeiro momento, titubeou, mas decidiu não demonstrar nenhuma fraqueza frente aos novos colegas e logo respondeu de maneira direta: “Eu sou anarquista”. O resultado desse episódio foi o apelido, ou a alcunha a que agora se refeririam seus colegas de colégio, como bem narra José Maria Cançado, em sua biografia de Drummond, *Os Sapatos de Orfeu* (2012):

Com isso, ao mencionar o anarquismo como uma essência meio hermética, e superior a qualquer outra posição política da atualidade, Drummond saía da sinuca da pergunta e ganhava o respeito dos colegas. Aquele adolescente magro, chegado do interior de Minas,

caladíssimo, um "caixa encourada", como se dizia na época das pessoas muito fechadas, com óculos de míope (e cujo olhar muito azul na claridade lavada de Friburgo, ficava como que mais mineral ainda, um pouco sedicioso, a ponto de ninguém conseguir mirá-lo de frente), passou a ser o diferente, o outra coisa – o *anarquista*. (CANÇADO, 2012, p. 66)

A associação da fala de Drummond à sua aparência e ao seu modo de ser, à época, é interessante porque, mesmo não tendo total certeza de onde viera tal resposta, sua identificação passa a ser um símbolo a partir do qual ele fora conhecido nesses anos de Colégio Anchieta. A retomada dessa alcunha no poema, muitos anos mais tarde, revela uma marca para Drummond, que começa ainda jovem, mesmo que ainda distante dos aspectos político-ideológicos, uma trajetória sempre marginal neste campo. O poeta, desde jovem, associara-se a uma identidade deslocada; o poeta é *gauche*, não se encaixa, é “sedicioso” – revoltoso, insubordinado. E esse adjetivo faz jus à sua expulsão do colégio um ano mais tarde. E mais, o anarquismo tem uma história importante no Brasil, principalmente no que diz respeito ao Partido Comunista Brasileiro e aos seus primeiros anos de formação, justamente na época em que Drummond afirmara sua identificação com a ideologia libertária do anarquismo.

Como era comum à época, as informações viajavam numa velocidade muito aquém do que hoje se tem no mundo, então as notícias relacionadas à revolução de outubro de 1917 só chegariam ao Brasil em 1919. Houve, nessa chegada, uma grande comemoração de alguns operários e intelectuais que, no Brasil, estavam ligados ao movimento anarquista – dentre eles, inclusive, um dos organizadores da insurgência anarquista no Brasil, José Oiticica, avô de Hélio Oiticica, artista do tropicalismo anos mais tarde –, e como forma de apoio ao movimento ocorrido na formação da URSS, esses mesmos insurgentes criaram o Partido Comunista Brasileiro, depois de uma reunião na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro, mesmo que ainda não formalizado (ele só viria a se concretizar em termos burocráticos em março de 1922). Após seu registro, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, houve um evento para selecionar os nove delegados que participariam do IV Congresso Mundial da Internacional Comunista em Moscou, entre novembro e dezembro de 1922. Antônio Canellas foi o representante do PCB na cidade soviética neste ano e, buscando o reconhecimento do partido no congresso, teve uma participação conturbada, pois ainda muito distante dos reais ideais que só se consolidariam no Brasil anos mais tarde. Canellas afirma, no evento, que o PCB era formado majoritariamente por

anarquistas, e que alguns deles tinham filiações católicas, protestantes e outros até mesmo espíritas. Ou seja, sem o menor conhecimento das exigências e dos direcionamentos do comunismo internacional, gera-se um estranhamento quase constrangedor em Moscou e, por isso, o PCB é negado, sendo aceito somente como “simpatizante”. Isso promoveu a expulsão de Canellas do partido, e é só em 1924 que um agente do partido soviético vem ao Brasil e finalmente reconhece o PCB, e é neste mesmo ano que o Manifesto de Marx e Engels (de 1848), fora traduzido e publicado em livro pela primeira vez no Brasil – o que dá a ver esse atraso ideológico e teórico dos anarquistas/comunistas.

Essa confusa e atribulada história de formação e reconhecimento do Partido Comunista Brasileiro, na década de 1920 no Brasil, trava uma relação importante, não só pela inocente afirmação do jovem Carlos ainda no colégio de Nova Friburgo, mas porque, na época em que Drummond de fato se estabelece como uma figura pública relevante no cenário nacional, ao assumir a secretaria do Ministério da Educação e da Cultura de Gustavo Capanema, sendo seu chefe de gabinete, no governo de Getúlio Vargas, ainda em 1934, cargo que ocuparia até o fim do Estado Novo, em 1945 (ano de publicação de *A Rosa do Povo*). Afinal, entre a infância no colégio, onde fora apelidado de *anarquista*, pela sua afirmação inocente, e a sua futura ligação próxima com o PCB demonstra de forma paralela um interessante trajeto feito pelos próprios fundadores e integrantes do PCB em suas origens. De uma afirmação inocente e de um movimento pouco organizado e representativo de fato da esquerda revolucionária, a um combate de fato bem estruturado, só nas décadas de 30 e 40, houve um período, tanto para o partido, quanto para Drummond, de amadurecimento político, ideológico e, finalmente, poético. É somente em 1945 que, pela primeira vez, Carlos Drummond de Andrade se integra de forma mais sistematizada ao PCB, quando adquire um volume de *O Capital* e começa a travar conversas com Luís Carlos Prestes, indo visita-lo na prisão, a que lhe relegara Vargas em seu estado autoritário. Apesar de integrante da máquina pública varguista, Drummond carrega um ressentimento pelo fato de, assim como várias outras pessoas, ter sido como que “cooptado” a integrá-la, mesmo não compactuando com diversas das medidas ditatoriais. E foi nesse momento de conflito político interno que Drummond, agora já adulto, se familiariza com os ideais comunistas e quase se torna candidato pelo PCB a pedido de Prestes.

Toda essa peroração biográfica para demonstrar o quanto o ideário contraventor e tangente de Carlos Drummond de Andrade se associa, aqui, à sua construção poética, mas claro, de forma um tanto quanto conflituosa, justamente porque o poeta nunca determinaria, de fato, uma identificação plena com propostas partidárias. Sempre num tensionamento entre participação e resignação, como mostra sua contraditória integração à ditadura varguista, Drummond coloca em xeque, a todo momento, a possibilidade de uma participação política efetiva, em termos partidários, e de uma participação lateral, talvez por intermédio da poesia, ou de maneira mais individual. Seria possível revoltar-se sem armas? Esse conflito político se inicia justamente no momento da afirmação “Eu sou anarquista”, ainda quando adolescente no colégio. E ele vai se intensificando; o conflito permanece até o seu auge, em 1945 – ano que marca sua aproximação do PCB, o fim da ditadura de Getúlio Vargas e o fim da 2ª Guerra Mundial. São muitos conflitos interiores e exteriores: nesse contexto absolutamente conturbado, Drummond exacerba seu drama sujeito-mundo em termos políticos até o momento da náusea, ou por assim dizer, até a revolta total e a reação explosiva de atear fogo em tudo, inclusive em si mesmo. O aspecto biográfico facilita tanto mais esclarece a dramatização social em que se insere o sujeito poético drummondiano em “A Flor e a Náusea”. Inserido nesse cenário conturbado, ele ainda tem que lidar com o drama da incomunicabilidade, da participação, da escrita e com a forma como tudo isso se reflete no seu âmago de poeta. Ao que parece, finalmente, a reação do poeta é a de pôr fim a tudo isso. Mesmo sendo apelidado de anarquista, mesmo sendo essa pessoa sempre à margem dos acontecimentos e daquilo que as pessoas exigiam dele e de todos, dentro dessas determinações sociais e políticas, Drummond, pela primeira vez no poema, sinaliza uma mudança radical de posicionamento. Ao acenar para essa nova presença, a de uma paixão até então escamoteada pelas próprias determinações de cunho histórico-social, o sujeito mobiliza uma autocrítica voltada não para a paralisia ou para a placidez diante dessa situação; antes, o poeta se coloca diante da autodestruição, quando afirma que não somente atearia fogo às coisas, mas a si mesmo também. Aqui, a perspectiva da ausência de armas, trabalhada alhures, retorna como contraponto fundamental com o fogo e o ódio, numa ideia material e subjetiva ao mesmo tempo, como que abarcando ambas as inscrições de uma dúvida que vai se alastrando ao longo dessa enumeração sequencial de imagens que poderiam levar o indivíduo a uma desistência fria. Ao contrário, o que aparece é a explosão de um instinto até então questionado, para não

dizer negado, que é o da violência. A única possibilidade de construir essa “esperança mínima” seria por meio da paixão de um ódio latente, mas também a da destruição, que se direciona até mesmo a si próprio. A proposta de Leandro Pasini, no que tange a uma possível redenção pela autodestruição, à qual o autor dá o nome de *Processo Expiatório*, conjuga bem esse aparente contraste, que se sintetiza no poema como conflito dramático, não resolutivo, mas de alguma maneira renovador:

a vida, tomada em sentido amplo, sofre uma depuração crítica tão radical que ela só pode se renovar após ser ritualmente destruída. Esse processo por um lado redime a vida de seus constrangimentos histórico-sociais, por outro, liberta as potencialidades transformadoras presentes no sujeito lírico, no Brasil e no mundo (...) como uma orientação histórica e materialista para a dimensão mítica do ciclo morte-ressurreição implicado nessa redenção. (PASINI, 2016, p. 58)

A ruptura com a rotina enfadonha da cidade incomunicável, com a dúvida com relação à possibilidade de o poeta participar ativamente das mudanças sociais a partir de um engajamento individual ou mesmo literário, é confirmada nos versos seguintes quando Drummond, de maneira um tanto paradoxal, afirma que o seu “ódio” é o “melhor” de si. Ora, como poderia o ódio, essa paixão negativa, ser, para ele, o que tem de “melhor”? Primeiro, é importante ressaltar o fato de que, pela primeira vez no poema, aparece uma adversativa que altera radicalmente a inscrição entediante e surda que até aqui se fazia na relação entre o indivíduo e a realidade que o cerca. Ao introduzir esses versos com a conjunção “Porém”, o poeta dá uma nova inscrição à forma de agir no mundo, confirmando algo que parte do fogo e se reitera no ódio. Este último representa, inevitavelmente, uma paixão – e se até agora as coisas eram somente coisas, tristes, sem ênfase, tal qual o próprio indivíduo, agora vemos surgir, diferente e opostamente, algo que se coloca radicalmente contra o tédio proveniente da cidade – o *ódio*. Este é o primeiro sinal da forma de agir do poeta, que até então questionava essas possibilidades diante de um mundo apático e indiferente. É a partir do ódio que o poeta concede a si mesmo sua revolta, é com ele que o poeta se salva da indiferença. E mais, é essa mesma paixão que dá às pessoas a *esperança*, mesmo que mínima e a poucos. Nesse momento o poema dá sua reviravolta, e a sua inscrição – até então pautada por uma melancolia algo abatida, nauseada, incongruente com as aflições vividas pelo sujeito em seu interior, deslocado e marginal à realidade que o circunda, mas ao mesmo tempo igualmente determinado por ela – se transforma na presença de um outro princípio, não mais aquele desolador, mas de *esperança*.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Agora, o poeta exclama o nascimento de uma flor em meio à rua cinzenta. Anúncio da chegada da forma insegura que brota contra a indiferença e a normatização. As características associadas à imagem dessa flor são ainda pequenas. Ela não apresenta em si toda a potência redentora ou revolucionária que poderia alterar a ordem de funcionamento do mundo. Mas mesmo assim, mesmo desbotada como ela é, anuncia a chegada e a possibilidade de algo que irrompe desse lugar ordinário para o rumo de uma nova ordem que seja reconciliada. O afastamento de todos aqueles símbolos que outrora representavam a prisão a que o sujeito estava submetido ainda precisa ser submetida à garantia da palavra poética, pois que é a própria poesia quem a cria, quem a, melhor dizendo, constata. Se a palavra é incomunicável, que a própria realidade se comunique a si mesmo, espontânea. A notação que alhures se mostrava absolutamente corrosiva agora transforma-se numa operação esperançosa, mesmo que não seja otimista propriamente dita. A forma dessa flor é ainda desbotada, não consegue se sustentar a si mesmo, mas lá está o poeta a admirá-la, cantá-la como que anunciando a chegada de uma nova forma que se apresenta a seus olhos gastos dessa ferrenha inspeção, dessa mente exausta. A flor nasce, como a esperança, a despeito e apesar de tudo o que a cerca, e não por causa daquilo que está ao seu redor; fosse por isso, não haveria flor possível. Fosse por isso, não haveria flor possível. Parafraseando Rubem Alves¹⁵, que em entrevista foi perguntado se ainda tinha alguma esperança para o Brasil, disse que a esperança é algo de que jamais se poderia abrir mão, mas que ela mesma se diferenciaria de um otimismo cego. Otimismo requer algo que o justifique, alguma estrutura que dê suporte para que o futuro possa se estabelecer diante do indivíduo como algo que de fato seja bom, melhor do que o presente. Mas esperança não se qualifica como algo que reside na justificativa de algo que possa suplantar a melhora, pelo contrário – a esperança se faz a despeito do que há, nem que seja necessário criar dentro de si uma espécie de perspectiva, por mais ilusória e subjetiva que ela pareça, por mais que as condições

¹⁵ Entrevista ao programa “Provocações”, com o apresentador Antônio Abujamra, exibido na TV Cultura, no dia 03 de maio de 2011.

digam exatamente o contrário. Este é o princípio a que Drummond recorre no poema: todo o corpo do texto até aqui se faz a partir dessa negatividade paralisante, desses contrastes e tensões advindos da sociedade de classes, da reificação e da incomunicabilidade em um mundo indiferente e tedioso. Mas já a demonstração da paixão a partir do ódio e o seu pequeno lampejo de esperança para si e para alguns poucos sinaliza para uma nova construção, ainda insegura e criada internamente a partir desse tão batido símbolo da poesia e da literatura que é a flor. Mas a evocação desse símbolo, muito antes de ser um otimismo que paradoxalmente se colocaria diante de toda essa construção negativa que até então se fizera tão sólida, a primeira caracterização de sua imagem é o desbotamento, e ainda se seguirão mais aspectos que a distanciarão dessa abstrata representação do belo em meio ao grotesco do mundo. O poeta como que imperativamente ordena, demanda que esse cerco urbano e degradado se afaste dessa flor que rompe o asfalto.

Decerto a evocação da flor traz uma aparência algo contraditória, e é por isso que esse desfecho merece redobrada atenção, para que não pareça ao leitor uma simples e mera menção a algo que estaria no âmbito de um otimismo desconfigurado do plano do próprio poema, ou ainda para que não se leia esta flor como um instrumento de ilusão gerado pelo efeito poético. Essa flor não é apresentada como a flor da beleza absoluta e sublime como quando é usada em construções de um lirismo altissonante, uso comum da tradição. Antes, essa flor se assemelha talvez mais à flor do mal baudelairiana, aquela que subverte a beleza e seu paradigma clássico para agora se apoiar nesse gauchismo canhestro do poeta provinciano, cuja identificação com a realidade que o cerca se faz tão distante e por vezes até mesmo impossível. A flor é a confirmação não da potência da palavra poética, mas da necessidade de o próprio poeta *garantir* a si mesmo a existência de uma força dentro de seu âmago, força construtiva a partir da destruição, a partir da corrosão. O que se faz dentro de um tecido social e de um espírito absolutamente rasgados, pela violência mútua de um para com o outro, é o surgimento de um elemento desvelado pelo exercício ácido de sua indignação e de sua ironia, procedimentos que o levariam a, finalmente, sentir a necessidade de se construir a partir das ruínas legadas pelo próprio poema algo que consiga nascer de dentro e a partir mesmo desses destroços do mundo moderno. Afinal, é necessário que o poeta garanta o nascimento dessa flor. Não é como se o sujeito aqui inscrito estivesse pedindo a plena confiança alheia para um nascimento

suspeito; não há uma responsabilização pelo nascimento ou pelo não nascimento de algo que seja questionável – a flor é real. É assegurado o brotar dessa flor em meio ao asfalto, rompendo-o; afirma-se como certa a sua presença. Drummond como que quer garantir a si mesmo, no plano da interioridade mesma do sujeito poético construído ao longo do texto, a existência dessa forma que ele assegura como a permanência resistiva de algo que se destaque, mesmo que de maneira ainda parca e insegura, dentro desse amontoado de escombros produzidos pelo tempo histórico. Essa talvez seja a confirmação de um plano melancólico fundamental para este olhar direcionado ao “A Flor e a Náusea”: o temperamento acidioso e paralisante é suplantado por uma indignação fervorosa e pela destruição odiosa de tudo o que confisca do sujeito sua plena determinação sobre si mesmo. Mas a existência comprovada e garantida dessa flor que brota na rua e que afasta dela e do próprio indivíduo toda essa modorra cinzenta da cidade é o princípio de uma esperança, de uma paixão que ainda reside e resiste apesar da força de supressão que o tecido social exerce sobre si e sobre todos seus habitantes. Não sendo, pois, possível mostrar esse “belo” diante de tal realidade, o poeta sente uma urgência na necessidade de *criar* este belo. A partir do exato momento em que são destituídas do poeta as possibilidades de identificar algo que seja possivelmente esperançoso neste mundo, a partir desse tempo em que não mais são possíveis os caminhos que levam a uma ascendência totalizante ou redentora, cabe a este mesmo sujeito, contra tudo o que o cerca e que agora é absolutamente destituído de um sentido possível, criar ele mesmo essa possibilidade e se agarrar a ela não como utopia ou impossibilidade, mas enquanto realidade material, transformando o simbólico e o poético (a instância lírica da criação) em ação constitutiva de seu próprio ser. A flor, mesmo em sua insegurança, em seu anonimato, que a fazem ainda frágil, é, porém, real:

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Imperceptível, fechada, inominável. Novamente Drummond recorre, nestes versos, à estrutura da afirmação pela negação. A repetição anafórica do “não” associa-se àquilo que se impõe sobre essa flor. Tudo aquilo que está à sua volta a distancia de qualquer percepção, a impede de aflorar em definitivo, veta até mesmo a possibilidade de essa flor ser nomeada e, portanto, distinguida, apartada dessa

Grande Máquina à qual está submetida, mas resiste. A fórmula atinge seu ápice paradoxal quando afirma que a flor, esse símbolo de uma beleza poética sublime, “é feia”. A flor é real, não é transcendente, não levaria ninguém à separação pela elevação. Antes, a esperança brota do próprio chão que os olhos do poeta fitam. Mais uma vez a construção se dá pela negativa. A repetição anafórica do “não” no meio de cada um dos três primeiros versos dessa estrofe reforça a condição dessa flor que, antes mesmo de tornar este poema um “belo poema”, antes de conferir à arte seu status de consagração eloquente, ele é uma confirmação realista de uma aspiração ao belo, de um desejo de que esse belo se faça ser visto. Isso é elevado à última potência no momento em que, finalmente, Drummond afirma, com todas as palavras: “É feia.”, numa confirmação final perante essa descrição toda traçada a partir daquilo que a flor não seria, dessa descrição negativa que, antes de afirmar, nega e corrói esse signo tão caro à tradição, o signo da flor. As restrições impostas à flor como que esvaziam qualquer perspectiva utópica ou qualquer esperança ancorada e legitimada pela realidade que o cerca. O desfecho dessa estrofe se dá a partir da constatação da existência real da flor. Ancorada na própria garantia, essa realidade é substrato da garantia a que o poeta se referenciou alhures: é a própria necessidade, é o *desejo* desse indivíduo de se fazer construir e de se fazer valer o valor mesmo de uma flor que não o levaria às nuvens, mas que pelo contrário o deixaria ainda mais próximo do chão, mais próximo das coisas, agora talvez com alguma ênfase, por mais que ainda extremamente frágeis, imperceptíveis e oclusas aos olhos gastos desse sujeito preso ao mundo moderno. Finalmente, ele mesmo volta-se para esta flor e senta-se ao seu lado para uma última inspeção:

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Há uma aproximação entre o eu e a flor; há um toque último como que para a constatação e o acariciamento, a proteção desse símbolo da esperança final a despeito do movimento desgastado do poeta diante do mundo. O cenário é a capital, a cidade do Rio de Janeiro ou, talvez, qualquer grande cidade, como símbolo da concentração do poder de uma nação contra a qual o poeta se volta. A oposição que se estabelece ao longo de todo o poema, colocando-se o sujeito como adversário dessa força invisível que vem do mundo e que abate (ou pelo menos tenta abater) o

sujeito, colocando-o nessa estranha ordem que acaba por minar sua capacidade de pensamento autônomo e de ânimo. A capital representa essa força repressora, esse escancaramento das divisões, do movimento de massas e da perda progressiva da liberdade, da incapacidade de soletrar o mundo, do ciframento da palavra, do acinzentamento do mundo, etc. A enumeração de aspectos degradantes se concentra nessa rua cinza da capital do país, em que agora o indivíduo se assenta. O horário: cinco horas da tarde; fim do expediente, hora de tomar novamente o bonde cheio de pernas de volta para uma casa que espia o movimento sórdido da cidade grande, em que as pessoas leem seus jornais e com isso tentam soletrar um mundo marcado pela indignação e pela placidez ao mesmo tempo. Indignação seletiva, distribuída em casa, só para dar na exata medida necessária algo de descontentamento mal direcionado, claro, escondendo tanto quanto for possível a partir da criação de lacunas históricas o verdadeiro movimento de segregação e distanciamento, enfraquecendo finalmente qualquer possibilidade de organização. Nem o ódio dá conta de atingir essa grande massa, as paixões atingem a poucos. Horário do lusco-fusco, em que se confundem lobo e cão, em que as imagens se distorcem e a natureza anuncia a chegada do grande mistério: a noite. A luz diminuta, mas ainda presente em seus tons purpúreos, avermelhados, nessa que parece ser a cena final desse drama rebaixado, antiépico.

Essa cidade do Rio de Janeiro que é a marca da capital e desse mundo cinzento, e que em sua natureza apresenta essa divisão entre o mar e a montanha, em um de seus símbolos clássicos. Do lado da montanha, nuvens avolumam-se; do mar, pontos brancos movem-se como galinhas em pânico. Parece-nos que essa flor que brota no meio do asfalto gera na natureza um certo transtorno, há uma mobilização mesma no mundo natural contra essa estranha ordem geométrica, que ao mesmo tempo se apresenta como ordenada pelo mundo natural, mas estranha em seus movimentos que anunciam a chegada de uma tempestade – tudo isso na garantia que o poeta dá de que a resistência à frieza e à incomunicabilidade tenham algum sentido possível. É a irrupção da natureza, mobilizada também nessa aparente revolta, no pânico, que anuncia, junto do poeta, o nascimento de um tempo outro, tempo de tempestade, perturbando a ordem das coisas do mundo. Reitera-se, então, a qualidade da flor: “É feia”. Mais uma vez reforçando o caráter frágil e inseguro de um esvaziamento utópico, pois que o tecido da História está corroído. Aquela pulverização do desejo, marcada em um contexto em que se multiplicam os objetos

e, conseqüentemente, reduzem-se as possibilidades de voltar-se a algo que seja mais inerente e subjetivo, corrobora, ainda, essa ruptura social e histórica contra a qual a flor se opõe. No próprio campo do poema, em seu aspecto de referências internas e nessa relação tão direta que há entre o signo da Flor e a própria poesia, parece que Drummond não só traduz esse sentimento de esvaziamento de um certo otimismo, já que não haveria qualquer razão material para fornecer ao sujeito uma perspectiva de um futuro melhor, mais ainda, e igualmente, o poema em si permanece como um “mau poema”. O esvaziamento – e essa operação carrega como que de forma inerente um procedimento melancólico – atinge o plano histórico e o plano lírico. Aparentemente insignificante, incomunicável, impotente; ainda assim, uma pequena forma que altera a maneira como a própria natureza das coisas se organiza. A sua presença mesma, a presença resistente e implacável de uma poesia reduzida à condição de mera expressão incomunicável, mesmo essa “forma insegura” contém, em si mesma, algo que promove ao indivíduo algo dentro do campo da paixão, que se faz presente como uma defesa contra a massificação absoluta. Ainda que frágil, essa flor, o poema e toda a natureza são, portanto, capazes de “furar” o tédio, o nojo e até o próprio ódio. Seria a conclusão pacificadora? Ora, a tempestade e os movimentos em pânico não se aproximam de qualquer síntese conciliatória. Ainda, a flor, mesmo rompendo essa ordem, quebrando o asfalto cinza da capital, anuncia a provocação de alguma alteração das coisas, rompendo essa superfície dessa camada a que nós chamamos realidade. Tão real, igualmente real, talvez mais real que a própria realidade (mascarada pela ordem imposta e pelas prisões das roupas e classes), essa fabricação poética é capaz e é a arma que o poeta tem para opor-se e revoltar-se contra o que está estabelecido, nessa (im)possibilidade de as palavras serem de fato usadas como instrumentos políticos.

CAPÍTULO 3: CHORO PÂNICO DO MUNDO

Data de 1952 a publicação do segundo volume que reúne ensaios e textos majoritariamente publicados no jornal *Correio da Manhã*, por Carlos Drummond de Andrade. *Passeios na Ilha* é uma coletânea que se destaca por representar um marco na trajetória de escrita do poeta mineiro; um ano antes havia sido publicada uma das obras mais aclamadas, e, ao mesmo tempo, questionadas, de Drummond – *Claro Enigma* (1951) –, por ter provocado um certo estranhamento nas personalidades que a receberam ao longo da década no Brasil. Seu ensaísmo, suas crônicas e colunas no jornal, bem como suas correspondências, formam um ótimo balanço sobre a vida literária e, mais particularmente, sobre sua própria concepção de literatura e sua visão de mundo. Quase como uma contraposição às obras anteriores, muitos lidas sobre um viés politizado de engajamento quase partidário (o que inclusive nos remeteria novamente àquela participação conturbada do poeta no cenário das disputas políticas num período impactante para o Brasil e para o mundo, em meados da década de 40), *Passeios na Ilha* tem como capítulo de abertura uma seção intitulada “Subúrbios da Calma”, em que consta um icônico ensaio que nos ajuda a compreender talvez alguns direcionamentos no que se refere à visão a que o poeta respondera neste momento de sua escrita.

Se ainda em *Sentimento do Mundo*, Drummond escrevera que “Ilhas perdem o homem”¹⁶, agora estamos diante de uma visão outra – no limite, pode-se dizer que o poeta estabeleceria, neste momento, novos diálogos com uma tradição um tanto diferente daquela a que se remetera em obras como essa e *A Rosa do Povo*. Até aqui, vimos como o poeta mobilizou diversos recursos para a construção de uma poesia marcada pelas mais diversas contradições sociais e históricas, subjetivas e metafísicas. Foram lançados olhares para a fragmentação do sujeito diante de uma realidade inumerável, suas aflições diante de um desejo banalizado, o arruinamento e a corrosão do mundo interior diante da redução do ser à condição de mercadoria; claro, a partir dos mais variados procedimentos poéticos, Drummond construiu uma linha de continuidade marcada por uma diversidade complexa e rica de abordagens. São vários os momentos na recepção crítica do poeta que assinalam linhas de continuidade e de diferenças a partir dos variados teores que se encontram em suas obras, mas é justamente a partir dessa nova forma de encarar os mesmos dilemas

¹⁶ Verso do poema “Mundo Grande”, presente na obra *Sentimento do Mundo* (1940)

que os comentários iriam se transformar em julgamentos muitas vezes limitados a determinações das tendências literárias e dos acontecimentos históricos. Apesar de ser inegável a presença das marcas de uma época bastante particular, algumas arbitrariedades determinísticas acabaram por colocar o poeta dentro de um panorama reacionário, classicista muitas vezes.

A recepção crítica de *Claro Enigma*, que data dos anos próximos à sua publicação, dá a ver uma divergência geral entre tendências de valoração e ressalvas; dentre as mais diversas reações, duas fazem-se de grande importância devido à própria relevância dos nomes que viriam a se tornar também canônicos algum tempo mais tarde. Décio Pignatari, em uma tese apresentada ao Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis, em 1961 (e que depois seria publicado em *Contracomunicação*), atesta que no contexto pós-guerra – que geralmente é tratado na historiografia literária brasileira como um período de resgate das formas clássicas –, a chamada “Geração de 45” teria adotado uma disposição reconstrutiva, a partir da qual, segundo o autor concretista, os escritores “Não construíram: quiseram restaurar formalismos subjetivos superados (...). Fixaram uma posição reacionária”, referindo-se, dentre outros escritores, a Drummond, no contexto de publicação da obra em questão. Além de Pignatari, outro expoente da arte concreta também se posicionou criticamente com relação às publicações de Carlos Drummond de Andrade na década de 50; Haroldo de Campos, em seu texto “Drummond, Mestre de Coisas”, publicado originalmente no Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo, em 27 de outubro de 1962 – e que posteriormente integrou o livro *Metalinguagem e outras metas* (1992) – faz uma colocação ainda mais direta e contrária ao caminho adotado pelo poeta itabirano:

E ei-lo a praticar esse tédio alienante, reescrevendo em soneto (“Legado”) o seu “No meio do caminho tinha uma pedra”, que virou “uma pedra que havia em meio do caminho”, em polida e castiça chave-de-ouro. Isso para nos demonstrar, talvez – como se fosse possível prestar tributo à tradição viva senão pela criação viva – sua mestria do idioma, sua familiaridade com as formas fixas, sua perícia metrificante, sua incorporação enfim a uma “tradição”. (CAMPOS, 1992, p. 51/52)

Fica clara a divergência do crítico com relação aos caminhos adotados por Drummond. O “tédio alienante”, ou como o próprio autor acrescenta posteriormente, o tédio “absenteísta” (CAMPOS, 1992, p. 54), foi colocado por Haroldo de Campos

como um simples pedantismo reconstrucionista que seguia uma tendência da produção literária e artística de retorno alienado às formas clássicas.

Apesar de esses comentários colocarem a obra de Drummond sob uma ótica muitas vezes combatida posteriormente pela crítica de uma divisão e de mudanças radicais em seu caráter (e é certo que de fato existem alterações), situá-la e por fim enquadrá-la a uma seara de escritores reacionários se mostrou um julgamento de alguma forma precipitado, muito porque os grandes temas persistem numa linha de continuidade, as grandes operações a partir das quais Drummond construirá sua obra persistem e são atravessadas por diferenças sociais, históricas e subjetivas que lhe conferem (na contramão dessa visão negativa e de julgamentos de cunho moralista) uma multiplicidade rica, numa obra que nos coloca diante das mais diferentes contradições da vida e da história. Acerca dessa significativa e divergente recepção, cabe ressaltar a reunião dos textos de recepção crítica realizada por Vagner Camilo, em Drummond – *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (2001), e como o autor bem situa a referida obra drummondiana dentro de seu contexto de publicação, cujo mote parece ser, no geral, esse desprendimento do “tempo presente” – contrariando o engajamento que fora anunciado, como exemplo explícito, em “Mãos Dadas” (Sentimento do Mundo), com os versos “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente”. Nessa dedicada e bem organizada reunião de comentários datados dos anos subsequentes à publicação de *Claro Enigma*, Camilo, além de expor as críticas um tanto incertas de figuras renomadas como Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Sérgio Buarque de Holanda (os quais nem condenam, nem enaltecem a obra, ao contrário, parecem querer se resguardar, dado seu teor altamente complexo), ainda recorre a uma referência importante acerca das relações artísticas modernas com esse retorno dito “neoclássico”,

a fim de não se incorrer, por um lado, no risco da condenação prévia, fundada em generalizações sobre o comprometimento ideológico do retorno às formas do passado; por outro, na defesa incondicional do ecletismo histórico, sem se atentar para o uso particular que Drummond faz do legado clássico (...). (CAMILO, 2001, p. 51)

Aqui, Camilo refere-se a uma tendência de artistas consagrados enquanto vanguardistas no início do século, mas que se propuseram a essa retomada, dentro de suas particularidades – alguns dos exemplos mencionados por ele são Picasso, Stravinsky e Valéry –, e cuja crítica ora tendia a relacioná-los a uma tendência reacionária, ora ao jogo globalizante de mobilizações com as formas do passado, e

sobre esse contexto chamar-se-ia a atenção para as particularidades dessa relação dentro de cada contexto e produção, contra tal sentido globalizante (atribuído por ele a Adorno). Assim, para que se possa enxergar as publicações de Drummond para além de uma perspectiva artística global, há de se atentar também ao contexto social e político brasileiro, do qual faziam parte os nossos principais escritores e intelectuais à época. Ao fim da ditadura varguista do Estado Novo, que coincidiu justamente com o fim da 2ª Guerra Mundial, as tendências nacionais de restauração política e de filiação ao cenário capitalista com a Divisão Internacional do Trabalho e com a influência direta da indústria norte-americana foram fundamentais para o trabalho intelectual. Mas de que forma?

Sabe-se que parte dos nossos escritores modernistas, dentre eles Carlos Drummond de Andrade, aproximaram-se do Partido Comunista Brasileiro, chegando a relações mais ou menos próximas com as ações partidárias, e muitos deles inclusive tiveram papel importante na sua formalização inicial na década de 20 – coincidência ou não, seu registro oficial data de 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna, na qual estiveram envolvidos importantes artistas e escritores. Enfim, dentro desse contexto de eclosão das disputas binárias do cenário internacional, os PCs adotaram uma política de filiação direta às medidas stalinistas, rechaçando qualquer tipo de envolvimento político com o Estado capitalista e adotando aquilo que anos depois veio a ser chamado de “patrulha ideológica”, tornando alvo de críticas também os artistas que o compunham, adotando o realismo socialista, tendência que, dentre outras questões mais complexas, denunciava o resgate estético das formas do passado como uma medida reacionária contrária à arte proletária (sobretudo aquela praticada na URSS). Concomitante à grande supressão estatal sobre o PCB feita pelo general Eurico Gaspar Dutra, que chegou inclusive a cassar seu registro e a ordenar perseguições policiais aos integrantes, cujos mandatos parlamentares foram suspensos, a opinião pública fora da mesma forma influenciada por um grande cenário de “desinformação”, conforme afirma Vagner Camilo (2001, p. 69). Com todas essas particularidades políticas, Drummond foi alvo de ataques, devido principalmente ao seu envolvimento longínquo com o funcionalismo público, sendo chefe de gabinete de seu amigo mineiro Gustavo Capanema no Ministério da Educação entre 1934 e 1945 e posteriormente como chefe de seção no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Os conflitos daí advindos proporcionaram o distanciamento não muito

amigável de Drummond com relação ao PC, o que viria a se mostrar um grande remorso com relação às organizações políticas brasileiras em um aspecto geral. A cabida referência a todo esse contexto histórico do Brasil e pessoal do poeta gauche não servem aqui para reduzir uma tendência “classicizante” à simples desilusão política do artista; se se fizesse tal associação, incorrer-se-ia em diversos erros de análise e interpretação literária, os quais são já compartilhados pela crítica há algum tempo. Mas claramente não se pode ignorar o contexto no qual se inseria a cena artística e lançar mão apenas de um olhar globalizante, pois da mesma forma seria uma redução limítrofe para qualquer tipo de interpretação poética. Seguindo uma premissa contrária à condenação dessa recorrência das formas clássicas e de uma generalização quanto ao seu resgate, cabe observá-las com uma necessidade de se apropriar de tais formas como atualização; a premissa seria, portanto, recorrer a elementos diversos, tanto históricos, quanto contextuais e artísticos, para desenvolver uma visão da utilização específica por Drummond dessas formas clássicas e de seu diálogo com a tradição artística e com a História, em um conceito amplo. Então, conforme Camilo aponta, “a apropriação drummondiana das formas, tópicas e dicção classicizantes não ocorre sem uma boa dose de ironia, o que já ajuda a descartar a hipótese de um retorno puro e simples às formas do passado” (CAMILO, 2001, p. 51). Assim, reduzir as obras poéticas de Drummond a direções ou fases delimitadas, sejam elas “modernistas”, “sociais” ou “neoclássicas”, parece ser um caminho crítico que tem como consequência a supressão de aspectos que se apresentam em continuidade.¹⁷

Dessa forma, no que se refere às particularidades e às continuidades presentes em cada uma das obras publicadas pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, vale ressaltar, neste momento, algumas questões estruturais na maneira como o poeta passa a atravessar algumas das tópicas fundamentais para sua obra – em particular, de que forma Drummond manterá como subsídio fundamental o aspecto melancólico, para além do contexto que o cercava. A curiosa epígrafe escolhida pelo poeta para a abertura de *Claro Enigma*: a frase do poeta francês Paul Valéry “*Les événements m’ennuient*” (“Os acontecimentos me entediam”). A escolha dessa epígrafe carrega toda uma ideia sobre uma relação entre tédio e acontecimento, e, claro, sobre o papel ou as potencialidades da palavra poética dentro dessa tensão. Sobre a própria ideia

¹⁷ Trago, aqui, parte de uma reflexão maior acerca da recepção crítica de *Claro Enigma*, que apresento no trabalho de conclusão de curso intitulado *Na Palma do Tempo: um olhar sobre a História em Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, realizado e defendido na UFMG em 2019.

de acontecimento, Valéry diz, na sequência da reflexão de onde Drummond extrai sua citação:

Os acontecimentos são “efeitos”. São produtos da sensibilidade: bruscas precipitações ou simplificações que marcam o início ou o fim de qualquer período instituído; eles ou são apenas acidentes singulares, dos quais não se pode extrair nada, ou apenas consequência, que interessa principalmente por sua preparação ou seus resultados. (VALÉRY, 2016, p. 615, tradução livre)

Se num momento anterior, em que víamos o indivíduo entediado diante de um mundo reificado, marcado pela indiferença e pela incomunicabilidade, agora esse tédio se direciona não mais para as circunstâncias historicamente definidas, mas para todos os acontecimentos, todos esses eventos de singularidade momentânea. Paul Valéry propõe que a “poesia ideal” seria aquela cuja forma reclama a si mesma – diferentemente da prosa ou do discurso retórico, a poesia não se esvai à medida que seu objetivo comunicativo se cumpre; sua formulação não é parafraseável. De acordo com o poeta francês, “a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito” (VALÉRY, 1991, p. 214). O poeta seria um produtor de estados em que as coisas são inacabadas. Porém, estas não são o estado “puro” do pensamento. Não são a matéria bruta da abstração. São a realização material em que o conflito entre a ideia e a linguagem se torna permanente, com o fim em si mesmo. O posfácio escrito por Sérgio Alcides, para a edição de 2011 de *Passeios na Ilha*, feita pela Editora Cosac Naify, sugere uma certa ambiguidade no que se refere a esse diálogo com Valéry, na medida em que “A aproximação ao escritor francês parecia agora direcionar para um horizonte de ‘poesia pura’ e absenteísmo político”, mas, ao mesmo tempo, há o “reconhecimento da heterogeneidade irreduzível da experiência humana, entregue à contingência e ao acidente” (ANDRADE, 2011, p. 265/267). A própria presença da epígrafe sugere um diálogo com o acidente a partir do tédio; não representaria um distanciamento da contingência, mas uma aproximação a partir de um olhar ao mesmo tempo distanciado e participativo, numa dupla operação que somente seria possível a partir mesmo do trabalho poético.

O ensaio de abertura da coletânea, “Divagação sobre as ilhas”, é elucidativo para entender como essa espécie de distanciamento é, ao mesmo tempo, uma forma de aproximação das circunstâncias que se mostraram tão fundamentais para os tensionamentos constitutivos da poesia de Drummond e, em especial, daqueles até agora trabalhados. Cito o trecho de abertura do ensaio:

Quando me acontecer alguma pecúnia, passante de um milhão de cruzeiros, compro uma ilha; não muito longe do litoral, que o litoral faz falta; nem tão perto, também, que de lá possa eu aspirar a fumaça e a graxa do porto. Minha ilha (e só de a imaginar já me considero seu habitante) ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto de ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente. Porque esta é a ciência e, direi, a arte do bem viver; uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização. (ANDRADE, 2011, p. 15)

A fuga às ilhas, que se remeteria, desavisadamente, a um distanciamento contemplativo da vida e, conseqüentemente, a uma busca pelo sublime, aqui, se apresenta como uma “fuga relativa”, a partir de onde se possa ainda “aspirar a fumaça e a graxa do porto”, ilha esta adquirida mediante uma sorte material de se conseguir uma pequena fortuna. O poeta vai compondo a sua ilha com elementos cuidadosamente selecionados, e após uma certa enumeração sempre justificada de admissões e renúncias, essa ilha se torna praticamente um *simulacro* do mundo, de onde também se possa ver o mundo, vivendo-o simultaneamente à distância e inserido nele (ou em sua meticulosa *representação*). Eis a maneira como Drummond trabalhará o Tempo: não apenas como uma categoria histórica, teleológica – passado, presente, futuro –, mas a partir de um presente expandido, de um instante em que o mundo está acabado e que não é, e nem poderia ser, mais do que o que se apresenta *agora*. Em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, escrita em 1874, Nietzsche traz a ideia da historicidade na maneira de se viver dos homens, cujo “olhar para o passado os impele para o futuro” e que “acreditam que o sentido da existência se iluminará no decorrer de um *processo*” (NIETZSCHE, 2003, p. 15). Entre a historicidade e a a-historicidade, que ele tira de exemplo da vida dos animais, que não se relacionam senão com o presente, haveria algo de necessário no esquecimento provocado pela história para que se ilumine de fato aquilo que é o *novo*, e conseqüentemente forneça ao homem a sua capacidade de ter alguma esperança. Mas, ao mesmo tempo,

Se a consideração monumental do passado *governa* sobre os outros tipos de consideração (...), então o passado mesmo é *prejudicado*: grandes segmentos do passado são esquecidos, desprezados e fluem como uma torrente cinzenta ininterrupta, de modo que apenas fatos singulares adornados se alçam por sobre o fluxo como ilhas: nas raras pessoas que se tornam em geral visíveis salta aos olhos algo não natural e estranho (...). A história monumental ilude por meio de analogias: através de similitudes sedutoras, ela impele os corajosos à temeridade, os entusiasmados ao fanatismo. E se imaginarmos esta história nas mãos e cabeças de egoístas talentosos e de salafrários exaltados, então impérios podem ser destruídos, príncipes

assassinados, guerras e revoluções podem ser provocadas e a quantidade de "efeitos em si" históricos, isto é, de efeitos sem uma causa suficiente, aumenta de novo. (NIETZSCHE, 2003, p. 22/23)

Ora, as ilhas seriam justamente esses "acontecimentos", de que fala Valéry, acontecimentos do passado que são alçados à condição de marcos representativos, de monumentos que governam o presente e as perspectivas de futuro. Quaisquer aspectos incalculáveis são deixados de lado em prol de uma adoração cega a respeito ou de um derrotismo saudosista, cuja perspectiva reside em um monumento que jamais retornará, ou em um otimismo utópico, de que os monumentos invariavelmente retornarão. Em ambos os casos, a placidez é o resultado final. Na era moderna há algo de peculiar no que se refere à criação de tais monumentos: eles estão por toda a parte e personificam ambos os sentimentos, o de derrotismo inelutável e o de crença injustificável; o mundo material é a fragmentação mesma do desejo, transformando tudo o que há em gozo e, conseqüentemente, paralisia. É o que nos diz Drummond, quando afirma, ainda no ensaio em questão, que o progresso técnico não permite que reste nada para desejar, pois tudo se torna "inútil e atravancador" (ANDRADE, 2011, p. 17). É a partir mesmo dessa degradação da própria esperança (e isso poderia no remontar ao caráter subjetivo e histórico, em suas múltiplas variáveis) que Drummond vai se opor à crítica geralmente feita à ideia de fuga – crítica esta da qual ele mesmo fora partidário outrora:

A ideia de fuga tem sido alvo de crítica severa e indiscriminada nos últimos anos, como se fosse ignominioso, por exemplo, fugir de um perigo, de um sofrimento, de uma caceteação. Como se devesse o homem consumir-se numa fogueira perene, sem carinho para com as partes cândidas ou pueris de si mesmo, que cumpre preservar principalmente em vista de uma possível felicidade coletivista no futuro. Se se tratar de harmonizar o homem com o mundo, não se vê porque essa harmonia só será obtida através do extermínio generalizado e da autopunição dos melhores. Pois afinal, o que se recomenda aos homens e apenas isto: "Sejam infelizes, aborreçam o mais possível aos seus semelhantes, recusem-se a qualquer comiseração, façam do ódio um motor político. Assim atingirão o amor." Obtida a esse preço a cidade futura, nela já não haveria o que amar.

Chega-se a um ponto em que convém fugir menos da malignidade dos homens do que da sua bondade incandescente. Por bondade abstrata nos tornamos atroz. E o pensamento de salvar o mundo é dos que acarretam as mais copiosas – e inúteis – carnificinas. (ANDRADE, 2011, p. 19)

É, talvez, a partir dessa crítica à crítica, ou no caso do próprio Drummond, de uma autocrítica, que nos colocamos diante de uma “fuga relativa”, a partir da qual a “ilha” a que se refere e que constrói o poeta não é senão uma reconstrução representativa e poética do mundo a partir da linguagem, que seja capaz de profanar, de restituir-lhe aquilo que fora por ele mesmo sacralizado: “certa penumbra” (ANDRADE, 2011, p. 17). O poema de abertura de *Claro Enigma*, “Dissolução”, já se lança a partir da escuridão: “Escurece, e não me seduz / tatear sequer uma lâmpada. / Pois que aprouve ao dia findar, / aceito a noite” (ANDRADE, 1977, p. 235). Este o cenário adotado, a hora do crepúsculo, e nenhuma tentação é suficiente para aclamar a clareza e a iluminação, pois que o sujeito, na ilha, está diante do baixar da escuridão, que o leva por este pantanoso terreno das veleidades, dos mistérios, dos *enigmas*. O poema acima mencionado encontra-se na primeira seção, cujo nome é “Entre o Lobo e o Cão”, da obra em questão. Essa é uma expressão cuja origem é de difícil rastreio, mas a que tudo indica Drummond resgatou do poeta português quinhentista Sá de Miranda, que à época era mais lido e gozava de maior prestígio no círculo intelectual brasileiro. Apesar da possibilidade de essa expressão ser lida a partir de outros e diferentes prismas, ela pode ser vista como “uma expressão então corrente para designar aquela hora vaga do crepúsculo, quando a luz do sol já declinou, mas ainda não escureceu completamente” (ALCIDES, 2007, p. 251), hora cuja penumbra dificulta a distinção entre esses dois animais, parecidos mas com “funções” naturais opostas (predador e presa), o lobo e o cão. Assim, o lusco-fusco seria o ambiente adotado pelo poeta para a construção desse primeiro cenário de composição da obra, essa parcela essencial de penumbra. Atravessemos o livro de ponta a ponta e, saíamos do primeiro poema em direção ao último, o de fechamento da obra, “Relógio do Rosário”.

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

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

que se entrelaça no meu próprio chôro,
e compomos os dois um vasto côro.

De início, temos a referencialidade local que dá a referência ao título do poema. A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário ficava ao lado da casa do poeta Carlos Drummond de Andrade, na Praça do Centenário, em Itabira. Da janela de sua residência, o jovem Carlos conseguira fitar este relógio que pousava seco sobre a

torre da igreja, de onde emanava também esse coro produzido pelo som alveolar das badaladas do sino da igreja, que anunciava (e coordenava, e sincronizava) os mais diversos eventos da cidade. Dali, também, via-se o conhecido ícone da região – o Pico do Cauê. A cidade de Itabira, que ainda em meados do século XIX conquistara seu título de município (antes fora distrito e comarca de outros locais mais habitados), agora virara o centro das atenções não só do estado de Minas Gerais, mas de todo o Brasil e quiçá do mundo. Ainda na década de 1940, descobriu-se que o Pico do Cauê reservava a maior jazida de minério de ferro até então conhecida no mundo. Com a ajuda da empresa inglesa Iron Ore Company, as pesquisas foram realizadas e, em 1942, sob a tutela do então presidente Getúlio Vargas, fora fundada a Companhia Vale do Rio Doce, que iniciou suas atividades de mineração na montanha itabirana. A história da Igreja, de sua casa, da mineração e do pico são partes fundamentais dos versos de Drummond ao longo de toda sua obra, inclusive viriam a ser, anos depois, motivo de grandes angústias, pois que as constantes detonações advindas da mineração não só esculpiram a montanha a ponto de ela tornar-se não mais um morro, mas uma depressão geológica, como também legaram à cidade um ar ferroso. Essa “Montanha Pulverizada”¹⁸, “britada em bilhões de lascas”, como nos diz o próprio Drummond, acabara resultando também na queda da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, que só viria a ser restaurada anos mais tarde. Estava arruinada, literalmente, a visão do jovem Carlos, consumida pela mineração, restando apenas as almas vagantes com oitenta por cento de ferro¹⁹.

Ainda que o poema se refira primeiramente ao “som baixando” desse sino da Igreja, ainda o título menciona a presença do seu relógio no alto da torre, evocando, pois, a memória do tempo – ao mesmo tempo, Drummond traz para o corpo do texto tanto a memória local, da própria cidade e de sua história, atravessada pelos mais profundos sentimentos (“E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança de Itabira”, nos diria o poeta em “Confidência do Itabirano”²⁰), quanto da memória atemporal, dessa suspensão do Tempo diante do que é eterno, natural e cósmico. Os polos subjetivo/histórico e natural/cósmico serão tensionados a todo momento neste

¹⁸ Poema da obra *Boitempo II (Menino Antigo)*, de 1973.

¹⁹ A recente obra de José Miguel Wisnik, *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*, se debruça sobre todo esse cenário da relação entre o poeta e a atividade que viria a se tornar a marca da cidade de Itabira do Mato Dentro, berço de Drummond.

²⁰ Poema da obra *Sentimento do Mundo*, de 1940.

poema, na própria trajetória de sua construção, como veremos. Na mesma medida em que o céu e o relógio da Igreja anunciam a chegada da noite, também o anuncia o sino: o som baixando da treva que agora se estabelece semelha-se ao próprio movimento sonoro – expansivo num primeiro momento, o som vai se diluindo pelo ar e, quase como uma retração, parte do anúncio para a reflexão individual, carrega consigo uma concentração na própria imagem do sino, numa espécie de retorno a si, àquilo que resta depois de o som dissipar-se em meio à escuridão da noite. Esse é o som que desperta o ensimesmamento reflexivo que dará corda às considerações sobre essa treva espessa que baixa sobre Minas.

Este é o som e esta é a escuridão que levam o sujeito pelo “âmago de tudo”. Já aqui estamos diante do primeiro tensionamento no corpo do poema entre o indivíduo e o universal metafísico. É o próprio som do sino e o anúncio da chegada na noite que despertam no ser aquilo que reside não só em si mesmo, mas em tudo o que há, nesse plano das essências. É a partir desse lugar que o poeta decifrará (ou pelo menos se engajará na tentativa de fazê-lo) o “choro pânico do mundo”. Em coro, esse choro atravessa o poeta para se manifestar em todas as coisas, em todos os tempos. Algo como que progresso e universal, não descolado das circunstancialidades pois que representado por elas mesmas, pousa sobre si e sobre o mundo, sobre todos os seres. Essa vontade que se faz com o propósito em si mesma, sem querer atingir a nenhum fim, é a *dor*. Diante das coisas mais débeis e simples que se encontram no meio natural, percebe-se que existe uma força que reside em todas as coisas e que as leva a um estado de impermanência eterno, a um estado de insatisfação com a própria forma. A exemplo da gravidade, que jamais cessaria de existir, porquanto sua atividade não se aniquila diante da concentração de toda a massa em um único ponto, toda a matéria tende a um estado de desorganização que lhe permitiria desprender-se da rigidez na qual se encontra. a própria física nos dá a imagem dessa tendência: ao longo do século XIX e no início do século XX, com as inovações da ciência e o advento da física moderna, constatou-se um movimento cósmico que sempre tende ao maior grau de desorganização, numa transição perpétua de estados – o crescimento do que se chama *entropia* sempre tende a aumentar em direção a um estado perpétuo de desordem, de caos. É, todavia, um risco associar as leis da física ao comportamento social do ser humano, justamente porque as leis do homem são diferentes, não por comporem um sistema

à parte, mas por se tratarem de aspirações distintas. Mas como analogia é representativo de um estado humano comum: na medida em que aparecem obstáculos diante das aspirações momentâneas do corpo e do espírito, damos a isso o nome de *sofrimento*; ao passo que ao sucesso dessas aspirações chamamos *satisfação*:

Pois todo esforço nasce da carência, do descontentamento com o próprio estado e é, portanto, sofrimento pelo tempo em que não for satisfeito; nenhuma satisfação, todavia, é duradoura, mas antes sempre é um ponto de partida de um novo esforço, o qual, por sua vez, vemos travado em toda parte de diferentes maneiras, em toda parte lutando, e assim, portanto, sempre como sofrimento: não há nenhum fim último do esforço, portanto não há nenhuma medida e fim do sofrimento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 399)

Não seria possível, e nem é este o objetivo, enumerar tudo aquilo que se apresenta como obstáculo para atingir um estado de satisfação perene, pois que isso representaria o fim do próprio desejo, a extinção da própria vontade de viver, na medida em que é justamente essa insatisfação, essa *falta*, que move os indivíduos rumo a uma nova fruição, a um estado efêmero de felicidade e alívio. As considerações com relação à natureza e à essência humanas, de cunho metafísico, não são novidade na poesia de Drummond, mesmo apesar de terem de fato se tornado mais frequentes nesse momento de sua obra. Mas a essa vontade, nomeada por Arthur Schopenhauer, na consolidação da corrente filosófica do pessimismo, carrega consigo uma chave interessante para a leitura de uma visão de que a força resultante dessa vontade de viver incessante, cuja representação está presente nos objetos a partir da forma, seria um constante estado de insatisfação e dor, cercada de obstáculos que impedem o atravessamento de um estado a outro, movidos por uma força com fim em si mesma, inerente e geral. A esses obstáculos mesmo poderíamos dizer que desde o “No meio do caminho tinha uma pedra”²¹ já o temos como representação fundamental para a constituição da própria poesia drummondiana. Uma pedra que não é senão o mineral de onde se extrai o ferro que reside na alma do itabirano e que carrega um paralelo existencial do próprio desejo e da própria dor geral entre indivíduo e natureza. Arrisco-me a dizer, por que não, que essa dor, esse choro individual e ao mesmo tempo universal, que se compõem nesse vasto coro, demonstram que Drummond não se abstém de evocar os aspectos materiais e locais

²¹ Poema “No meio do caminho”, extraído da obra *Alguma Poesia*, de 1930.

que o remetem a esse sentimento primevo e universal, mas talvez não se limitem exclusivamente mais a essas condições. A reação singular e circunstancial é fruto de uma outra: universal e transcendente; e a comunhão entre elas é o centro dessa passagem que resulta num constante estado de sofrimento. O mundo só pode ser visto e a relação que se estabelece com ele nessa ordem só pode se dar diante da *melancolia*. Pode-se dizer, em última instância, que a melancolia agora salta não mais como paixão circunstancial, mas como procedimento fundante e absoluto dentro da composição poética. Se a forma de o homem se relacionar com a vida e com o mundo só poderia ser a da dor, é a partir dessa mesma dor e a partir desse estado constante de sofrimento que o próprio poema será constituído. A dor alimenta-se de si mesmo e foge ao plano da contingência.

Oh dor individual, afrodisíaco
 sêlo gravado em plano dionisíaco,
 a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
 em qualquer um mostrando o ser deserto,
 dor primeira e geral, esparramada,
 nutrindo-se do sal do próprio nada,

O suspiro inicial em direção à “dor individual” lembra as lamentações elegíacas, numa interlocução com seu próprio sofrimento. No que tange o aspecto formal, o poema mobiliza a tradição dos dísticos, comuns aos epigramas das elegias antigas, mesmo não se detendo ou referenciando-as diretamente. Antes de evoca-los de maneira direta, Drummond lateralmente traz à tona a memória clássica, numa sequência de referencialidades mitológicas, como que as dissolvendo numa espécie de operação em que a memória, antes de ser a mantenedora dos sentidos e da sobrevivência, é agente do arruinamento. Este selo gravado que caracteriza sua dor é referido a Afrodite, num primeiro momento. Na passagem dos *Hinos Homéricos* referente à deusa do amor, a sedução e o disfarce, que levam a deusa a conceber um filho com um mortal, o príncipe troiano Anquises, subitamente transformam a paixão do homem em um medo: “No momento em ele que vê o pescoço e os belos olhos de Afrodite, / é tomado pelo medo e volta seus olhos para o outro lado.” (2010, p. 110). O ensaio de Flávia Regina Marquetti, tradutora do hino a Afrodite, tece uma importante consideração sobre essa passagem de Homero:

Se a beleza de Afrodite antes de sua união com Anquises era um convite ao prazer, a face que ela mostra depois da união é terrível e

ctônica, ligada à morte e à escuridão. À semelhança da serpente, da víbora, a deusa pode devorar seu amante, transformando o gozo em morte. Seu convite ao prazer é também um convite a descer às profundezas da terra, às suas entranhas, uma vez que Afrodite é, como Citereia, a terra negra e profunda que guarda o grão/semente em sua morte cíclica para depois o fazer renascer. Senhora da morte e da fecundidade, daí sua associação com a serpente e o sexo. (2010, p. 126)

Essa é a marca dúbia que se articula à figura desse selo afrodisíaco, ao mesmo tempo o do amor, mas também o desejo representado pela ausência, uma dor do medo, da escuridão e da morte. Essa “entidade onipresente”, como nos afirma José Miguel Wisnik, “*fármakon* que rouba o lugar de Eros como força aglutinadora de tudo, ao mesmo tempo que saldo do sofrimento, do custo da existência e da história universal” (WISNIK, 2018, p. 256). O plano no qual é gravado esse selo é o “dionisíaco”, também se remetendo a uma outra figura mitológica de caráter essencial nessa definição de sua dor individual. Desse plano o selo da dor se direciona para a imagem da reconciliação, representada nos cultos orgásticos e nos coros báquicos dos gregos, num estado de reencontro do ser humano com o outro – a plena imagem da embriaguez e do desejo como substrato comum a todos os seres. Se o afrodisíaco nos revela o aspecto da individuação, o dionisíaco carrega consigo um estado de comunhão pela embriaguez, que, como já comentado, trava uma relação próxima com a criação, tornando-se o homem a própria arte natural, como nos diz Friedrich Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*: “o poder artístico de toda natureza revela-se aí nos paroxismos da embriaguez, para suprema gratificação do Um universal” (NIETZSCHE, 2020, p. 25) – este “Um” que, em “Relógio do Rosário” é justamente a dor. Colocam-se, lado a lado, mais uma vez, o criativo e o melancólico, nessa emanção que se dá a partir de um procedimento que se alimenta a todo momento de uma dor universal. Opondo-se, portanto, ao ideal da individuação e da ingenuidade olímpica diante da beleza, representada pelo polo apolíneo da arte, o poema de Drummond se coloca não como tentativa de sublimação pela representação daquilo que na natureza emana de perfeição, “com toda a beleza e moderação”, mas antes como algo que se assenta “num encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhes era desvelado pelo dionisíaco” (NIETZSCHE, 2020, p. 34). Esse sofrimento uno, agora esparramado, é uma essência fundante para os rituais dionisíacos, mas também é trazido aqui como um substrato fundamental da existência, que não necessita de qualquer razão que seja para afetar qualquer coisa que seja, pois que se

nutre do “sal do próprio nada” – não há origem ou fim para aquilo que se alimenta de si mesmo e rege todos os seres e coisas existentes como uma “vontade” universal.

Segue o poema:

convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa,

prelibando o momento bom de doer,
a invocá-lo, se custa a aparecer,

dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,

dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universal, onde repousa

tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,

dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,

dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!

Agora o movimento é o contrário. Se diante do plano dionisíaco estávamos frente à concepção de reconciliação com o uno, agora essa mesma dor se fragmenta novamente e se espalha diante dos seres e coisas do universo, num movimento escuro e sorrateiro. Quase a partir de uma imagem maléfica, a dor como que aguarda em tocaia para manifestar-se, “prelibando o momento bom de doer”. A escolha desse raro verbo “prelibar” é bastante significativa, na medida em que ele diz respeito a algo de anterior, como um gozo antecipado, um “antegosto”. Essa é uma antecipação que poderia ser praticamente um a priori: a dor universal reside, independentemente dos estados circunstanciais e, ora ou outra, desperta e se manifesta em sua singularidade, principalmente nos momentos “bons”, em que “custa a aparecer” – desavisadamente, ela brota para fazer-se novamente visível nessa contingência de que toma forma o preceito anterior a qualquer manifestação da tristeza individual. Não nomeada, a dor se espalha por tudo e por todos, inclusive se o próprio efeito da memória se esforça para esquecê-la: inútil tarefa, pois que permanece ativa apesar do esquecimento. Esse aspecto relacionado à memória nos remonta mais uma vez à consideração intempestiva de Nietzsche, quando o filósofo alemão traz a ideia de que o esquecimento é fundamental na própria concepção do novo e na separação entre o

que é mera contemplação da monumentalidade da história e a sua reorganização diante das novas formas. Se esquecer representa algo de imprescindível, lembrar também carregaria uma espécie de marca funda, de trauma ou cicatriz história ou subjetiva que não permitiria o afastamento ou a amenização das dores do mundo ou do indivíduo. Drummond, quando no poema mobiliza esse conceito da memória, diz que a dor universal, essa que assola a tudo e todos como princípio, independe da lembrança. Está presente mesmo quando ocorre esse suposto benefício do esquecimento: não há cura possível para o princípio fundante do sofrimento.

E ela vai do mais alto ao mais baixo, do rei à roca. Aproximam-se aqui mais uma vez elementos potencialmente díspares, unidos pela mesma dor. O rei, essa figura absoluta do poder divino, a representação máxima de um povo ou tradição, retendo em si altas formulações, está agora próximo à roca. Esta é uma imagem que evoca tanto a rocha em si, na representação da penha, do rochedo, quanto aquele bastão da máquina de tecer onde se enrolam os fios do algodão. Ambas, em si, nas suas diferenças, carregariam essa evocação do sofrimento, do movimento repetitivo, contemplativo e distanciado da solidão. O signo da pedra, mais uma vez evocado, nesse “sono rancoroso dos minérios”, como diria Drummond em “A Máquina do Mundo”²², carregando em si o aspecto da permanência, da imobilidade, do chão – símbolos de uma dureza mineral bem representativa da melancolia. Se neste último poema “o desvelar sublime dá-se sob a forma de um clarão em meio à escuridão exterior e interior” (CAMILO, 2001, p. 300), em “Relógio do Rosário” ocorre, antes, uma invocação e uma identificação com esse aspecto sublime que se revela em todas as coisas: a dor. Ao passo que o ato de tecer, que também evoca uma memória clássica, na figura de Penélope, nesse movimento de tecer e desmanchar a própria obra; o exercício da espera e da permanência de um estado latente de angústia pelo retorno, o sentimento nostálgico. A ambiguidade serve no poema ao propósito de uma associação pela dissolução da matéria numa perspectiva única da dor da “coisa indistinta e universal”. Na grafia da palavra coisa, muito associado ao português de Portugal, evocando para o presente também toda a memória de uma tradição linguística que se presentifica diante de um aspecto geral, que corrói o “tempo que há de vir e as velhas eras!”. Afinal, “enquanto ‘A Máquina do Mundo’ encerra um ato de recusa, o ‘Relógio do Rosário’ encerra um ato de aceitação, entrega e identificação”

²² Poema presente na obra *Claro Enigma*, de 1951.

(CAMILO, 2001, p. 300). A passagem da recusa para a identificação plena com um sublime dissolvido pelo sofrimento é a complementaridade entre os dois poemas, que fecham o *Claro Enigma*. Há, como diz Schopenhauer, uma “preponderância do conhecimento sobre o querer”, agora como pura contemplação:

como exigido para o conhecimento da Ideia, como pura contemplação, absorver-se na intuição, perder-se no objeto, esquecimento de toda individualidade, supressão do modo de conhecimento que segue o princípio de razão e apreende apenas relações, pelo que simultânea e inseparavelmente a coisa isolada intuída se eleva à Ideia de sua espécie, e o indivíduo que conhece a puro sujeito do conhecer isento de Vontade, ambos, enquanto tais, não mais se encontrando na torrente do tempo e de todas as outras relações. É indiferente se se vê o pôr-do-sol de uma prisão ou de um palácio. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 232)

Espalhada sobre o tempo e sobre a matéria, sobre os homens e animais, sobre os reis e sobre os minerais, o sofrimento é mais uma vez, numa imagem construída a partir mesmo da enumeração dos diversos elementos constitutivos do real e do essencial, do concreto e do abstrato, regidos pelo signo da dor.

A constante e incômoda “presentificação” desse passado e a ausência de uma perspectiva de futuro enquanto abertura a possibilidades caracterizariam aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht denominou como a primeira “ruga” na concepção historicista teleológica de tempo: desaparecera “a crença num percurso comum em direção ao futuro, desvaneceram os sonhos utópicos” (GUMBRECHT, 2014, p. 334). Esse estado aurático de latência ao qual se refere o autor acarretou o surgimento de “atmosferas” (*Stimmung*), tanto nas ações sociopolíticas características dessa época, como nos recorrentes topoi filosóficos e artísticos dos anos subsequentes à 2ª Guerra Mundial. A angústia profunda com relação à impossibilidade e ao silêncio provenientes desses anos é demonstrada por uma nova “forma” que iam ganhando as áreas da experiência; forma essa que “não permitia nem posições externas nem pontos de vista interiores para atingir o entendimento profundo, ou definitivo, acerca da realidade” (GUMBRECHT, 2014, p. 167). O estado geral provocado por esse contexto desencadeou, então, alterações sensíveis nas formas de se lidar com o tempo e com a História. A presença de algo que não tinha identidade fez com que despontassem os fragmentos acumulados pelo passado, agora não mais somente diante da visão, mas submergindo a humanidade em suas próprias ruínas, trazendo para um mesmo tempo instâncias cronológicas distintas, às vezes muito distantes, mas agora

próximas. Ao contrário do sentido moderno – tornado base de uma concepção teórica acerca da História –, as ruínas fazem a “linha do tempo” atirada para frente se retorcer e se desviar, e tornam-se parâmetro para uma concepção antagônica à teleologia moderna, fazendo emergirem novas perspectivas para a sobrevivência simbólica das formas. É claro que o poema de Drummond não nos inscreve em nenhum contexto historicamente definível, mas como trouxemos no início deste capítulo, as concepções do aspecto poético e artístico podem ser entendidas por um complemento do aspecto social em que se inseria o próprio poeta, na emergência dessa descrença com relação ao futuro e, claro, no aprofundamento de um sofrimento geral, de uma dor que seria indistinta. Afinal, é a partir desse cenário que se configura a obra em questão e, por mais que não seja passível de redução, a História legou à época uma atmosfera de desilusão que aproximou a arte de um pessimismo geral.

A história da arte serve como um parâmetro para essa concepção antagônica à teleologia moderna, trazendo à tona novas perspectivas para essa sobrevivência. Aby Warburg – a quem foi atribuído o mérito de ser um dos “fundadores” dos estudos científicos acerca das formas e de métodos de interpretação da História da Arte – foi um dos primeiros pensadores que, ainda no século XIX, apontaram uma contra perspectiva para o modelo Iluminista de uma história evolutiva, determinada por uma linearidade progressiva. Em um amplo estudo acerca das teorias que cercaram a construção do *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, o filósofo Georges Didi-Huberman atesta os principais fundamentos de um novo conceito ainda embrionário que estava em construção no âmbito intelectual da época – a partir de sua obra *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Nesse sentido, tal perspectiva de Warburg, certamente mediante conflitos teóricos diversos, propunha que “as formas [não] são reflexos de um tempo, (...) são, antes, os restos – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 90). Daí emerge a imagem das ruínas, e não à toa o próprio Warburg utiliza como exemplo em sua obra os templos antigos e sua relação de sobrevivência enquanto ruína. Carregados de significados tanto históricos quanto espirituais, artísticos e religiosos de um tempo dito “passado”, as ruínas faziam-se constantemente lembradas em sua memória, provocando alterações em cada contexto em que se mantiveram e experiências diversas para diferentes povos e comunidades. A sucessão teleológica do conceito moderno de história esbarra

fortemente em um obstáculo quando se evocam tais imagens, justamente por defini-la como uma unidade sucessiva, que parte de “‘inícios’ (a fonte originaria de que tudo derivaria) [e ruma a] ‘fins’ (o sentido da história para o qual tudo convergiria)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 87), recusando qualquer sobreposição temporal, qualquer concepção de relações mais complexas, por vezes contraditórias e instáveis, da História. A *Nachleben* (palavra cujo sentido aproximado seria “sobrevivência”, ou “pós-vida”) warburguiana é a proposição conceitual de um estudo que vai contra tal concepção reducionista dos fatos e dos símbolos históricos; “basear uma história da arte na ‘seleção natural’ – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55), como atesta Didi-Huberman. Na contramão das perspectivas evolucionista de Darwin e teleológica de Hegel (no que tange à História), o conceito de sobrevivência de Warburg

não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a sincroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas; [...] a sobrevivência desnorteia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69)

Assim, quando se está inserido em um tempo, experiencia-se uma tensão conflitante e paradoxal dos vestígios de vidas passadas, que, de forma contínua, se relacionam dialeticamente com formas outras, símbolos essencialmente atuais, os quais estabelecem uma ligação por meio de relações recíprocas com as imagens sobreviventes em sua presença. Afirmando esta proposição de maneira mais palpável, e seguindo os exemplos mesmos usados por Warburg em sua obra, podem-se perceber tais relações nos objetos mais banais e corriqueiros, assim como nas grandes construções: não só os templos sobreviventes enquanto ruínas, mas os instrumentos bélicos e casuais do cotidiano de uma comunidade podem ser símbolos sobreviventes, adaptados de criações muito mais “antigas”, que convivem com outros modelos e outros instrumentos simbólicos mais “atuais”, estabelecendo uma relação entre tempos distintos a todo instante. Pois, então, o que se observa nesse momento é exatamente esse denominador comum entre toda a matéria, em qualquer tempo,

colocando-se frente a frente as mais variadas expressões desse parâmetro universal que estaria presente e se manifestaria em todas elas, indistintamente. A partir desse “achatamento” temporal, condensando-se todas essas cronotopias, Drummond reforça, imagem após imagem, um aspecto de uma permanência sem fim. Não há, afinal, essa seta do destino em direção a qualquer futuro que não seja igualmente marcado pela permanência do sofrimento universal. Se fosse possível colocar diante desse elemento tão totalizante algo de igual e oposta força (como porventura se apresenta entre Deus e o Satanás, céu e inferno, Apolo e Dionísio), não seria algo capaz de se estabelecer com igualdade ao sofrimento. Nem mesmo o amor:

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

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

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

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

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

As mais diversas concepções do amor ao longo da história nos remetem mais uma vez para essa pluralidade semântica no que concerne a esse tão amplo conceito, talvez o mais abordado e discutido ao longo da história, principalmente no âmbito da poesia lírica. Se retornarmos mais uma vez ao período clássico, estaremos diante de algumas concepções diferentes para o que hoje se traduz em uma única palavra, mesmo que tão múltipla, que é o amor. *Eros*, *Fílis*, *Ágape*. Esses são alguns dos conceitos gregos que se relacionam de maneiras distintas ao amor, dentro inclusive das suas próprias variações em textos e momentos distintos da tradição grega, que ao contrário do senso comum, é muito diversa e inclusive bastante fragmentada. Se em algum momento deste trabalho evocamos Eros como uma entidade relacionada ao desejo, fruto de uma ambiguidade inerente ao seu próprio nascimento, à sua concepção, retornaremos, pois, a essa figura mitológica como uma forma representativa para se tratar deste amor de que nos fala Drummond, deste amor insuficiente para oferecer ao sujeito e ao mundo um contato direto com um sublime satisfatório. Antes, o amor fica aquém de uma dissolução absoluta de qualquer

redenção pelo gozo, pois que esbarra no obstáculo maculoso e existencial do sofrimento como base universal. Mas, antes disso, faz-se interessante a menção a um dos mais belos poemas de *Claro Enigma*, intitulado “Amar”, que evoca, pois, uma outra forma de amor que não aquele cujas aspirações seriam as do conhecimento sublime, mas um amor de doação completa, que para os gregos carregava o nome de *Ágape*. Diz-nos o poeta: “Este o nosso destino: Amar sem conta / Distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas / Doação ilimitada a uma completa ingratidão” (ANDRADE, 1977, p. 247). Parece, na verdade, que há uma mistura, não reconciliada, mas conflituosa, entre a concepção erótica e a de doação. Abrindo-se mão da individuação e de uma espécie de autoerotismo, algo como um desejo que sempre revolve à própria imagem de si enquanto projeção do outro, o amor se coloca diante de nós como um aspecto ingrato, por uma completa doação a algo que jamais traria nenhum tipo de redenção ou de trilha para um conhecimento superior ou metafísico da realidade essencial das coisas e do mundo.

Numa outra concepção mitológica, esse mesmo Eros que outrora era nascido de um encontro inesperado entre duas figuras tão distintas, e por isso carregaria um caráter dúbio – *doce e amargo*, simultaneamente, para fazer referência a um dos textos mais interessantes sobre esse caráter ambíguo do amor erótico, formulado pela escritora canadense Anne Carson –, Eros também carregara outras figurações, inclusive de sua própria origem. Tido por vezes como filho de Afrodite, ou como instrumento da deusa do amor, este semideus serviria como uma *flecha*, o que inclusive acabou por ser associado muitas vezes à própria imagem do cupido, uma das formas de Afrodite lançar sobre os homens sua torrente de um amor sem limites. A ideia do alvo e da seta, a que Drummond recorre neste momento do poema, evoca, dessa forma, a referencialidade do desejo erótico como uma espécie inclusive de maldição: na tradição lírica, principalmente na elegíaca (o que mais uma vez reforça essa referencialidade), o amor erótico era tratado como uma espécie de doença da alma – *morbus amoris*. Há, aqui, um questionamento, colocando-se em xeque a visão usual do amor como salvação, concepção esta dominante em se tratando da tradição cristã, por exemplo, de uma doação ilimitada em vias da salvação e da redenção divinas. A pergunta é quase retórica, uma vez que logo adiante se responde com o verso “O amor elide a face”, como uma espécie de impureza, carente de sua potência redentora, “explicativa” do mundo, do ser e de suas essências. Se o amor fora tomado

no discurso de Diótima a partir de uma perspectiva ontológica, ou seja, como aquele desejo de se possuir eternamente o Belo, Drummond mostra a falibilidade da tarefa de perseguição infinita de um Belo oculto, pois que a virtude lhe seria negada diante dessa força circunstancial da realidade – diante desse “contacto furioso da existência” o amor perde a sua essência. Essa mesma concepção paradoxal retorna mais uma vez e nos remete novamente a Schopenhauer e Nietzsche. Se, n’ *O Banquete*, a aspiração ao Belo como representação do amor não se limita a um estado de satisfação fugaz, mas a uma aspiração da própria eternidade, como contrapor essa busca com o próprio estado natural ligado à morte, à finitude da vida; digo, onde encontrar, pois, o eterno numa vida marcada pelo *destino* inelutável da morte? A eternidade seria essa condição supra-histórica que somente a consideração de um presente totalizante nos forneceria – a própria contemplação dos antigos. Entretanto, a própria ideia de um fim à contemplação, seja ele o encontro com a verdade última das coisas, com o Belo, com a virtude ou qualquer nome que se dê a essa aspiração, ela perde seu propósito pois existe uma força anterior, que é a própria força da existência. Se existe algo de utópico nas considerações filosóficas sobre o amor até aqui mobilizadas, Drummond dá a elas um obstáculo intransponível e se volta àquilo que está presente num estado anterior, que é o próprio sofrimento, que abate essa busca pelo seu contato primevo fundamental a partir da dor. O sublime não é senão o próprio sofrimento que reside no fundo de todas as coisas, agora dissolvido nessa mácula existencial.

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

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

A própria existência que, com seu contato furioso, reduz o amor à condição de satisfação breve e efêmera diante de seu resíduo fundante de sofrimento não passa de um mero exercício de pesquisa da vida. Esse “vago indício” de vida que, outra vez, contrapõe-se de maneira frágil diante dos seus contrários que subjazem como força motriz da existência. Vida e morte, diante um do outro. Esta que, simplesmente por existir, e existir certamente, confere àquela uma vontade própria – a vida é o exercício mesmo, constante e repetitivo, cíclico, da existência. A “vontade-de-viver”, ou simplesmente *Vontade*, se se faz enquanto exercício inócuo é porque está sempre

diante do gozo passageiro, afinal, essa constante reiteração, num exercício sádico, nos serve somente como prova da existência da dor. A imagem do exercício da vida como algo doloroso e direcionado para as várias formas da satisfação, nos é apresentada como uma espécie de pêndulo entre dor e tédio, desejo e satisfação, de que nos fala Arthur Schopenhauer:

Os esforços infundáveis para acabar com o sofrimento só conseguem a simples mudança de sua figura, que é originariamente carência, necessidade, preocupação com a conservação da vida. Se, o que é muito difícil, obtém-se sucesso ao reprimir a dor nesta figura, logo ela ressurgem em cena, em milhares de outras formas (variando de acordo com a idade e as circunstâncias), como impulso sexual, amor apaixonado, ciúme, inveja, ódio, angústia, ambição, avareza, doença etc. Finalmente, caso não ache a entrada em nenhuma outra figura, assume a roupagem triste, cinza do fastio e do tédio, contra os quais todos os meios são tentados. Mesmo se em última instância se consegue afugentar a estes, dificilmente isso ocorrerá sem que a dor assumam uma das figuras anteriores, e assim a dança recomeça do início, pois entre dor e tédio, daqui para acolá, é atirada a vida do homem. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 205/206)

Há como que uma incapacidade de superar, por mais que essa seja a tônica de um exercício do qual não se sabe o porquê. Essa dúvida, essa ausência de sentido primordial da vida, que nos coloca diante de uma posição de carência absoluta, se traduzem como uma espécie de motor, que gira sem necessidade de adicionar combustível, pois que a energia é universal e infinita. A prova a que isso se dá e justamente, e novamente, repetidamente, a que a vida é marcada pela dor. Esse exercício se revela não no contato do sujeito com o sublime, com os céus, com a divindade ou com o belo, mas no contato com a contingência, com a circunstancialidade determinada do momento histórico, que é ao mesmo tempo singular e universal, jamais sintetizando-se o conflito perene que emerge dessa dicotomia. O particular revela o universal que revela o particular, e é esse o movimento de revelação que se dá na praça central da cidade de Itabira do Mato Dentro, de onde o poeta fita o relógio da torre e a última badalada do sino na praça do Rosário:

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

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

Se a primeira imagem do livro é a do pôr do sol, entre o lobo e o cão, com a dissolução da luz e ao mesmo tempo da própria vontade de esclarecimento, o

desfecho da obra é a cor dourada da manhã, que se perde junto ao som do sino, que badala e o leva à consideração introspectiva e o posiciona o sujeito diante desse núcleo da própria vida, para finalmente se permitir azul novamente, num amanhecer solar que, agora, nem consola nem renova todos esses que padecem dessa *doença*. O livro como que se coloca num passeio pela “grande noite”, em que o sujeito se depara com o vazio, se vê diante da clareza total da verdade reconciliadora e a recusa, para finalmente fitar a essência de tudo, nessa unidade atômica da existência que é o sofrimento, a *dor*. O exercício poético serve como “um fiel espelho da essência do mundo e da vida, a saber, na arte, em especial na poesia” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 412) para aquilo que não pode ser captado diretamente pelos olhos, destinados demais a uma investigação voltada à felicidade e à beleza. Essas cinzas do columbário se misturam à poeira e à cor das próprias pedras que a circundam dentro desse monumento alçado em direção à vida, mas fundado sobre a morte, que é a igreja. Os antigos cemitérios, as cinzas dos mortos que jazem em seu interior, de onde surgem e se erguem os templos que cantam a vida e a morte do homem, mas a existência perene de algo que os transcende, não mais a luz e a salvação, mas a sombra e a escuridão. Afinal, esse som, que anuncia o desvanecimento da sombra e a chegada da noite, que leva o indivíduo à reflexão e à introspecção, resguarda ainda uma espécie de afeto primordial, como representação direta dessa essência negativa que governa a tudo e todos:

Ora, aquilo que vemos na poesia encontramos de novo na música, em cuja melodia reconhecemos expressamente e de forma universal a história mais íntima da Vontade consciente de si mesma, a vida mais secreta, anelo, sofrimento e alegria, o fluxo e refluxo do coração humano. A melodia é sempre um desvio da tônica por milhares de vias tortuosas e surpreendentes, até a dissonância mais dolorosa, para ao fim reencontrar o tom fundamental, que expressa a satisfação e o repouso da Vontade, depois do qual, entretanto, nada mais pode ser feito e cuja continuação produziria uma monotonia insípida e arrastada, correspondente ao tédio. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 413)

Afinal, estamos de volta e diante mais uma vez do amanhecer, desse céu que já se permite azul novamente, restaurando essa “estranha ordem geométrica de tudo”, regida toda ela por uma força fundamental do sofrimento. A melancolia ultrapassa o sujeito, a História, o Tempo, para ser encontrada no cerne de tudo (ou do Nada). Finalmente, a pomba (e o poeta) alça voo para constatar o vazio dos céus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Haveríamos e poderíamos considerar toda uma outra sorte de procedimentos a partir dos quais o poeta Carlos Drummond de Andrade assume, em sua poesia, as mais diversas considerações acerca do mundo e da vida. A presença marcante da melancolia como um procedimento estético fundamental na constituição dessa rica obra é uma parte de um grande universo poético, que tem sua gênese na mais provinciana Itabira e alça voo em direção ao coração do mundo, de todas as coisas e seres. Desde seu incerto início, arriscando-se em discussões ainda voltadas para identidades outras, até o momento em que o poeta se descobre a si mesmo dentro dos caminhos da poesia, perpassando a ironia jocosa, o ensimesmamento grave; do materialismo ao pessimismo; da memória à nostalgia. Essa caminhada pelas estradas de Minas, pedregosas, num ritmo vagaroso, se depara diante das pedras mais essenciais que residem como obstáculos para a fruição de uma vida feliz, mas ao mesmo tempo servem como exercício de exploração das formas de ser no mundo. Se a melancolia foi escavada em diversos dos textos drummondianos, elas servem para nos guiar em direção a profundezas as mais obscuras, ao mesmo tempo que a veleidades as mais douradas.

Entre a prostração do ânimo triste e a criatividade embriagada, a melancolia se estabelece como um temperamento, um estado, uma essência, um procedimento. Todas elas girando em torno dessa nova ordem que emana das palavras e da poesia de Drummond. Ela oferece a combustão dessa bile negra que reside em tudo e que se faz presente mesmo se a memória some. A constelação aqui oferecida, no presente trabalho que agora se conclui, é regida por três atos-rei, “Poema de Sete Faces”, “A Flor e a Náusea” e “Relógio do Rosário”, em torno dos quais giram vários satélites que servem como sustentação para fazer emanar e serem revelados, na obra poética do itabirano, um núcleo (dentre outros) que é o da melancolia. O estudo não buscou fazer um levantamento analítico de toda sua obra, e por isso poderiam estar presentes vários outros poemas e referências que serviriam igualmente aos nossos propósitos. As escolhas se deram por serem representativas, por servirem como um retrato daquilo que talvez subjaza nesse plano sub-reptício de toda a obra drummondiana. Uma multiplicidade incontável de elementos faz parte dessa constelação, que resguardará potência enquanto houver, em algum canto do mundo, alguém que questione os sentidos da realidade.

Após essa longa jornada por sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, que nos restaria dizer senão que estamos diante de uma miríade de dores, alegrias e reflexões. Por que não dizer, ainda, que este longo passeio, neste voo incerto, nos coloca diante do mais circunstancial e do mais essencial da vida e do mundo, neste poeta que consegue captar com singularidade e muita riqueza os ditames da existência. Fato é que se mostra inegável a presença do poeta em todos nós, mineiros, brasileiros, falantes da língua portuguesa e, em última instância, seres humanos, pois que nos toca no mais primordial dos âmagos dessa incrível trajetória. Peço perdão aos leitores por essa quebra de decoro no momento da presente conclusão e, ainda, permissão para uma última consideração nessa ordem: estar diante de uma realidade que no muito das vezes se mostra tão desesperançosa e degradada não pode ser senão uma praça de convites para a leitura de Drummond, para imergir nesse reino surdo das palavras que, por mais ínfima que seja, reascende alguma luz de esperança no interior de nossas almas.

APÊNDICE: ENTREVISTA COM ROGÉRIO REIS, CONCEDIDA A E MEDIADA POR PAULO BITTENCOURT, NO DIA 02 DE JUNHO DE 2022

Paulo Bittencourt (PB): Eu queria conversar um pouquinho com você com relação àquela famosa fotografia que você tirou do Drummond. Eu estou fazendo um trabalho de dissertação aqui na Universidade Federal de Minas Gerais sobre o poeta, e a minha dissertação se baseia num um dos motivos fundamentais, eu acho, da poesia dele que é a melancolia. E a sua fotografia, além de ser uma das imagens mais icônicas que a gente tem do poeta, naquela série de fotos em comemoração aos oitenta anos dele, tem aquela imagem em que ele está meio cabisbaixo, com um olhar virado para a Terra, assim. E eu acho que ela capta muito bem essa imagem de um Drummond melancólico, de um Drummond preso ao chão. Eu queria que você contasse um pouquinho para a gente sobre essa foto, sobre esse momento, sobre esse dia, sobre essa fotografia, o *background*, os bastidores desse dia, como é que foi?

Rogério Reis (RR): Bom... Para contextualizar esse momento, primeiro, nós estamos falando aí do aniversário de oitenta anos dele, que foi em 1982, né? Então jovem, eu estava no processo de afirmação profissional. Eu trabalhava no Jornal do Brasil, que era um jornal importante aqui no Rio, muito poderoso e tal, e eu tive a sorte de, quando eu saí da faculdade, eu entrei num programa de estágio lá e fui ficando; aprovado, contratado. Então, estava num processo, assim, numa escalada de sucesso. Eu estava querendo me afirmar profissionalmente numa equipe de trinta e cinco, quarenta fotógrafos, uma cultura de redação bastante flexível. Eu falo assim porque eu trabalhei depois no Globo, na Veja, e o JB (Jornal do Brasil) foi um lugar onde, todo mundo que trabalhou lá comenta, o ambiente nos dava certa autonomia. Isso era muito importante em meio à ditadura militar, estava no ambiente dos tempos de chumbo. Então, é... Por eu estar no período de afirmação profissional, é evidente que, quando me disseram "Você vai fotografar o Drummond", e o Drummond, ele era colunista do jornal, ele escrevia, mas ele já não ia na redação, aliás eu o vi poucas vezes na redação, mas ele não sentava para trabalhar na redação, quando ele ia conversar com o diretor de redação, enfim, a redação do JB era toda aberta, então você, em qualquer ponto, você via tudo, menos a fotografia. Mas quando eu mais tarde virei diretor de fotografia, o meu primeiro gesto foi tirar, o que eu chamava de derrubar o "Muro de Berlim". Foi tirar parede que separava da redação, pra gente fazer um

ambiente mais integrado. Bom... o fato é que, quando eu soube que eu ia fotografar o Drummond, eu ainda não estava acostumado a fotografar sozinho. Eu sempre fotografava acompanhado de um repórter que fazia uma entrevista, e eu não precisava conversar, eu interagía somente com a questão da fotografia; acompanhava a entrevista e, às vezes, no final da entrevista, eu via alguma situação em que eu poderia fazer um retrato mais posado, assim, e eu sugeria, mas aí isso diante de um repórter já satisfeito com todas as informações coletadas ali.

E o Drummond foi a primeira vez que saí sozinho. Estava escrito na pauta que ia ser um caderno especial, não sei se um caderno ou uma página especial, em comemoração aos oitenta anos do Drummond, e que esse projeto ia ser tocado pelo João Máximo, que é um jornalista vivo ainda, importante, que fez a biografia do Noel Rosa, enfim, um cara muito interessante, muito dedicado à cultura do samba e à música popular brasileira de forma geral e também ao futebol; João Máximo foi editor de esporte do jornal. Engraçado que o João Máximo trabalhava no caderno B, caderno dedicado à cultura. Então, quando eu recebi a chamada ordem de serviço, que era um papel, dizendo o quê, onde e quando você ia fazer as coisas, eu olhei e estava escrito que era o João Máximo. E um certo repórter da fotografia, que me chamava de menino, falou: "Aí, menino, pode descer; boa foto".

Eu fui para o carro e fiquei esperando o cara, era uma Rural no pátio do jornal. Eu fiquei esperando João Máximo. Geralmente, isso é uma operação coordenada de repórter e fotógrafo. Fiquei esperando o Brás, que era o chefe, e perguntei: "Vem cá, o João já desceu?". Não perguntei, devia ter perguntado. Enfim, fiquei esperando no carro, que o carro tinha rádio, um rádio que falava com a redação. Eu peguei o rádio e falei: "Ó, tô aqui no carro tal, motorista tal, aqui no pátio do Jornal, saindo pra, aquelas coisas, câmbio, saindo pra Zona Sul, Rainha Elizabeth, e tô aguardando o João Máximo". "Ah! um minuto que a gente vai verificar...". Aí não acontecia. Aí demorou muito, e também não era função do cara lá do rádio ficar procurando pessoa. Eu fui no ramal, liguei pra fotografia e falei: "Brás", chamava ele de Seu Brás, e falei "Brás, o João Máximo não..."; "Não, menino, vai embora, o João ou vai direto ou vai fazer no tempo dele. Vai para lá, tá com o endereço aí, o poeta tá esperando, vai lá". Aí a partir daquele momento eu sentei na Rural e a ficha caiu, a ficha da responsabilidade, e eu falei: "Bom, eu vou ter que, finalmente, sozinho, construir um

retrato". Vou ter que sugerir, estimular, vou ter que interagir. E eu quero fazer um grande retrato, porque 80 anos do Drummond.

Isso aconteceu e marcou muito meu início e valorizou o salário, concorrente, depois fui para O Globo ganhando mais. Acho que essa foto, mais umas duas que eu fiz, assim, numa sequência de dois, três meses, chamou muita atenção no ambiente de trabalho, e era o que eu queria, eu precisava aparecer, precisava ganhar autonomia. E aí eu ganho um pouco de musculatura, com essa foto, então você tem que entender que essa foto foi feita numa situação de um cara jovem, ainda ambicioso, esperando o cavalo passar para montar, aquela janela de oportunidade que aconteceu. E eu fui na Rural imaginando, porque... apesar de ter tido um período no fotojornalismo, eu sou cria lá do – eu tô vendo aí a bandeira do Hélio Oiticica; ontem eu até tive uma reunião lá no projeto Oiticica com Cesinha, que é o sobrinho que pauta lá as coisas – bom..., mas eu, eu sou da... A fotografia acontece na minha vida, no bloco Escola do MAM (Museu de Arte Moderna), aqui no Rio, na esteira dos domingos da criação, com Frederico Morais, enfim, tudo muito assim, feito na hora, umas ações coletivas no museu, e o Frederico Morais chamou o Jorge Rax, que era um cara de origem húngara, para dar um curso de fotografia no MAM. E como o Jorge, ele era húngaro, veio muita coisa, no plano de aula dele, muita coisa ligada ao ??? que, estamos falando de Bauhaus, então vinham muitas experiências, assim, principalmente processo de laboratório: sanduíche, alto contraste, baixo relevo, separação de tons, o filme TRI-X era 400 "asas", e o primeiro filme que eu revelei, o Jorge mandou revelar vinte mil asas, pra desmaterializar a imagem; tinha uns processos muito interessantes e também se fumava muita maconha naquele ambiente do MAM.

Então, isso tudo incendiava um pouco esse ambiente criativo também. Então, quando eu caí no jornalismo, eu já tinha uma educação formal, digamos assim, mais autônoma. Mas eu nunca tinha colocado em prática. Então eu fui na Rural imaginando que tipo de foto eu faria. Aliás, não era que tipo de foto eu faria, era que tipo de abordagem eu deveria fazer. Porém, antes disso, o Drummond mora agora aqui a 150 metros... morava, né? Hoje, quem tem apartamento exatamente como era na época – com o quadro do Portinari ao fundo e aquele bar de rodinhas, tá tudo lá do mesmo jeito – é o Pedro, diz ele que divide Buenos Aires com o Rio, e o Pedro de vez em quando a gente se encontra, porque eu acabei virando, entre aspas, sócio do Pedro

porque eu tenho muita foto da Julieta, da mãe dele, com a mulher, com o próprio Pedro. Depois eu acompanhei os festejos do centenário, do aniversário de oitenta anos, então acumulei algumas fotos da história do Drummond. Bom, ele que não era muito fotografado pela imprensa; Drummond tem fotos domésticas maravilhosas, inclusive segundo o Pedro, que me mostrou uma foto, ele tinha um hábito de... Ele usava dentadura, e ele assustava os netos, deslocando a dentadura na boca, assim, e ele brincava com isso, e tem muitas fotos disso, muito descontraídas em casa, mas para uso familiar. Para a imprensa, para um processo de difusão, ele sempre foi muito econômico, muito pouco fotografado.

Como eu já morava aqui onde moro, não onde eu moro hoje, mas próximo daqui, sempre aqui nessa região, entre o Arpoador e o posto seis, eu, quando comecei a fotografia lá no início dos anos setenta, assim, experimentando e tal, eu precisava de dinheiro e eu fiz uma série de cartões postais com a poesia do Drummond. Inadvertidamente nós, inclusive, alterando o conteúdo da poesia do Drummond. Foi um trabalho que eu fiz com um amigo meu que era fotógrafo também do curso do MAM, e a mãe da minha filha, que na época era minha namorada, que era uma intelectual e diretora cultural da ABI. Ela já tinha capacidade de articulação de ideias boa, e ela...e foi ela que alterou os textos do Drummond. Bom, estamos falando aí de... de dezoito, dezenove anos de idade. Então, na época, nessa época não tinha interfone nos prédios, e a Eulália, que era a pessoa que trabalhava na casa da minha mãe, conhecia a pessoa que trabalhava na casa do Drummond. No dia que ela falou isso eu gravei, e numa reunião para arrecadar grana para acampar na Bahia, veio essa ideia de fazer os cartões de Natal, com as poesias do Drummond e, evidentemente, fotos nossas, feitas artesanalmente em laboratório para distribuir por consignação e em livraria, duas ou três livrarias, que na época era livraria ???, que hoje é do mesmo dono da Rede Travessa, que é o Rui. E a gente foi lá. E aí pedi a autorização do Drummond, e a Eulália, que trabalhava em casa, fez um contato lá e retornou dizendo que eu poderia ir. Aí eu fiz um kit de cinco, seis cartões; não tinha interfone, subi direto, toquei a campainha, ouvi a voz dele, e ele deu uma de João Gilberto; falou assim: "Bota debaixo da porta". E aí eu botei debaixo da porta, e ele: "Só um minuto". E aí, ele demorou um pouco e disse assim: "Pode voltar amanhã, no mesmo horário". Isso era pela manhã: "Ok, volto amanhã". No dia seguinte, toquei a campainha, ele não abriu a porta, à *la* João Gilberto, e disse assim: "Está ótimo,

adorei". Aí ele me devolveu e eu passei de volta: "Pode ficar". Ele deve ter jogado fora depois... "Tá autorizado? Eu tinha que acertar os nossos direitos autorais". Acho que eu tinha passado uma carta falando, coisa de adolescente, que ia viajar pra Bahia, e ele falou: "Não, não. Pode vender, fica à vontade. Faça bom uso". Aí voltei pra minha turma e falei: "Olha, a arrecadação é toda nossa se vender". E isso foi feito, o cartão foi vendido, eu inclusive, o Humberto Werneck, que estava fazendo a biografia dele, me pediu esses cartões de Natal, eu mandei, ele achou muita ousadia a gente alterar, mas eu falei pro Werneck que nessa época aí valia tudo.

Então, eu já tinha antes estado com ele. Quando eu cheguei na casa dele, falei assim: "Eu sou o fotógrafo dos cartões". E ele: "Ah!, pô. Você, que bom, trabalha no jornal?"; "É trabalho no jornal". Eu já tinha a ideia de fazer uma foto diferente e ele: "Vamos fazer a foto onde?" Aí ele: "Vamos na varanda?" Era uma varandinha, assim, de concreto, e eu falei: "Não, na varanda não, que já saiu na IstoÉ". "Então podemos ir na biblioteca". E eu: "Biblioteca eu já vi no Globo". Ele disse: "Na sala?"; "Também já vi em algum lugar na sala". "O que você quer, então?". E eu falei: "Olha, poeta, eu queria fazer, na medida do possível, um caderno sobre o seu trabalho, seu aniversário. Eu queria fazer uma foto, assim, de algum hábito, costume que o senhor tenha que possa ser revelador". Eu imaginei, sei lá, ele escovando dente, qualquer coisa dessa ordem, mas não falei nada. "Se eu pudesse sugerir, se possível, né?". Ele olhou para mim, deve ter me achado abusado, e falou assim: "Eu tenho o hábito de sentar no chão". "Onde?". "Em lugares da casa". Aí eu fui naquele lugar ali, onde tinha uma mesinha de centro, eu afastei, "O senhor pode sentar aqui", e eu fiz uma alavanca, porque ele já tinha idade; ele sentou e aí ele construiu aquela cena daquela posição, eu tenho ele olhando para o chão, depois ele dando uma gargalhada, assim de lado, olhando pra mim. E aí eu fiz essa foto. Eu me lembro que, quando ele sentou em cima do tapete, ele falou: "Tô parecendo aquelas bruxas que voam". Falei: "Não, não! Fica tranquilo que isso ocupa um oitavo da imagem, é só a base da foto, não vai passar essa sensação". "Tá dando para ver tudo aí?". "Tô vendo até a parede lá". Ele falou muito do Portinari. Quando eu fiz o terceiro clique, estava vindo de Buenos Aires a filha dele, Julieta, que morreu antes dele, deixou ele até muito abatido. Ela tinha a chave da casa, entrou na sala. Ela tomou um susto, quando viu que estava fotografando e o pai estava no chão, e aí fechou o tempo. Eu fiz a alavanca, ele subiu, me despedi e fui embora.

Eu acho, não tenho certeza, que ela ligou pro jornal, porque a foto não saiu nesse caderno, saíram outras fotos. Mas dois, três meses depois, a foto foi publicada e começou a ser publicada com frequência. Eu acho que ele interferiu, acho que o jornal foi positivo em relação a isso, porque me manteve na cobertura do aniversário dele, da comemoração na Biblioteca Nacional, no prédio do MEC, onde ele trabalhou. Ela parou de falar comigo, no dia do aniversário dele, que eu trabalhei com alguma antecedência. Ela não falou comigo, me olhou assim, e eu percebi. Estava a família lá, passando o dia e visitando várias homenagens; eu acompanhei esse processo, e foi isso.

PB: Maravilha! É... essa coisa com a filha, ela deve ter ficado meio chocada com posição, por causa da idade talvez, alguma coisa assim, não é?

RR: É porque ela, ela... Primeiro porque ela não acompanhou a evolução da conversa. Na verdade, ela disse que eu teria colocado o pai dela no chão. Ele é quem sugeriu. E depois, eu vi através das fotos do Pedro que realmente tem algumas fotos dele sentado no chão. Me lembro até que depois que fotografei, o Evandro Teixeira – que é um importante fotógrafo do Rio – duas, três semanas depois, o Evandro ficou meio mexido com essa foto, foi lá, tocou a campainha e pôs ele sentado no chão também para ter a foto dele do Drummond sentado no chão. Então, era um hábito, e não foi nada demais, e quem deu a dica foi ele.

PB: Sim, sim... Você mencionou muito a questão do jornal, até os bastidores do próprio Jornal do Brasil, onde Drummond escrevia com certa frequência. Ele trabalhou durante muitos anos como cronista como colunista do jornal, aqui em Minas Gerais também; ele começou em Belo Horizonte, inclusive. Depois foi para o Rio de Janeiro e ficou até o final da vida escrevendo com uma frequência muito grande no jornal. Como foi para você conviver com esses textos do Drummond e depois elaborar uma imagem que iria justamente para os cadernos dos jornais de onde Drummond surge, e onde talvez ele faça um grande laboratório, assim, da sua própria poesia. E mais: essa possibilidade de, através do jornal, transformar o Drummond em um personagem, um mito, com essa figura. Como que isso de alguma maneira pode ser percebido pelas outras pessoas, nessa intimidade do Carlos Drummond de Andrade com sua foto?

RR: Me sinto muito honrado, claro. Foi uma oportunidade que eu aproveitei e que deu certo. Maurício Lissovsky, que é historiador e pesquisa fotografia, ele fala do início de um... Ele tem uma entrevista, em que ele participa, e ele fala que o Drummond era figura assim, icônica na família dele, por ser um grande poeta, e quando eles viram essa foto, aí ele fala: “Porra, que Drummond é esse?”. Aí ele fala de um início de uma fotografia documental, reflexiva, conceitual. Nesse deslocamento, você sai do... E no jornalismo, quando você faz uma foto de alguém se chama “boneco”, “fazer um boneco”. Sair dessa coisa mais convencional.

Mas eu boto um pouco na conta do MAM; eu tinha já passado pelo David Zinn, que é um fotógrafo americano. Ele sempre me falava no estúdio dele: “Ó. Tira a luz e joga conversa, não vai botar muita luz não”. Eu acho um pouco dessas experiências, assim, de retratos que eu vi, alguns fotógrafos, Dick Well, estúdios que eu vinha fazendo, e olhava muito o Alair Gomes, andando na praia com aquela Pentax enorme, parecia uma coisa fálica, de sunguinha, fotografada naquele trabalho dele. Só que eu não tinha ideia de onde isso ia parar. Era mais um cara no píer ali, junto com Caetano Veloso, Gal Costa, o elenco da Peça Herr, era um Rio de Janeiro em que o píer, digamos assim, era uma reserva de liberdade no meio da ditadura. E, então, eu acho que essa foto tem muito a ver também com essa vivência pré-jornalismo.

Eu sempre tive um pouco essa visão quando eu fui editor, eu criei alguns conceitos de editoria e fotos, procurava sempre usar algumas coisas até um dia em que teve um blecaute na cidade. Eu queimei uma folha de papel toda preta, era blecaute, eu botei na primeira página e o cara perguntou: “Cê tava maluco, né?”. Conceitual demais, você pegar uma foto com tudo escuro, que eu fiz baseado na última foto do Man Ray, acho que nos anos 30 ele faz a última foto e queima tudo. Como a cidade estava escura, tinha que fechar o primeiro guichê, e os fotógrafos não vinham da rua, eu roendo unha, ali esperando, eu fui lá no laboratório e queimei a foto. E aí... Então é um pouco por aí, um pouco por aí. Eu acho que tive uma crise de expressão de linguagem no fotojornalismo, que é meio maniqueísta às vezes, meio superficial, até pela visão da nossa turma de texto. Você trabalha num condomínio que tem muito mais editor de texto do que de imagem. Chegou uma hora que eu estava com uma crise de representação no fotojornalismo. Troquei muita coisa, criei conceitos, foi muito apoiado politicamente nesse tipo de transformação, mas eu fui cansando ali nos anos noventa. Fui muito bem-sucedido no jornal, sempre fui muito

bem convidado e tudo, aí eu comecei a recusar e partir para um trabalho mais sem esse contexto... Fora um pouco do noticioso. Não totalmente fora do noticioso. Porque o que eu faço hoje ainda está na linha do tempo e, por exemplo, na semana que vem estou abrindo uma exposição. Eu já coloquei uma foto do Genivaldo, lá do episódio do Sergipe, Genivaldo Jesus. Tem uma cela onde eu vou fazer, onde era o antigo Superior Tribunal Federal, tem uma cela onde você guardava os presos pra depor. Nessa cela, vou botar um retrato dele, uma reprodução de internet, e na saída da cela, já que ele era esquizofrênico, eu vou botar uma frase da Dra. Nise da Silveira, que é uma frase curta e que combina muito com esse momento, onde ela diz: “Só o não preconceito cura”, entendeu? Eu também faço fotojornalismo, assim. Eu gosto de sair de manhã, o trabalho, às vezes sai da ideia, às vezes sai da busca e, às vezes, o cavalo passa e você monta. Li muito sobre o Szarkowski, que foi um divisor de águas lá na primeira aquisição de fotografias do MoMA, em Nova York, nos anos setenta, onde ele pisou no freio e disse: “Vamos fazer o seguinte? Vamos fazer uma seleção baseando que tem muito simples. Espelho e janela, espelho são os fotógrafos que fazem processo de pesquisa, que ficam em lugares fechados, e janela é quem vai pra rua achar o que fazer na rua”. E eu sou um pouco... A minha formação é de fotógrafo de rua, eu aprendi a me relacionar com o espaço público, a interagir com todo mundo. E eu que sou um cara inibido, mas quando eu estou com a câmera, eu acho que... e isso eu aprendi no jornalismo. É isso.

PB: Com certeza... E esse último ponto em que você tocou, do seu trabalho enquanto fotógrafo muito voltado para essa coisa da rua. Isso me lembro que o Drummond como cronista, assim, fundamentalmente, foi um cara que tocou e abordou muitos pontos da vida urbana do Rio de Janeiro, falou sobre o conflito político, religioso, greve de lixo, moda. Então, a vida carioca foi um dos planos de fundo...

RR: Uma belíssima poesia, crônica de hábitos e costumes. Muito interessante... Ele é muito bom, né? Eu fiz um livro aqui do centenário do Drummond, para você ver como o público vê a fotografia. E eu andava muito na rua. E eu fiz Copacabana no início e caí para o Leblon em seguida. E aí eu achei estranho, porque quando eu saio assim seis da manhã, Copacabana – que ali tem tudo, é muito diverso – eu saio, e as pessoas, os pescadores daqui: “É o fotógrafo”. Em Ipanema, quando eu estava começando a ir em Ipanema, era “O artista”; e no Leblon, “O paparazzi”, porque no Leblon, na Dias Ferreira, vai muito ator da globo e ficam os paparazzi ali cercando os

caras, e eu, quando fui fazer essa rua, que é uma rua importante, pelo centenário do Leblon, os garçons, os chefes de estacionamentos e restaurantes, me abordavam e falavam assim: Não, não não... deixe o celular, quando o famoso chegar eu ligo, em geral demora uma hora. Mora longe? Vem e a gente divide o lucro.” E eu dizia: “Não, eu não sou paparazzi”, “Como você não é paparazzi, andando desse jeito?”, “Eu sou paparazzi dos anônimo, eu não sou dos famosos.”

Mas essa visão em espaços, em territórios tão próximos e pequenos – Copacabana é a extensão, Ipanema e Leblon – como é que as pessoas veem um fotógrafo no espaço público. Mas enfim...

PB: Me lembrou um verso de Drummond, em que ele fala: “O país de dores anônimas”. Como você acha que seu trabalho, muito interessante, assim, de captar esse anonimato da rua de Copacabana, no Rio de Janeiro, se aproxima do trabalho do Drummond como poeta, como cronista? Como que as duas, a fotografia e a arte literária do Drummond, como você acha que essas duas coisas se aproximam?

RR: Eu acho! Tanto é que ali pelos anos oitenta, também, teve uma crise de abastecimento. Tinha fila do feijão, brigas... as coisas eram caras e tinha muita carência de fornecimento. Uma vez teve, lá no bairro Campo Grande, fora do Rio, bem mais distante, nós fomos fotografar uma fila imensa de feijão que logo cedo anunciaram, assim, e cheguei uma porrada, danada, porque quando abriram o mercado, meia hora depois, a fila era de garantia, foi anunciado que tinha acabado o feijão. E a polícia era a polícia montada, jogavam o cavalo em cima das pessoas. Eu de grande angular, fiz tudo, né? E o jornal publicou uma foto, e o Drummond se interessou, fez sobre a fila do feijão. O jornal fez uma página gráfica, com cinco, seis, sete fotos, com o poema dele falando da carência do feijão, do desespero, da espera e, um poema até muito bonito, enfim, ele faz esse poema, e depois que ele me reconheceu, diante desses encontros, o editor do jornal mandou uma página em que saiu o poema, assim, prova de prelo positivo, o jornal queria muito me incentivar, período em que comecei a viajar, a fazer a viagem internacional, naquela época o jornal investia muito nisso. E aí, ele fez uma dedicatória. Ah! Tinha um anúncio: Móveis Renasça, que sempre tinha na primeira página do Caderno B, pequeno, um quarto de página. Ele pediu pra abrir a janela, tirar o anúncio pra limpar a página, mandaram pro Drummond, o Humberto Vasconcelos que era editor falou: “Olha, é daquele

fotógrafo”. Aí ele fez a dedicatória, o Carlos Drummond foi lá, levou, voltou, e no dia à tarde o Humberto me chamou na sala do Caderno B e falou: “Olha o que que o poeta fez pra você”. Eu fiquei muito honrado também.

Tem um aspecto, que é curioso contar dele, quando... aí já estamos em oitenta e quatro, no aniversário de 82, eu fui fazer mais uma foto dele. A proposta do novo livro, uma coletânea. Era para a revista Veja, e o Hélio Gasper, que era o editor da Veja, ele era compulsivo, ele fazia cinco revistas pra usar uma. A gente trabalhava muito e eu costumava não questionar, porque se você questionasse ia dar muito trabalho. Então, em nome da defesa do salário, eu fazia, e também eu fiquei pouco tempo na Veja. O Hélio chegou pra gente e disse que todos os retratos ligados à cultura, arte e cultura, deveriam ser feitos fora das quatro paredes, porque oitenta por cento das fotos da veja eram retratos de pessoas. Muitos de São Paulo, em lugares que não tinham essa paisagem que o Rio tem. Então eles incentivavam muito isso. E aí tinha uma matéria sobre o novo livro, uma resenha, talvez, sobre novo livro do Drummond, e aí volto eu. Chego na casa do poeta, e, antes, eu montei uma estratégia, eu vou levar ele pra praia porque se eu faço dentro de casa eu ia ouvir tanto...

Eu tinha acabado também era uma capa do Tom Jobim, tive que fazer 80% na praia, botaram um piano no Arpoador pro Tom Jobim tocar, que era a capa. Quando eu falei isso pro Tom, o Tom disse: “Pô, isso aí já passou, cara, o Sérgio Mendes fez isso daí há dez anos atrás, negócio de botar piano na praia”. Mas a Veja queria um piano na praia, e o Tom, que estava voltando de Nova York, precisava aparecer. Ele tinha o objetivo de ganhar dinheiro fazendo trilha para a novela, que ele fazia em 10 minutos, sempre tem uma história de amor e ele manda ali, lê rapidinho uma sinopse, “Eu faço à tarde, aqui”. É um bom dinheiro. E o Tom, ele ficou um pouco chateado com essa história (só um parênteses que a história é boa). Ele resistiu à questão do piano. A Veja, quando você faz uma capa, você ficava dez, quinze dias seguindo o tema. Então já estávamos lá na casa dele, a Ana Lontra era a fotógrafa, eu tava montando um laboratório com ela, o Tom fazendo massagem, ele saindo. Já estava ali meio a figura da casa, e aí tava irritado com essa imposição de ter que ser um piano na praia, até que um dia ele falou assim: “Vou topa. Preciso dessa capa. Vou topa.” Legal, boa. Ninguém é obrigado a fazer nada, mas se você topa, vai... vai facilitar muita coisa. Ele disse “topa”, mas ele ficou um pouco irritado. Eu falei: “Bom, Tom, tem que haver uma produção, a gente lá tem uma produtora executiva que vai

pegar você, pega o piano...”, e ele disse: “Não! vai embora, e eu vou mandar um fax o que eu preciso”. A Oneí Pine era secretária da redação, você manda nesse faz que é de uma pessoa que é a Oneí. Ela vai entrar em contato comigo e com a produtora e a gente vai adiantar essa foto. “Isso! Vamos por partes. Primeiro eu vou mandar o que eu preciso”.

Aí eu estava trabalhando na rua, chegou um fax na Veja que disse assim, escrito: “Foto na hora do rosa caralho. Quatro... não, cinco HPs. Endereço do piano: Rua Mariz e Barros (que ele alugava o piano na Barra da Tijuca porque quem afinava piano era de lá e alugava pianos), número tal, procurar o fulano”. E aí o editor da Veja, que é o atual executivo do Instituto Moreira Salles, Flávio Pinheiro, recebeu aquilo. Era BIP, que tu falava por BIP. E ele estava preocupado, eu estava indo pra redação e ele: “Recebi um negócio aqui muito maluco, que acabou de chegar e a gente tem que decifrar esse negócio”. É um papel que estava escrito isso. Favor marcar a foto na hora do rosa caralho, preciso de cinco HPs do endereço do aluguel na Rua Mariz e Barros, Rio de Janeiro. Aí eu pensei: “O Tom está aprontando...”; liguei pra lá, e ele disse “Você vem aqui hoje?”, “Vou, vou, vou aí”. Fui lá com papel na mão, e ele: “Tem que decifrar, né? Vocês querem tudo facinho, né? Tem que decifrar!”, daquele jeito dele, muito piadista, bem humorado pra caramba. Ele chamava o Chico Buarque de Françoise. E teve uma coincidência, que ele tava lendo o último livro do Buñuel, *Meu Último Suspiro*, e dialogando com o Chico, e maior sorte, porque eu também estava lendo. Então, atravessava os comentários ali, e isso facilitou muito a minha permanência na casa dele. Ele estava mais adiantado, mais pro final, e falava assim: “Françoise, Buñuel bebe muito”. E ele também enchia a cara, né? Buñuel só bebia Dry Martini, até morrer. E o Tom era uísque já de manhã.

Aí eu chego lá, ele já tinha tomado um uísque, e eu disse: “Pô! Que isso?”; “Tem que decifrar, pô. Vocês querem tudo fácil? Bota a cabeça pra pensar aí... Decifrar o enigma, resolve isso aí”. Eu não estava entendendo, nem o meu chefe lá, e ele fez uma hora danada lá, e falou: “Senta aí; olha só. Eu, depois que voltei de Nova York, sempre que eu posso, eu vou no Arpoador ver nascer do sol, aí quando o sol aparece no horizonte, ele tem aquele rosado, aquela cor rosa, que só tem na cabeça do nosso pau. Mas, oh! Isso dura cinco segundos, ele fica amarelo. A minha foto, aí é que eu quero ver se você é competente, eu quero esse tom de rosa, saindo no horizonte. Eu quero na hora do rosa caralho, sempre sonhei com uma foto na hora

do rosa caralho”. E eu disse: “Vamos fazer, então. E o que é HP? Algum motor?”, e ele disse: “Não, HP são cinco homens portugueses pra carregar o piano, porque o piano não anda sozinho, vocês parecem que não entendem de produção...”. E aí essa foto foi feita.

Mas do Drummond, a foto que é a estátua dele aqui na praia, em frente à Rainha Elizabeth, já foi em 1984, para botar ele no contexto urbano, como eu havia falado. E aí eu já achei que iria convencê-lo a ir até a praia, e antes do fim do caminho por causa da idade. Ele andava sempre com sapatinhos de tecido e sola de borracha, eu acho que era para não escorregar. E aí eu fiz o percurso até a praia. Pensei assim: “Eu tenho que atravessar com ele na faixa de pedestre, porque têm várias ruas até chegar à Avenida Atlântica”. Aí eu atravessei em frente à casa, onde tinha uma faixa. Peguei o caminho mais curto, com sinais fechados, com todo o cuidado, porque acontece alguma coisa, né? Imagina a Julieta saindo atrás dele... O fato é que eu levei ele lá para esse banco, era o banco da praia mais próximo, para ele ficar lá, sentado. Eu tinha um hábito de quando eu ia planejar uma foto, apresentar fisicamente como eu queria a foto. Ele chegou lá, me sentei no banco de costas pro mar e falei: “Poeta, a ideia é ficar aqui. Senta e fica à vontade, pode olhar para mim, para qualquer lugar, e a foto é rápida.” Até brincava: “Não vai doer, é rápido”. E aí ele, quando viu que eu estava assentado de costas pro mar, ele disse uma frase que para mim é icônica, disse assim: “Bom, eu sou mineiro. Você sabe que Minas não tem mar, né?. Como é que você ousa colocar um Mineiro de costas pro mar de Copacabana, pra praia de Copacabana?”. E aí imediatamente eu falei: “Não! Vou fazer também o senhor de frente pro mar, porém, estou sendo orientado a mostrar Copacabana, e você fica de costas pro mar, mas muitos leitores vão descortinar, vão ver a curva da enseada de Copacabana ao fundo. Eu vou fazer a outra também, mas na outra só vai ter concreto, prédio de fundo”. Ele: “Você tem razão”. Mas quando ele disse assim “Como é que você ousa botar um mineiro de costas pro mar”, aquela presença de espírito criativo, muito interessante.

PB: Bom, Rogério, obrigado demais pela participação. As curiosidades vão servir de muita valia para o trabalho. Fico muito feliz de poder escutar um pouco, não só da sua fotografia, mas também da sua relação com Drummond. Meu caro, muito obrigado mesmo. Eu agradeço demais. Um abraço!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ALCIDES, Sérgio. *Desavenças – Poder e melancolia na poesia de Sá de Miranda*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

_____. *Melancolia gauche na vida*. In.: _____. *Drummond Revisitado*. Belo Horizonte: Edições Quem Mandou?, 2014.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad.: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond e Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945*. Org.: Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 4ª Edição, 1977.

_____. *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ARRIGUCI JR., Davi. *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUERBACH, Erich. *As Flores do Mal e o Sublime*. In.: _____. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. e Org. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Obras escolhidas. Vol. 2. Rua de mão única*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Obras escolhidas. Vol. 3. Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CALLADO, Tereza de Castro. *A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin: A versão do taedium vitae medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco*. Cadernos Walter Benjamin, v. 1, p. 1-14, 2008.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Drummond, Mestre de Coisas*. In: _____. *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. *Inquietudes na poesia de Drummond*. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Ed. Ouro Sobre Azul, 2004.

CARSON, Anne. *Eros the Bittersweet: an Essay*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad.: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª Edição).

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad.: José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2015.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Canadá: McGill-Queen's University Press, 2019.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin - Tradução e Melancolia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia. Literatura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

_____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1995.

MARX, Karl. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O Capital: crítica da economia política – Livro 1: O processo de produção do capital*. Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou, Os gregos e o pessimismo*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

_____. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e da desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAZ, Octavio. *A Dupla Chama*. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSA, Edvanda Bonavina da... [et. al.]. *Hinos homéricos: tradução, notas e estudos*. Edição e Organização: Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade*. In: _____. *Ora (dizeis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *Uma Literatura nos Trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SAID, Roberto. *Angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. *Nonada: filosofia, memória e identidade em Drummond*. ALETRIA, v. 18, p. 231-243, jul./dez. 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad.: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história universal da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STERZI, Eduardo. *Drummond e a poética da interrupção*. In: *Drummond Revisitado*. Belo Horizonte: Edições Quem Mandou?, 2014.

VALÉRY, Paul. *Œuvres (Tome 3)*. Paris: Le Livre de Poche, 2016.

_____. *Variedades*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.

VILAÇA, Alcides. *Drummond: primeira poesia*. Teresa, v. 3, p. 16-50, 2002.

_____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, José Miguel. *Drummond e o Mundo*. Artepensamento (Instituto Moreira Sales), 2005.

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