

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
COMPARADA

ARTHUR VERGUEIRO VONK

**LITERATURA CONFLAGRADA:  
JORGE AMADO, RUBEM BRAGA E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE  
NA TRINCHEIRA DOS ANOS 1930**

Versão corrigida

SÃO PAULO

2021

**Literatura conflagrada:  
Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade  
na trincheira dos anos 1930**

Arthur Vergueiro Vonk

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Iumna Maria Simon

Versão corrigida

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V9471 Vonk, Arthur Vergueiro  
Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e  
Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos  
1930 / Arthur Vergueiro Vonk; orientadora Iumna Maria  
Simon - São Paulo, 2021.  
333 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Teoria Literária e Literatura  
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e  
Literatura Comparada.

1. Literatura Brasileira. 2. Teoria Literária. I.  
Simon, Iumna Maria, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA**  
**DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Arthur Vergueiro Vonk**

**Data da defesa: 10/12/2021**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Iumna Maria Simon**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19/12/2021



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

VONK, Arthur Vergueiro. **Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos 1930**. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada

Aprovado em: 10/12/2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: . \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: . \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: . \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: . \_\_\_\_\_

## Resumo

Esta tese propõe a reconsideração das experiências de politização da literatura no Brasil dos anos 1930. Para tanto, procura discernir e descrever a emergência de uma sensibilidade antiliterária, caracterizada na Introdução do trabalho através da sondagem dos diferentes modos e estratégias com que o debate do decênio critica e tensiona a ideia de literatura e outras noções a ela associadas. Fundado nesse levantamento, o eixo de investigação da pesquisa pretende verificar a produtividade da cisma antiartística na construção de obras de diferentes gêneros e autores. A Primeira Parte do estudo demonstra de que modo o problema se configura na produção de Jorge Amado, abastecida, entre 1933 e 1934, por posições alinhadas ao Partido Comunista, e sobretudo pelo obreirismo que então orientava sua militância. Nesse quadro são produzidas as experiências amadianas de crítica e renovação da forma romance, cujas contradições se precipitam na composição de *Cacau*, analisada no Capítulo 1, e de *Suor*, analisada no Capítulo 2. Neles se trata de argumentar pelo interesse da tentativa de compor um tipo de romance proletário e coletivo, em cujas incongruências e falhas se dão a ler condições e impasses da produção cultural comunista num país periférico. A Segunda Parte da tese, por sua vez, dedica-se a caracterizar a radicalidade da crônica publicada por Rubem Braga ao longo dos anos 1930, tanto a recolhida nos volumes *O conde e o passarinho* (1936) e *Morro do Isolamento* (1944), como aquela dispersa em jornais e periódicos da época, recuperada parcialmente pela pesquisa com fins de dar contorno às mediações que formam a linguagem e a perspectiva do autor. Trata-se de examinar, no Capítulo 1, de que modo o ponto de vista do cronista-trabalhador, tirando consequências das condições de escrita para a imprensa, configura-se em relação tensa tanto com a literatura quanto com a produção jornalística hegemônica. Os resultados estéticos e políticos desse ângulo de inquirição do cotidiano são descritos no Capítulo 2, interessado nas formas de apreensão do conflito de classes encerradas no modo de exposição inventado por Braga. Conforme argumentamos, ao sintonizar de modo agudo as energias insurrecionais em elaboração no país em meados da década, sua prosa oferece um ângulo original, além de pouco estudado, a respeito da mobilização em torno da Aliança Nacional Libertadora. Por fim, a Terceira Parte do trabalho pergunta de que maneira o estranhamento e as suspeitas dirigidas por Carlos Drummond de Andrade à poesia se relacionam com o debate literário e o processo político e social dos anos 1930. Para tanto, trata-se, no Capítulo 1, de acompanhar posições sedimentadas em poemas de *Alguma poesia* e na prosa de *Confissões de Minas*. As questões aí formuladas permitem que o Capítulo 2 passe à descrição do núcleo antipoético de

*Sentimento do mundo*, onde se faz notar desde a construção das situações discursivas dos poemas até a apropriação, distanciada e paródica, de modalidades poéticas convencionais. À decorrente crítica do lirismo, em poemas que dramatizam sua crise e desorientação, dedica-se o Capítulo 3. O Capítulo 4, por sua vez, flagra o desdobramento do problema na experimentação de ângulos diversos de enunciação, informada pela dinâmica histórica e pelas tensões políticas do decênio. Trata-se, enfim, de sugerir a relevância das diferentes obras estudadas para a interrogação do sentido e dos impasses da experiência intelectual brasileira, vista a partir do ângulo radical e inconformista conflagrado nos anos 1930. O ponto de fuga do argumento aponta para a produtividade do trabalho de escritores que, cada um a seu modo, fazem da disposição antiliterária uma estratégia de aferição crítica e materialista do estatuto histórico, do lugar e da função da literatura no país.

Palavras-chave: Jorge Amado; Rubem Braga; Carlos Drummond de Andrade; Década de 1930.

## Abstract

The present dissertation revisits the Brazilian experiences of literary politicization in the 1930s. It attempts to discern and describe the emergence of an anti-literary sensibility, characterized in the Introduction of the work by investigating the diverse ways and strategies, with which the debate over that decade criticizes and tenses up the idea of literature and other notions associated with it. Based on this survey, the investigation axis intends to verify the productivity of the anti-artistic schism in the construction of works of different genres and authors. The First Part of the study demonstrates how the problem is configured in Jorge Amado's production, fuelled, between 1933 and 1934, by positions aligned with the Communist Party —and above all by the workerism that guides its militancy in the period. In this consists the framework of Amado's experiences of criticism and renewal of the novel form, whose contradictions materialise in the composition of *Cacau*, analysed in Chapter 1, and *Suor*, in Chapter 2. Our argument emphasises the novelist's attempts to create a proletarian and collective novel, the inconsistencies and failures of which expose the conditions and impasses of the communist cultural production in a peripheral country. The Second Part of the thesis describes the radical nature of the chronicles published by Rubem Braga throughout the 1930s. It examines the volumes *O conde e o passarinho* (1936) and *Morro do Isolamento* (1944), along with texts dispersed in newspapers and periodicals of the time, partially recovered by the research, with the purpose of outlining the mediations that form the author's language and perspective. Chapter 1 demonstrates how the writer-worker, exploring the conditions of writing for the press, builds a tense relationship both with literature and the dominant journalism. The aesthetic and political results of this angle of inquiry of everyday life are detailed in Chapter 2, which scrutinates the mode of exposition invented by Braga to depict the class conflict. As we argue, by sharply attuning the burgeoning insurrectionary energies in the middle of that period, his prose offers an original yet unnoted angle regarding the mobilisation around the Aliança Nacional Libertadora. Finally, the Third Part cross-examines how the suspicions directed by Carlos Drummond de Andrade towards poetry are related to the political and literary debate of the 1930s. Chapter 1 thus explores the images of literary life presented in the poems of *Alguma poesia* and in the prose of *Confissões de Minas*. As a consequence, Chapter 2 describes the antipoetic nucleus of *Sentimento do mundo*: discussing the enunciation procedures of the poems and its parodic appropriation of conventional poetic modalities, we try to demonstrate the different strategies of its inquiry of the literary. Chapter 3 characterizes how *Sentimento do mundo* develops a criticism of lyricism in poems that dramatize its crisis and disorientation. Chapter 4, in turn,



shows the unfolding of the problem in the experimentation of different angles of enunciation, informed by the historical dynamics and political tensions of the decade. The thesis intends to suggest the relevance of the different works studied for the interrogation of the meaning and impasses of the Brazilian intellectual experience, seen from the radical angle set in the 1930s. Our argument points to the productivity of the work of writers who, each in their own way, turn the anti-literary disposition into a critical and materialistic assessment of the historical status and function of literature in the country.

**Keywords:** Jorge Amado; Rubem Braga; Carlos Drummond de Andrade; 1930s

## Agradecimentos

À professora Iumna Maria Simon, de quem tenho a sorte de ser aluno desde o primeiro semestre de graduação, pela generosidade, crítica e entusiasmada, com que orientou este trabalho.

Aos professores Anderson Gonçalves e Marcos Soares, que compuseram a banca do Exame de Qualificação desta tese, pela leitura rigorosa do relatório e pela disposição à conversa, que já há bom tempo me estimula a encaminhar os estudos e organizar o inconformismo.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, bem como aos trabalhadores das bibliotecas, arquivos e instituições a que recorri, sem os quais pesquisas como esta não seriam possíveis: Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), Biblioteca IEB-USP, Arquivo IEB-USP, Biblioteca ECA-USP, Centro de Documentação e Memória - UNESP, Arquivo Edgar Leuenroth (IFCH-UNICAMP), Coleção Brito Broca (Biblioteca Central César Lattes-UNICAMP).

A Pedro Fragelli, Ana Paula Pacheco, Vinícius Pastorelli, Danilo Serpa e Christian Giliotti, mutirão de sabença, pela interlocução permanente e fundamental.

Aos professores de cujos cursos e convívio muito me beneficiei: Joaquim Alves de Aguiar (em memória), José Antonio Pasta Jr., Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré Rabello.

A Vinicius Dantas, Iná Camargo Costa e Luiz Felipe de Alencastro, pelas indicações e solidariedade bibliográfica – bem como a Fernando Longo Vidal, André Amano e João Carlos Ribeiro, pelas ideias e figurinhas trocadas.

Aos amigos do fatal meu lado esquerdo, *copains d'abord* através de uma *low dishonest decade*: Rafael Pajé, José Virgínio Marques, Dedé Ribeiro, Pedro Fukuti, Fernando Hargreaves, Rita Mattar, Luis Santiago, Roberto Mifano, Luís Branco, Vicente Góes, Fábio Rosa, Simone Dantas, Breno Longhi, Carolina Moreno.

Aos meus tios e primos, bem como a Márcia Helena Almeida, Mário Masagão, Bebel e Élcio Bertoncello, pela acolhida.

Ao meu irmão, Lelo, ponta firme, zagueiro implacável; ao meu pai, Jeroen, pelas faíscas de humor minuano *desde el Plata*; à minha mãe, Francisca, pelo abrigo nas horas incertas e o carinho em todas as outras.

À Silvia, lagarta listada, bailadora andaluza, pela leveza, pela firmeza.

**Este trabalho contou, de abril de 2016 a março de 2020, com uma bolsa de estudos concedida pelo CNPQ (Projeto 870275/1997-6)**

## Índice

<b>Introdução</b>	Anos 1930: uma literatura conflagrada.....	13
<b>Primeira parte</b>	“Com um mínimo de literatura”: o romance comunista de Jorge Amado.....	32
Capítulo 1	<i>Cacau</i> , “romance proletário”? .....	33
Capítulo 2	<i>Suor</i> , “romance coletivo”? .....	60
<b>Segunda parte</b>	“Sob o signo do barulho”: a crônica de conflito de Rubem Braga .....	93
Capítulo 1	“Miserô cronista” .....	94
Capítulo 2	“Mais perto do povo” .....	133
<b>Terceira parte</b>	“As formas e as ações”: o antilirismo de Drummond .....	171
Capítulo 1	“Literário demais” .....	172
Capítulo 2	“O tempo presente ” .....	212
Capítulo 3	“Na solidão de indivíduo” .....	245
Capítulo 4	“Voz de gente” .....	266
<b>Bibliografia</b>	.....	318

Introdução

**Anos 1930: uma literatura conflagrada**

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?

Jorge Amado, nota de abertura a  
*Cacau*, 1933

Meu poeta, você está convidado a bater com a cabeça no muro. Pode bater com a lira também. Se ela quebrar, não faz mal. Soltará um belo som, e esse som será uma profunda poesia.

Rubem Braga, “A lira contra  
o muro”, 1937

Outrora escutei os anjos,  
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.  
Nunca escutei voz de gente.  
Em verdade sou muito pobre.

Carlos Drummond de Andrade,  
“Mundo grande”, 1938

Não lhes bastará fazer uso da palavra “cultura” ou da palavra “justiça”, mas antes devem contribuir com tudo o que tenham de bom para que essas palavras assumam o seu conteúdo verdadeiro ou, então, sejam varridas do dicionário.

Carlos Drummond de Andrade,  
“Escrevo estas linhas”, 1943

## 1.

Com os textos em epígrafe, pretende-se sugerir um ângulo de leitura a partir do qual reconsiderar as experiências de politização da literatura no Brasil em torno do eixo histórico representado pelo **decênio de 1930**. Não se trata propriamente de argumentar em sentido contrário à compreensão disseminada que constata a **tendência à radicalização política** das obras, **em afinidade com a polarização ideológica** que, durante a década, recrudesce em plano local e mundial. Antes, procura-se caracterizar, em seus pressupostos e consequências, um dos móveis da produção literária identificada à atuação política à esquerda, qual seja, a **problematização das práticas e representações correntes associadas à ideia de *literatura*** (e, por extensão, de *cultura*). Dela dão mostra as passagens destacadas acima: mobilizando pontos de

vista diferentes, atacando a questão a partir de momentos distintos da complexa temporalidade dos anos 1930 (e de suas imediações), os textos ilustram a articulação entre **tentativas de elaboração de uma dicção radical e a disposição crítica, e autocrítica**, em relação àquilo que Drummond nomeia “a conduta literária diante da vida”.<sup>1</sup> A verificação da pregnância histórica dessa tendência não apenas dá relevo a um eixo pouco comentado do debate do decênio, como pergunta pela parte da **inclinação antiliterária** no cerne de obras importantes do romance, da crônica e da poesia brasileiros.

Para especificar o ângulo a partir do qual se pretende reexaminar as relações entre literatura e política nos anos 1930, é instrutivo situá-lo em relação aos pontos cardeais acumulados pela historiografia literária que se dedicou ao período. É o caso, sobretudo, da pesquisa de João Luiz Lafetá, cuja investigação das posições da crítica do decênio a respeito do Modernismo sistematizou a interpretação talvez mais divulgada a propósito da dinâmica do movimento. No esquema proposto pelo autor, tem-se, dos anos 1920 aos anos 1930, a passagem de um “projeto estético” a um “projeto ideológico”. Ou, por outra, uma mudança de ênfase, que vai da experimentação literária de teor vanguardista da chamada fase heroica do Modernismo, interessada sobretudo na renovação da linguagem e dos procedimentos de composição, à preocupação ideológica, que responderia ao imperativo de participação social através das obras. A demonstração de Lafetá, ao tomar como pressuposto a noção de que o cerne da conquista modernista consiste na concepção de literatura como linguagem e pesquisa verbal, confere ao movimento de um decênio ao outro o sentido de um “desvio”. Para ele, haveria não só a rotinização mas a “dissolução” dos procedimentos de vanguarda, de modo que grande parte da literatura do década de 1930 perderia a sua tensão estética constitutiva:

na fase de conscientização política, de literatura participante e de combate, o projeto ideológico colore o projeto estético imprimindo-lhe novos matizes que, se por um lado possibilitam realizações felizes (...), por outro lado desviam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Escrevo estas linhas” [1944], in: Carlos Drummond de Andrade. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 11. Segundo informações contidas na edição mais recente do livro, o texto foi publicado pela primeira vez na *Folha Carioca*, em 24 de julho de 1944, sob o título “O escritor e o tempo”. Um esclarecimento sobre o padrão adotado para as referências bibliográficas: com o fito de dar evidência à data e ao veículo de publicação originais dos textos citados – elemento decisivo para o tipo de periodização em que nosso argumento se apoia –, optamos por explicitar tais informações, quando disponíveis e pertinentes, em nota de rodapé; por isso não seguiremos o padrão, hoje mais comum, que indica no próprio corpo do texto a referência de autor e ano da edição consultada.

<sup>2</sup> João Luiza Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2000, pp. 33-34.

A argumentação é deliberadamente panorâmica, pois interessada na identificação de tendências gerais que funcionam como parâmetro para o exame da produção crítica do período, a qual constitui propriamente o objeto de análise de Lafetá. Ainda assim, o discernimento de uma tendência literária, **ao dar especificidade ao juízo desfavorável aos resultados estéticos da guinada politizante dos anos 1930**, é produtivo para o reenquadramento do problema a discutir. Considere-se duas observações sobre o produto literário mais característico da década:

na prosa de ficção esse balanceio entre rotinização e diluição (ou entre “vanguarda” e “kitsch”) fica bem mais claro, principalmente no romance de denúncia, no romance “social”, “político”, “proletário”, “nordestino”, que é a grande novidade do decênio. Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, **um arcabouço neonaturalista** que, se é eficaz enquanto registra e protesta contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário;<sup>3</sup>

no (bom) exemplo que é o romance neonaturalista, foi também a consciência da função social da literatura que, tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução.<sup>4</sup>

Ressalta, na discussão a propósito do romance de 1930, a insistência em um tipo de **insuficiência artística** associada ao gesto assertivo de politização. À parte a recorrência de noções como ‘realismo’ e ‘neonaturalismo’, a discutir no quadro da leitura de obras específicas, interessa reter a fórmula que dispõe, de um lado, inclinação explícita à participação, e, de outro, invenção estética. É este momento do raciocínio de Lafetá, com o qual se identifica parte significativa das leituras dedicadas ao período, que a atenção à **disposição antiliterária**, em sua variedade de formas, registros e resultados no quadro do decênio, permite estranhar e requalificar. Nesse sentido, cumprirá examinar a extensão e variedade de tal disposição antiliterária – do romance proletário de Jorge Amado à poesia política de Drummond, passando pela crônica de conflito de Rubem Braga –, bem como seu papel em experiências de desestabilização de convenções de gênero e linguagem. A pesquisa assim orientada se propõe, pois, a testar uma mudança do eixo de investigação: sem tomar as

---

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p. 36.



conquistas do chamado Primeiro Modernismo como parâmetros de realização artística, interessa perguntar pelo **sentido concreto do complexo de procedimentos e formas mobilizado no momento de radicalização política da escrita.**

## 2.

A mais disseminada manifestação de **disposição antiliterária** na literatura brasileira dos anos 1930 encontra-se na nota que Jorge Amado antepõe a *Cacau*, sua primeira obra de orientação nitidamente anticapitalista.

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.

Será um romance proletário?<sup>5</sup>

Ao antepor “honestidade” a “literatura”, a formulação fez fama. Teve repercussão intensa na recepção imediata do romance e acabou por oferecer-se como emblema da primeira produção do autor, servindo, não raro, como motivo tanto para a aceitação como para a desconsideração sumárias de *Cacau*. É de Antonio Candido a mais importante dentre as raras tentativas de destrinçar o que está implicado no gesto de abertura do romance, que serve ao crítico como modelo de uma conduta recorrente na produção e no debate do período. Para Candido, a formulação de Amado é exemplo de **como a “consciência social” poderia levar a “consequências formais” negativas**. Segundo ele, o interesse pelos “problemas” não raro relegaria a segundo plano a “organização estética” das obras. Ao comentar diretamente a formulação de Amado, o crítico observa que “o leitor fica com a impressão de que ‘honestidade’ é pouco compatível com ‘literatura’, e que esta (aqui, sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade”.<sup>6</sup>

A percepção de Candido atina, de fato, para um dado constitutivo da experiência literária dos anos 1930. Pode-se argumentar, todavia, que, ao contrário de sua sugestão, o gesto exemplificado pela nota a *Cacau* não se reduz a uma limitação, ou deficiência, do tipo de romance característico do decênio – período o qual, de resto, o crítico tem por um dos momentos altos das letras brasileiras. Adiante, a análise de *Cacau* procurará mostrar em que medida a **crítica da literatura é um motivo interno ao livro**, com implicações não apenas em sua estrutura narrativa como na **elaboração de um padrão de prosa**. Nesse sentido, e sem que notá-lo equivalha a ajuizar um acerto de realização artística, em *Cacau*, bem como em outras obras do período, a crítica de certo padrão literário implica, por sua vez, um partido de

---

<sup>5</sup> Jorge Amado, *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9.

<sup>6</sup> Antonio Candido, “A Revolução de 30 e a cultura”, in: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 237-238.

composição. Ou seja, **mais do que significar tão somente falta de literariedade, assinala um problema literário com dimensão própria**, a entender e avaliar. Para além de suas implicações internas à fatura do livro de 1933, porém, a disposição ao acirramento discursivo sedimentada na formulação de Amado dá parte do tensionamento das representações correntes de “literatura” a que se vem fazendo referência. Nessa acepção, a palavra “literatura” não implica única ou propriamente ‘elaboração formal’; antes, é envolvida por uma espécie de crise semântica, de teor histórico e político evidente e consequências importantes na prática artística. É o que mostra a sondagem, ainda que sumária, desse campo discursivo.

### 3.

É no limiar dos anos 1930 que um dos chefes de fila da primeira geração modernista, em pleno momento de radicalização do projeto de redescoberta efetiva do país, atina para uma formulação desconfiada quanto à prática da literatura. Ela aparece em crônica de março de 1929 em que **Mário de Andrade** dá parte de sua passagem de “turista aprendiz” pelo sertão do Rio Grande do Norte. Ao procurar expressão para seu desconcerto com a experiência, o escritor em viagem formula um problema para o qual parcela substantiva do chamado ‘romance do Nordeste’ procura soluções ao longo da década seguinte.

Mil cento e cinco quilômetros devorados. E uma indigestão formidável de amarguras, de sensações desencontradas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... Quase uma vontade de chorar... Uma admiração que me irrita. Um coração penando de amor doloroso. Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. **Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste. Que miséria e quanta gente sofrendo...**<sup>7</sup>

Se a noção de literatura não é diretamente visada, o seu sentido e posição são colocados em xeque pelos extremos de insalubridade e pobreza com que o intelectual modernista toma contato ao cumprir o desígnio de fazer avançar o conhecimento efetivo dos componentes do país antes recalçados pela experiência intelectual. Na formulação de Mário, **a apreensão da “monstruosidade” da miséria, para manter-se sincera, há de se deslocar do âmbito da literatura**; a prática desta, diante da seca sertaneja, significaria incidir em uma forma de engodo. A passagem constitui um momento de crise na elaboração do autor sobre suas

---

<sup>7</sup> Cf. “Automóvel, 22 de janeiro”, in: Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 300. Crônica publicada originalmente no *Diário Nacional* em 02/03/1929.

viagens de 1927 e 1928/29 ao Norte e Nordeste e encapsula relações com suas reflexões sobre o sentido da experiência modernista. Meses depois, o argumento seria rerepresentado em outro artigo, que acusa a “desumanização” implicada no gesto de fazer da seca algo bonito. Daí a irritação do escritor com “o corrimento de discursos e artigos de piedade bons prá gente exercitar a cadência parnasiana das frases, o gosto idiota de enviar socorros quando a desgraça chega, tudo é eloquência, tudo é literatura (...)”.<sup>8</sup> O peso que se deposita sobre este termo assinala uma novidade na pena de Mário, cuja aversão à frouxidão característica das “literatices” e “inteligentices”, manifesta à abundância em meados dos anos 1920, passa por uma mutação, transitando do campo moral para o social e político.<sup>9</sup> Vistos no quadro mais amplo da dinâmica literária da virada da década, os limites da “literatura” acusados pelo autor de *Macunaíma* constituem uma primeira indicação do processo crítico que logo se volta contra a palavra e os sentidos nela implicados.

Antes que a recepção da vasta produção de romances dos anos 1930 promova o adensamento definitivo do debate, outras manifestações ligadas ao modernismo paulista indiciam perturbações da noção em pauta. Por exemplo, uma nota de abril de 1931 n’*O Homem do Povo*, semanário dirigido por Pagu e Oswald de Andrade. O texto, um comentário à então recente publicação francesa de *Rhum*, de Blaise Cendrars, destaca-lhe precisamente o espírito antiliterário:

Não é romance ficção, nem tampouco biografia romanceada. É vida-romance. Vida completa, plena, inexorável. Vida vivida para ser contada por Blaise Cendrars, sem um pingão sequer de artifício. Romance-ato contra romance-literatura, conforme o define o próprio autor.<sup>10</sup>

Assinado por Gildo Pastor, provável pseudônimo de Astrojildo Pereira (fundador e até o ano anterior importante quadro do Partido Comunista do Brasil, do qual acabara de ser afastado),

---

<sup>8</sup> Cf. “Raquel de Queiroz” [14/09/1930], in: Mário de Andrade. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê. P. A. Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 251-252.

<sup>9</sup> Nesses termos entre aspas, ainda distantes da inflexão verificada na passagem para os anos 1930, o autor de *Pauliceia desvairada* diagnostica, em carta de 1924, o decadentismo confesso do jovem Carlos Drummond de Andrade, alheio às questões brasileiras e encharcado de “abstrações em letra de fôrma, sabedoria de papel, filosofia escrita”. Daí prescrever-lhe “um pouco mais de farra vital, muito menos literatura”. Diz respeito ainda a este campo semântico formulação de Mário de Andrade em carta de 27 de maio de 1925, que lamenta: “Nós estamos envenenados pela literatura que está agindo sempre subconscientemente em nós, a peste! Não bote nada de estética na vida de você, bote vida que não tem nada que ver com as atitudes artísticas e portanto desinteressadas do espírito”. Cf. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945*. Org. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, pp. 68 e 125, respectivamente.

<sup>10</sup> Cf. Gildo Pastor, “Comprimidos de Bayer”, in: *O Homem do Povo*, ano I, n. 4, 04/04/1931, p. 3. Consultado a partir da edição recente: *O Homem do Povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão*. 3ª ed. São Paulo: Globo/ Museu Lasar Segall/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

o artigo documenta um momento relevante no desenvolvimento da sensibilidade modernista.<sup>11</sup> Na hora exata da inflexão comunista capitaneada por Oswald e Pagu, a atenção ao livro de Cendrars, velho conhecido do autor da poesia pau-brasil, é catalisada pela crítica ao teor de artifício embutido na noção de literatura.<sup>12</sup> Tal perspectiva parece ganhar vitalidade nesse começo de década: pode ser verificada, em formulação semelhante e praticamente coetânea, em manifestação de outra vertente intelectual egressa do primeiro momento modernista. Em carta do final de 1931 a Alceu Amoroso Lima, Antônio de Alcântara Machado comenta o problema, que então se impunha, da definição política dos intelectuais. Ao fazê-lo, destaca a capacidade de ação e tomada de posição do interlocutor, que havia alguns anos se convertera ao catolicismo e representa, no começo da década de 1930, figura de proa da intelectualidade conservadora (pouco adiante, manifestaria simpatia pelo Integralismo). Importa notar que, no curso do debate motivado pelos diagnósticos políticos de Amoroso Lima, os argumentos de Alcântara Machado sobre a época se apressam em atacar, precisamente, “a literatura inútil [,] umas das grandes responsáveis pela decadência da burguesia”, queixando-se da “palavrosa incapacidade brasileira para tudo quanto seja ação eficiente”.

Acabar com a literatice burguesa é coisa a meu ver imprescindível.

Sobretudo porque ela é inútil. **Literatura, sim: mas de ação.** Não a literatura-libertação da vida. Mas a literatura vivida: sangue e alegria.<sup>13</sup>

As representações da prática da escrita, portanto, constituem um campo de respostas à movimentação histórica. Uma evidência de que já no ambiente intelectual paulista de começos da década o **signo “literatura” está em questão**, prenunciando o que se daria logo em seguida, por efeito da reflexão suscitada pela afluência de novos romancistas à cena nacional.

As referências a Jorge Amado são então decisivas. Em comentário anterior à publicação de *Cacau*, dedicado ao primeiro romance do autor, *No país do carnaval*, Marques Rebelo dá mostras do tensionamento que se tem em vista. Apoiada em uma paráfrase do enredo do livro de 1931, a observação de Rebelo tem interesse duplo. Em primeiro lugar, informa a respeito da inflexão negativa no sentido de “literatura”, sugerindo sua disseminação; em segundo lugar, distingue figuras e condutas a ela associadas.

---

<sup>11</sup> A atribuição de autoria é indicada por ocasião da reprodução do texto em: Alexandre Eulálio (org.), *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001, p. 429.

<sup>12</sup> A formulação de Gildo Pastor (Astrojildo Pereira) é uma variação a partir do prefácio da obra de Cendrars, em que se lê: “Dedico/ esta vida aventureira/ de Jean Galmot/ aos jovens/ de hoje em dia/ fatigados da literatura/ para lhes provar/ que um romance/ pode também ser um ato.” Cf. Blaise Cendrars, *Rhum*. [1930]. Paris: Grasset, 1957, p. 5.

<sup>13</sup> Cf. Francisco de Assis Barbosa (org.). *Intelectuais na encruzilhada: Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, pp. 121, 123 e 124, respectivamente.

A característica da geração que surge é o máximo desprezo pela literatura, literatura no sentido pejorativo que atualmente se emprega. Jorge Amado, em *O país do carnaval*, que Schmidt-editor publicou, não foge a esta nítida característica, pois todo seu romance é um combate aos tipos artificialmente intelectuais que acreditam na ação como consequente da cultura livresca (a pior, quase sempre sentimental, não raro mistificante) e de atitudes poéticas.<sup>14</sup>

Não é difícil reconhecer alguma afinidade entre essas linhas e o ataque ao “mal da eloquência balofa e roçagante” que, em 1924, o prefácio célebre de Paulo Prado identificava como alvo da poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade.<sup>15</sup> Segundo os intelectuais paulistas dos anos 1920, o “mal literário”, livresco e anacrônico, impediria a visão clara das coisas e, sobretudo, bloquearia a participação no “espetáculo vivo” próprio a “uma terra nova e rica, em plena puberdade ardente”.<sup>16</sup> Em contraste, pois despida de qualquer euforia, a constatação de “máximo desprezo pela literatura”, fixada por Marques Rebelo, expressa bem a direção que o acirramento da linguagem toma na década seguinte. Legada pelo primeiro momento modernista, a percepção de que o cultivo da literatura está associado a condutas sociais é reorientada, então, no sentido de uma **politização explícita da pauta**. Antes que esta se demonstre plenamente, o parâmetro da “literatura no sentido pejorativo” é empregado em 1933 por João Ribeiro, por exemplo, na avaliação da realização estilística equilibrada. É o que se vê em sua resenha de *Os Corumbas*, de Amando Fontes: “É um romance admirável, sem retórico pedantismo, sem ênfase, sem literatura (como soem dizer os papalvos do estilo arrevesado e de puro artifício) e que é a literatura melhor”.<sup>17</sup> Algo da mesma ordem parece mover a linguagem empregada pelo crítico Agripino Grieco, que, em 1933, aquilata a novidade de *O Quinze*, primeiro romance de Rachel de Queiroz, nos seguintes termos: “bom trabalho, sem dúvida, exatamente porque **quase não é literatura**, porque a autora, avessa a armar tempestades no tinteiro, conduziu, talvez sem pretendê-lo, uma ofensiva contra os lugares comuns da seca e do dramático cearense”.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Marques Rebelo, “O país do carnaval” [1932], apud Jorge Amado: *30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961, p. 59.

<sup>15</sup> Paulo Prado, “Poesia Pau Brasil” [1924], in: Oswald de Andrade. *Pau Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 92.

<sup>16</sup> Paulo Prado, “O mal literário” [título atribuído pelo organizador], in: *Paulística etc.* 4ª ed. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 308-309. Primeiramente publicado, sob o título “O momento”, como editorial da *Revista do Brasil*, n. 98, em fevereiro de 1923.

<sup>17</sup> João Ribeiro, “*Os Corumbas*”, in: *Jornal do Brasil*, 03/08/1933, p. 10.

<sup>18</sup> Agripino Grieco, *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 163, apud Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*. São Paulo/ Campinas: Edusp/ Ed. Unicamp, 2006, p. 125.

Anunciada por esses exemplos de desestabilização, a conflagração do termo “literatura” se mostra consumada em duas manifestações de 1934, nas quais Jorge Amado toma o debate acerca do tipo de romance então emergente como campo de uma militância tática. São artigos que, procurando tornar operativa a contundência da nota anteposta a *Cacau*, tratam de denunciar de modo explícito a **feição de classe da escrita encasacada**.

O primeiro deles dedica-se a *Maleita*, de Lúcio Cardoso, que, apesar de suas qualidades, seria livro “dos mais ordeiros”. Mais do que isso,

Ainda um romance branco, romance de simples literatura, o que é uma pena. (...) Sei que Lúcio Cardoso não pretende parar nesses romances catolizantes. Sei que irá mais adiante, mesmo porque a sua extraordinária força de romancista não se pode perder em simples livros sem outra finalidade que divertir leitores gordos e ricos.<sup>19</sup>

Neste caso, a “simples literatura” é insuficiência, associada à destinação conformista em termos morais e sociais. Em artigo pouco anterior, com tons de programa, o termo “literatura” é deslocado do campo propriamente artístico para designar mais diretamente um gesto social de dominação. Ganha evidência, assim, o procedimento característico de Jorge Amado, cuja triagem lexical arma um campo de confrontações:

O sentido de **documento, de grito**, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no **novo romance** brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não podia deixar de acontecer. Os novos romancistas, brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditaram mais em brasilidade e em verde amarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o **Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro**. Não falo aqui em frase de deputado baiano na Assembleia: “O Brasil está na beira do abismo”. Isso é literatura de quem tem 6 contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros.<sup>20</sup>

Aqui, “literatura” equivale de fato a embuste, como sugere Candido, mas num arranjo de posições que procura conferir à mistificação retórica uma posição evidente no conflito social. “Literatura de quem tem 6 contos por mês”, “frase de deputado”: o texto se empenha na contraposição nítida entre o poder político e econômico, de um lado, e as “populações inteiras, perdidas, esquecidas”, de outro. Associada à investida contra as noções de “brasilidade e verde amarelismo”, que remetem a desdobramentos conservadores, quando não

---

<sup>19</sup> Jorge Amado, “Maleita”, in: *O Jornal*, 7/10/1934, seção 2, p. 1.

<sup>20</sup> Idem, “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, in: *Lanterna verde*, n. 1, maio 1934, p. 49.



protofascistas, do nacionalismo modernista, a ênfase deliberada no “sentido de documento” do “novo romance brasileiro” é igualmente relevante. Isso porque o aspecto documentário do romance, como se viu, é um dos eixos da crítica que estudos como o de Lafetá movem contra a produção de 1930. A verificação de que se trata de uma **dimensão** em alguma medida **autoconsciente** da parte dos escritores convida a evitar o ajuizamento premeditado. Com isso, desbloqueia-se a possibilidade de compreender a densidade do debate de que manifestações como as que temos visto dão prova – e de, por conseguinte, perguntar por seu sentido estético e histórico.

Ainda na passagem entre 1933 e 1934, cabe destacar a ressonância das posições aguerridas de Jorge Amado e a repercussão da nota anteposta a *Cacau*, que é apropriada e suscita especificações da parte de jovens intelectuais espalhados pelo país. Assim, por exemplo, um artigo de Dante Costa, veiculado no Rio de Janeiro, captura bem o problema em tela ao defender uma “Literatura espelho da vida. Literatura sem literatura”. Do contrário, defende o autor, ela “se tornaria apenas jogo de palavras. Habilidade de gramáticos e filólogos. Prestidigitação de dicionaristas sem trabalho”.<sup>21</sup> A especialização anódina anda portanto no mesmo passo da desonestidade estigmatizada por Amado, cujas posições ecoam ainda em uma publicação mineira, na qual José Bezerra Gomes explica que o romance contemporâneo “não tem literatura, tem vida”; por isso, “Menos imaginativo e livresco, (...) emigrou do gabinete para o campo. Para a fábrica. (...) Libertou-se daquele sentido inteiramente literário do romance burguês para se afundar no sentido humano”.<sup>22</sup>

A **crise semântica** que acompanhamos comporta modulações importantes. Em um panfleto de ânimo insurrecional, publicado em 1935, Carlos Lacerda alardeia a ênfase nos fatos históricos, opondo-a às convenções melodramáticas associadas à ficção burguesa. Ao apresentar a narrativa de um levante de escravizados, enfatiza uma oposição característica daquele momento: “Estamos fartos de literatagem. Não queremos mais saber de adultérios nem dessa literatura de peito duro e colarinho alto. Vamos tratar de coisas sérias”.<sup>23</sup> Já em crônica de Álvaro Moreyra, publicada no mesmo ano, trata-se de atacar a dimensão restrita da “literatura” como ângulo de observação social, enfatizando sua falta de contato com a vida comum. Publicada em um veículo ligado ao Partido Comunista, em contexto de agravamento do autoritarismo varguista, a intervenção de Moreyra tem significado histórico relevante. Ela

---

<sup>21</sup> Dante Costa, “Conversa fiada”, in: *Rumo*, n. 7, ano 2, novembro de 1933, n.p.

<sup>22</sup> José Bezerra Gomes, “O sentido humano e universal do romance contemporâneo”, in: *Surto*, n. 3 e 4, dezembro de 1933 e janeiro de 1934, p. 14.

<sup>23</sup> Carlos Lacerda. *O Quilombo de Manuel Congo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998, p. 8. Originalmente assinado com o pseudônimo *Marcos*.

documenta a participação do veterano polígrafo, arquiconhecido do leitor de *Fon-fon* e outras publicações, na imprensa de agitação anti-integralista. Nesse contexto, mais do que repisar uma tomada de posição em favor da Aliança Nacional Libertadora (no bojo da qual, como se verá, formulam-se experiências significativas de ampliação do horizonte da comunicação literária), trata-se de disputar a compreensão do campo da produção escrita. À tradição conformista, aqui aproximada à ideia de “literatura”, Moreyra opõe o partido do “jornalismo”, que nesse contexto passa a implicar não apenas o horizonte de um público mais amplo como uma posição discursiva aberta ao processo histórico efetivo. O deslocamento proposto por Moreyra, ao arrancar da esfera da “literatura” as obras que julga relevantes, insiste na inanidade que a ela estaria associada.

Literatura é coisa sedentária.

Jornalismo é vida ao ar livre, solta, inquieta, vida-vida.

Jorge de Lima fez reportagem no *Calunga*.

José Lins do Rego fez reportagem no *Moleque Ricardo*.

São, com *Os corumbas*, de Amando Fontes, e o *Cacau*, de Jorge Amado, os grande livros novos.

A *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Junior, é trabalho de jornalista, da mesma maneira que são trabalhos de jornalistas *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a *Rondônia*, de Roquette Pinto, o *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado.<sup>24</sup>

Tem-se visto que, empregado para demarcar posições no campo da produção contemporânea, o termo ‘literatura’ constitui objeto privilegiado do debate do decênio. Para além da recorrência de que recolhemos algumas amostras, signos associados são alvo do mesmo estiramento semântico-político. É o caso do gênero romance, por exemplo. Na abertura da narrativa *Lapa*, de 1936, Luís Martins insere uma “Nota absolutamente necessária”, na qual justifica sua “brutalidade da linguagem”: trata-se de “um livro sério, sério demais mesmo, (...) uma crônica trágica da prostituição carioca”, em que a mulher “não é nenhum tema poético, mas uma vítima aniquilada”. Consequência: “Muita gente duvidará que se trate de um romance. Digam que é reportagem”.<sup>25</sup>

Se a própria designação *romance* sofre desestabilização, o mesmo se passa com as designações de autoria. Sem mobilizar diretamente a palavra ‘literatura’, é a figura tradicional

---

<sup>24</sup> Álvaro Moreyra, “Imortalidade”, in: *A Manhã*, 13/08/1935, p. 3.

<sup>25</sup> Luís Martins, *Lapa*. [1936]. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, pp. 35-36.



do “escritor” que Oswald de Andrade põe em questão, em carta de 1935 dirigida a uma publicação de jovens intelectuais que pedira sua contribuição:

estamos numa época de pau furado, onde o literato do barulho, tipo Camões, é canja. Pois nenhum homem de letras hoje está folgado de prisões, olhos vazados, naufrágios com clowns heroicos e guinchos terríveis e surdos porque *Os Lusíadas* nos dentes nos impedem de berrar por socorro.

Isto de escritor com vestuário completo, pena de pau e ordenado (...) vai longe da nossa vida cavada e rebelde.<sup>26</sup>

Em 1936, Aderbal Jurema desfere ataque semelhante, interessado em insurgir-se contra uma espécie de Antigo Regime das letras:

O escritor novo, que vem escrevendo em linguagem simples e refletindo os problemas da vida despido de palavras de dicionário, de símbolos inacessíveis, está muito longe do literato de punhos de renda e que ainda hoje usa, no estilo, artifícios de cabeleireiro parisiense.<sup>27</sup>

Extravassando o debate especificamente literário, mas prestando contas do que nele se passa, talvez participe ainda da linha de disputa que mapeamos uma formulação de Caio Prado Junior, sintomática da desconfiança projetada sobre as representações do escritor. Não parece acaso que ao expor, em meados de 1935, o programa econômico da Aliança Nacional Libertadora, o jovem historiador enderece sua crítica e direcione seu antagonismo aos “*escribas da situação dominante*”.<sup>28</sup>

Os exemplos dão a medida da **extensão da crise que tem por epicentro a noção de literatura**. Os literatos, a escrita difícil – mesmo o livro será objeto de tensionamento, como em passagem do prefácio (repleto de implicações, a decifrar adiante) de *O conde e o passarinho*, de 1936, em que a prosa agressiva de Rubem Braga dá parte da desestabilização de noções do campo literário:

Palavra de honra que me sinto desajeitado, metido assim em um livro. Os homens sérios que escrevem livros têm, quase sempre, um certo desprezo pela gente de jornal. Na verdade, nós somos uma raça leviana e geralmente sem cultura. Apenas me alegro em pensar que nós estamos mais perto do povo, nós topamos a vida cara a cara em nosso trabalho de todo o dia.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Oswald de Andrade, “Hora H (Carta a Afrânio Zuccolotto)” [título atribuído pela organizadora]. In: *Estética e política*. 2ª ed. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011, pp. 69-70. Originalmente publicado em *Ritmo*, n. 1, nov. 1935, pp. 1-2.

<sup>27</sup> Aderbal Jurema, “Escrita fácil e escrita difícil”, in: *Revista Acadêmica*, n. 20, julho de 1936, p. 18.

<sup>28</sup> Caio Prado Júnior, “O programa da Aliança Nacional Libertadora (IV)”, in: *Nova Escrita Ensaio*, n. 10, 1982, p. 127, grifo nosso. Originalmente publicado em *A Platea*, 30/07/1935.

<sup>29</sup> Rubem Braga, *O conde e o passarinho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 7.

O sentido do procedimento crítico, visando condutas e dinâmicas sociais encarnadas na prática literária e em suas palavras-chave, atualiza, como se sugeriu acima, um elemento do gesto modernista do decênio anterior. O escopo da disposição antiliterária de 1930, todavia, é mais amplo. Ao abastecer-se das energias do conflito social então em montante, ela abarca mais do que a cultura encasacada, ou as concepções estreitas e acadêmicas da prática artística. Isso se comprova na incorporação do próprio Modernismo ao rol de alvos da campanha de desestabilização, como se lê no ataque, também de Braga, a *Macunaíma*, por ocasião dos dez anos de sua primeira publicação:

Mário pegou um jeito de escrever que seria popular se não fosse precioso. Ele faz parte de um pequeno clube fechado de gastrônomos que há em São Paulo. E faz gastronomia na linguagem também – o paladar do povo é simples.<sup>30</sup>

Além do componente de disputa de campo, evidente nesse tipo de polemismo no qual desempenham papel as divisões regionais e de geração, a animosidade registra, de modo mais geral, o teor do abalo discursivo em pauta. Ao mobilizar enfaticamente a preocupação com o elemento popular, as formulações de Braga são indicativas da convergência entre o acirramento da linguagem e a ativação veemente de um ângulo de classe. Muito embora este, repleto de contradições, seja difuso e heterogêneo, seu espraiamento ajuda a notar as implicações políticas da problematização das práticas de escrita. Em sua variedade de momentos, configura-se, enfim, um processo de estranhamento da tradição intelectual local em cujo cerne se encontra o signo *literatura* – “palavra [que] no mundo inteiro exprime qualquer coisa séria, mas aqui se acanhou, desgraçadamente”, segundo escreve Graciliano Ramos em 1937.<sup>31</sup>

#### 4.

Os exemplos acima procuram ao menos sugerir a densidade do quadro de retesamento discursivo que nos interessa. A atenção a ele permite reconsiderar o fenômeno que João Luiz Lafetá toma como um desvio da “consciência” ou “preocupação” formal na produção literária de orientação política dos anos 1930. A verificação de que, em articulação com o tensionamento social então em curso, a ideia mesma de “literatura” sofre ataques e desestabilizações convida ao exame de textos decisivos do período sob ângulo novo. O fenômeno, assim, pode ser compreendido menos como sinal de tibieza estética do que como

---

<sup>30</sup> Id., “Os defeitos de *Macunaíma*”, in: *Folha da Manhã*, 04/05/1937, n.p.

<sup>31</sup> “Porão” [julho de 1937], in: Graciliano Ramos. *Linhas tortas*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 113.

determinação relevante de um conjunto heterogêneo de obras (que variam consideravelmente no que diz respeito à compleição formal, ou ao grau de realização artística). Trata-se de perguntar pelas experiências de linguagem associadas à problematização dos parâmetros do *literário*, cuja reconfiguração, animada pela dinamização histórica do decênio, visa posturas e condutas sociais filiadas à tradição letrada brasileira. Não raro **dispostas a fazer tábula rasa do passado e da tradição, são manifestações que, via de regra, interessam menos pela redefinição de “literatura” que eventualmente venham a propor do que pelas consequências e possibilidades abertas por sua crítica à noção.** Nesse sentido, ao exame de como a tectônica social atinge as palavras e seus usos combina-se a consideração da produtividade estética do estranhamento das representações correntes de “romance”, “reportagem”, “poesia”, “escrita”, “livro”, “escritor”, “cultura” etc.<sup>32</sup> Esse ângulo de exame tem por fundamento a historicidade

---

<sup>32</sup> Abre-se, dessa forma, um prisma pouco explorado para o exame das afinidades e diferenças entre as **manifestações antiliterárias brasileiras de 1930 e a linha de frente mundial de politização da arte.** Nos países de proa do desenvolvimento capitalista, as experiências de crítica da arte e da literatura em acepção tradicional, entendida como instituição burguesa, remontam ao começo do século, mas se agudizam a partir da Guerra de 1914. Na Europa e nos Estados Unidos, a década de 1920, na montante de radicalização tributária da Revolução Russa, é palco da intensificação de experiências artísticas cuja radicalidade tem relações, de graus e modos variados, com a crise da ordem liberal. Não raro, frentes diversas de pesquisa estética tomam os signos da cultura burguesa como alvo de ataque, de modo a associar a crítica das palavras-chave da linguagem artística tradicional à renovação dos meios de expressão e, no limite, à transformação do horizonte social de produção e circulação das obras. É diante de um quadro como esse, agravado pela crise econômica de 1929, que, nos Estados Unidos, John Dos Passos constata que “as velhas palavras-chave idealistas criaram ranço nos últimos quinze anos” (John Dos Passos, “Who can we appeal to?”, in: *New Masses*, vol. 6, n. 3, agosto de 1930, p. 8). O calibre da formulação é próprio daqueles anos, com variações características. No contexto francês, em 1929, Emmanuel Berl move um ataque à cultura burguesa, entendida como um sistema de palavras-senha [*mots de passe*] propícias à manutenção de privilégios sociais (Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise*. [1929]. Paris: Pauvert, 1965, p. 30). Levando o argumento adiante, Paul Nizan, em sua militância em publicações comunistas, avança que “o idealismo burguês é o triunfo do vocabulário”, um domínio no qual as palavras têm efeito de mascaramento e mistificação; o corolário é que o proletariado, por saber que palavras não têm realidade, pode muito bem constituir sua cultura própria, e “não precisa nem de romances nem de sonetos” (“Compte rendu de E. Berl, *Mort de la morale bourgeoise*” [1930], in: Paul Nizan, *Articles littéraires et politiques*, vol. I. Paris: Joseph K., 2005, p. 111). Na Alemanha, por sua vez, noções como a de romance são também desestabilizadas pelas tensões constitutivas da cultura da República de Weimar. Em 1929, Döblin, empenhado na crítica do “mau romance dramático moderno”, diz preferir a designação “obra épica”; aprofundando a disputa semântica, o autor de *Berlin Alexanderplatz* defende o emprego do termo “produtores de arte – a palavra fatal e aveludada ‘artista’ me repugna” [Alfred Döblin, *L’art n’est pas libre, il agit: écrits sur la littérature (1913-1948)*. Paris: Agone, 2013, pp. 149, 107, 114]. O momento, nas palavras do dramaturgo Leo Lania, é de passagem “da ‘arte pura’ ao jornalismo, à reportagem; da literatura à verdade”; isso porque a revolução social, na ordem do dia, “arranca a pluma das mãos de todos esses ‘écrivains de métier’” (Leo Lania, “L’art profané” [1924], apud Erwin Piscator, *Le théâtre politique*. Paris: L’Arche, 2017, p. 54). Observando a questão de ângulo já avisado a respeito de uma crise civilizacional iminente, Brecht pergunta-se, em 1932, pelo dia em que, tornada a cultura “uma constelação de sujeira”, um “aterro de imundícies”, **o proletariado poderia apoderar-se de suas ruínas.** A descrição das condições desse assalto detém-se precisamente na deterioração das propriedades da linguagem: “as palavras e os conceitos não tendo quase nada mais a ver com as coisas, atos e relações que designam, será possível seja mudar estes sem mudar aqueles, seja mudar as palavras deixando coisas, atos e relações intocados” (Bertolt Brecht, “Le prolétariat n’est pas né en gilet blanc” [1932], in: *Écrits sur la politique et la société (1919-1950)*. Paris: L’Arche, 1971). Cabe por fim lembrar como se configura a guerra de palavras na Rússia revolucionada, irradiadora do espectro que rondava o Ocidente. Ainda nos anos 1920, Tretiakov envolve-se na experiência prática de transformação da posição e função social do escritor. Em sua defesa encarniçada da *literatura-fakta*, afirma que “cada jovem, com sua câmera fotográfica, é um soldado engajado na guerra contra os pintores de

das noções que a produção literária põe em movimento – à diferença do raciocínio de Lafetá, que, embora constata o contexto de radicalização, apoia-se ao cabo num parâmetro fixo de “modernidade” (“a ruptura da linguagem”).

A problematização do literário tem parte relevante, pois, na formalização da inquietação política no decênio de 1930. É o que nota **Mário de Andrade**, que, embora **relativamente distante da sensibilidade antiliterária em questão**, examinou-a a seu modo em artigo de 1934, importante e pouco lido, que vale recuperar. Seu ponto de partida é *26 poemas*, obra dos jovens escritores e críticos pernambucanos Odorico Tavares e Aderbal Jurema que se poderia descrever como um **exemplar característico da poesia participante de então**. Trata-se de “um livro lindo”, feito de poemas que, todavia, não são “esteticamente bonitos”. Como entender o paradoxo? “É que o ângulo social de onde a gente percebe esta **beleza nova** já é um outro ângulo, de novo”, escreve Mário, argumentando que também a “beleza” do Modernismo de 1920 estivera menos em suas obras do que na ruptura com os parâmetros então vigentes:

Nós também já tínhamos mudado de ângulo, abandonado a fácil regra parnasiana, pra buscar, não apenas em ritmos novos, mas em assuntos do dia, e mesmo em assuntos conscientemente escolhidos, maior função para a nossa arte. O que foi todo nosso brasileirismo gesticulante, senão um pragmatismo forçado?

O argumento assenta em interpretação precoce da dinâmica do movimento modernista, cujo legado e sentido, como já se viu, estão também em disputa naquele contexto. O fundamental é que o procedimento de **historicização da experiência literária** faculta a Mário a compreensão da tendência que se constata naquele começo de década de 1930:

Sem dúvida são muitos [sic] moços, e ainda não fizeram livros eternos, um Jorge Amado no *Cacau*, um Amando Fontes com seus trágicos *Corumbas*, e agora Odorico Tavares e Aderbal Jurema com estes poemas. Porém há uma beleza profunda na atitude desses rapazes diante da vida. E **dão um passo enorme sobre os da minha geração**. São estas as vozes novas que ecoam os problemas danados do tempo. Os da minha geração saíram das torres e

---

cavalete, e cada repórter apunhala mortalmente as belas-letas com a ponta de sua caneta” (“A suivre” [1929], in: Serge Tretiakov, *Dans le front gauche de l'art*. Paris, François Maspero, 1977, p. 109; em tradução inglesa, “To be continued”, in: *October*, n. 118, p. 56). No limite, o problema de fundo diz respeito ao encaminhamento estrutural, no campo da composição artística, da **Ideologiekritik**, cuja incidência sobre a linguagem burguesa se precipita na experimentação de novos modos de escrever e produzir arte. O deslocamento das formas burguesas tradicionais no quadro da periferia brasileira do capital, no qual aquelas têm vigência limitada e problemática, confere à disposição antiliterária de nossos escritores dos anos 1930 sua originalidade e rendimento próprios, a caracterizar.

estúdios para a rua. Mas os novos desceram da calçada e se misturaram na multidão.<sup>33</sup>

O interesse do argumento está na combinação que propõe entre a compreensão mais ampla da dinâmica artística, desde os anos 1920, e a atenção à especificidade da produção nova do decênio. Como consequência, o peso do ajuizamento estético é relativizado, e a ênfase, dirigida à relação entre o desequilíbrio das formas novas e a matéria que se propõem a elaborar (“os problemas danados do tempo”). Visto assim, em sua lógica abstrata, o argumento cobra lugar no corpo da extensa e contraditória reflexão marioandradina sobre as relações entre arte e política. É possível, por exemplo, perguntar pela posição que a resenha, em sua abertura às irregularidades da produção de viés participante, ocupa em relação aos ensaios de maturidade de Mário de Andrade, de fins dos anos 1930 e começo dos 1940, nos quais Lafetá valoriza “a preocupação com a especificidade do fenômeno literário”.<sup>34</sup> No que toca ao problema em tela, todavia, a apreciação de Mário interessa mais por sedimentar uma percepção dinamizada naqueles meados de década. Trata-se de compreender que a desestabilização das noções correntes no campo literário tem parte não apenas com a inclinação ao engajamento então disseminada, mas com a formalização de problemas históricos. “Por que não será perfeita a explosão crua destes estilos novos em assuntos novos?”, conclui Mário, em formulação decisiva.<sup>35</sup> Ao discernir a relação entre os termos (“estilos” e “assuntos”, ou, por outra, *forma e matéria*), a percepção oferece um ângulo crítico para considerar o problema da politização literária em sua configuração histórica e conceitual própria.

É esse ângulo, cuja precipitação Mário de Andrade captura na dinâmica literária do período, que se trata de desenvolver na consideração de obras que, embora de gêneros, escopos e resultados estéticos díspares, têm em comum a articulação entre crítica social e

---

<sup>33</sup> “Momento pernambucano” [1934], in: Mário de Andrade. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, pp. 155-157.

<sup>34</sup> João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, cit., p. 217. O argumento segundo o qual, para Mário de Andrade, “o engajamento devia ficar subordinado à literatura e devia dar-se dentro dela”, sedimentando assim a compreensão de que é a elaboração da especificidade literária o termo justo para mensurar e compreender a dimensão política de uma obra, constitui o ponto de culminação do estudo de Lafetá sobre a crítica literária brasileira dos anos 1930. É na discussão de Mário sobre a técnica e o artesanato em arte, bem como na crítica que suas resenhas de fins dos anos 1930 movem a certa literatura de tendência política por seu “abandono das questões técnicas”, que Lafetá encontra as compreensões mais avançadas do debate do decênio. Em boa medida, elas constituem propriamente o critério de julgamento e sustentam o conjunto de seu estudo sobre o período (id., ibid., p. 219). A atenção ao argumento da resenha assinada em 1934 por Mário de Andrade ajuda a indicar as especificidades e contradições próprias à intensidade do debate de meados da década. Mais recentemente, as oscilações do pensamento de Mário a propósito do problema do engajamento foram descritas e reinterpretadas em sua complexidade por Pedro Fragelli, “Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade”, in: *Revista do IEB*, n. 57, 2013, pp. 83-110.

<sup>35</sup> Mário de Andrade, “Momento pernambucano”, cit., p. 157.

crítica da linguagem. A investigação, assim, poderá mover-se através da pergunta: como as obras apreendem e desenvolvem, em sua forma, o tensionamento social das práticas discursivas? Na primeira produção de Jorge Amado, a chave militante, próxima à perspectiva do Partido Comunista, ativa a denúncia das configurações tradicionais do romance e do discurso sobre a pobreza. Organiza-se, desse modo, a associação, rica em contradições e desequilíbrios, de finalidade revolucionária e mobilização de novas técnicas narrativas. O enquadramento contundente do trabalho no latifúndio patriarcal (*Cacau*, 1933) e da miséria urbana (*Suor*, 1934) dá-se, assim, pela tentativa de elaboração de romances ‘proletários’ e ‘coletivos’. Na crônica inconformista do jovem Rubem Braga, por sua vez, a experiência de produção para jornal e o **estatuto material e social precário do cronista** são internalizados pelo próprio ponto de vista dos textos. Resulta uma prosa agressiva e de agitação, fortemente imbricada na experiência política de meados dos anos 1930, dispersa em veículos vários e em parte recolhida em *O conde e o passarinho* (1936) e *Morro do Isolamento* (1944). Disposta a politizar a lida com os elementos mínimos do cotidiano e a anotar reincidentemente as instâncias de tensão social, essa crônica de conflito, em rara exploração das ambivalências próprias ao estatuto do gênero, move-se pela desestabilização crítica da posição social da prática da escrita. Em Drummond, por fim, articulam-se, como problema literário, participação política e autoexame da subjetividade lírica. Ao fazê-lo, o mecanismo expositivo de *Sentimento de mundo* (publicado em 1940, com poemas que remontam no mínimo a 1933) põe em movimento um estudo pormenorizado de estratégias enunciativas, variando o ângulo e a situação discursiva de poemas que apanham os **dilemas do decênio**. Assim, de um lado, a própria experiência lírica é interrogada e criticada pela pesquisa poética; de outro, as questões de ordem política e social são refratadas pela invenção de modos de exposição e dicções diversas e dissonantes entre si.

Em sua diversidade, as três experiências assentam no questionamento dos pressupostos de cada gênero (romance, crônica, lírica). Podem ser vistas, portanto, como soluções, de grau de realização desigual, a um problema comum, **o do abalo da estabilidade da linguagem e da literatura em um contexto de conflagração**. Constituem, desse modo, não apenas material importante para pesquisar a amplitude e variedade das dicções radicais formadas na trincheira discursiva dos anos 1930. Sobretudo, oferecem ocasião para o estudo de como o tensionamento das representações literárias habituais se converte em fator interno das obras, no processo de formalização estética dos problemas do período. Como se sabe, a polarização ideológica entre comunismo e fascismo, de ordem global, articula-se de modos diversos a especificidades do contexto brasileiro na época, que compreende fenômenos e



processos como o espírito antioligárquico e os rearranjos políticos produzidos no quadro da chamada Revolução de 1930; a reorganização da economia brasileira após a quebra da Bolsa em 1929, com a crise da economia cafeeira e o impulso industrializante; a reconfiguração da força de trabalho e os novos discursos e representações da figura do trabalhador nacional; a ditadura getulista e o quadro de perseguições, censura e prisões. Menos do que sumariar os eventos-chave da década, todavia, trata-se de verificar **como a pesquisa formal** de Amado, Braga e Drummond **apreende e elabora a dinâmica de uma quadra histórica particularmente acirrada**. A descrição de seus procedimentos, assim, poderá também perguntar em que medida eles são determinados pelo envolvimento efetivo dos autores com os eventos do tempo. Será um modo de discutir a perspectiva comunista de Amado, a atividade de agitação aliancista de Braga e o distanciamento relativo de Drummond.

A historicidade das obras em questão concerne à pesquisa de modos diversos. Em primeira instância, a sondagem do que está em disputa na elaboração artística daqueles anos ampara-se nos termos e categorias sedimentados no **debate do próprio período**. Em outro nível, as obras estudadas se encadeiam em breve mas significativa sequência temporal, o que nos permite armar algo como **uma cronologia do decênio**. Seus diferentes momentos são percebidos através do entusiasmo militante de começo de década, no romances de Jorge Amado; da disputa discursiva no quadro da montante da Aliança Nacional Libertadora e de sua repressão tal como apreendidas, em meados da década, por Braga; da tensão, de fins da década, entre o peso da guerra e da ditadura e o ânimo crítico e reflexivo, em Drummond. Em todas essas experiências, como já se notou acima, o **legado modernista** também comparece como **problema ideológico e técnico**, no corpo das obras.

Finalmente, é o próprio sentido histórico e político da experiência literária brasileira que sofre o comentário das dicções radicais que emergem no decênio em questão. No limite, é também sobre a **longa tradição empenhada** na construção de um horizonte nacional através da literatura, ou sobre as aporias e contradições de tal horizonte, que incide a conflagração antiliterária brasileira dos anos 1930.

Primeira parte

**“Com um mínimo de literatura”: o romance comunista de Jorge Amado**



## Capítulo 1

### *Cacau*, “romance proletário”?

#### 1.

“E proletário ou não, *Cacau* é um romance muito defeituoso”, escreve Manuel Bandeira em artigo de 1933.<sup>36</sup> A frase crava um juízo cujo peso cresceria nas décadas posteriores. Mesmo críticos atentos ao interesse da obra de Jorge Amado, sobretudo de *Jubiabá* (1935) e *Terras do sem-fim* (1942), não hesitariam em assinalar a fragilidade de livros como *Cacau* (1933) e *Suor* (1934). Para Antonio Candido, trata-se de “rudes ensaios”, “de valor mais que relativo”; segundo Anatol Rosenfeld, não passariam de “novelas mais fracas, escritas na juventude”.<sup>37</sup> A consumação dessa vertente da recepção viria em depoimento de 1981 no qual o próprio Jorge Amado, em uma das diversas apreciações retrospectivas de sua trajetória, refere-se a seus primeiros romances como “cadernos de um aprendiz de romancista”.<sup>38</sup> O escritor repetiria a formulação em manifestações posteriores, de modo a encaminhar, em boa medida, o descarte do que está em elaboração nessas primeiras experiências narrativas.<sup>39</sup>

Com isso, não apenas se afirma a tendência a subestimar a importância de *Cacau* e *Suor* no debate literário do começo da década de 1930, do qual constituem peças centrais. Sobretudo, perde-se de vista a **imbricação de eixos históricos, literários e ideológicos** a que

---

<sup>36</sup> Manuel Bandeira, “Sobre Jorge Amado. *Cacau*”, in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 1117.

<sup>37</sup> Cf., respectivamente, Antonio Candido, “Poesia, documento e história” [1943], in: *Brigada ligeira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 45; Idem, “Romance e expectativa”, in: *Folha da Manhã*, 08/08/1943, p. 7; e Anatol Rosenfeld, “Jorge Amado” [cerca de 1955], in: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva: Edusp/Campinas: Ed. Unicamp, 1994, p. 151.

<sup>38</sup> “É preciso viver ardentemente (entrevista biográfica)”, in: Álvaro Cardoso Gomes (org.). *Jorge Amado*. Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 17.

<sup>39</sup> Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 57 (entrevista realizada em 1985).

essas obras dão expressão. Considerada em enquadramento abrangente, a simples mobilização da noção de “romance proletário” pelo livro de 1933 adensa, com nitidez pioneira, a pergunta sobre as relações entre literatura e classe no Brasil. A originalidade de *Cacau*, nesse sentido, malgrado as diferenças de método, pertence à mesma rotação de eixo em que orbitam as posições que Oswald de Andrade divulgava no momento. Sobretudo no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, como se sabe, outro marco da gravitação política a que se submetia a atividade intelectual. Ali, o peso da inclinação ao campo proletário ativa a radicalidade com que é visada a experiência intelectual brasileira. Basta lembrar a associação desabusada entre vida material e produção artística, voltada a desmistificar o logro que teria significado a experiência modernista.<sup>40</sup> A autocrítica feroz movida por Oswald à participação no movimento dos anos 1920 (“fui um palhaço de classe”), ao culminar em determinação contundente de militância (“Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária”), assinala em primeira hora e com clareza exemplar a ruptura ideológica em questão. A nomeação das forças sociais em luta, mais que afirmação de engajamento, dá mostras de como a profanação da esfera literária se articula à declarada inclinação ao campo proletário, cuja incorporação à imaginação constitui um dispositivo propício a invenções.<sup>41</sup> Em formulações como as de Amado e Oswald, portanto, fica assinalada, em suas especificidades, a elaboração brasileira de um momento particular da história da arte moderna. Aquele no qual, entre as duas Guerras Mundiais, a crítica das instituições e convenções burguesas passa a ser animada pela aproximação do horizonte revolucionário e a consequente intensificação de formas efetivas de intervenção social. Os problemas que então se formulam assinalam a força

---

<sup>40</sup> A sugestão é de analogia entre a redescoberta do dado brasileiro em chave vanguardista e o desenvolvimento da economia cafeeira: “A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como rui quase toda a literatura brasileira ‘de vanguarda’, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária.” Cf. Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande* [1933]. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2004, pp. 37-39.

<sup>41</sup> Segundo Antonio Candido, o comunismo de Oswald foi “profundamente vivido – comunismo do decênio de 1930, romântico e libérrimo, significando não apenas anticapitalismo, mas aceitação da arte moderna, ataque desabrido às coisas estabelecidas, desafogo dos costumes”. O teor heterodoxo da militância literária dessa fase de Oswald é caracterizado por Vinicius Dantas, que enfatiza sua estratégia de levar “a luta de classe a toda a extensão do mundo burguês, como um desafio ao próprio comunismo que precisava, por conseguinte, responder à complexidade do campo cultural. O nosso Antropófago tinha gosto por mediações mais complexas que as formulações toscas do stalinismo e seus raciocínios marxizantes incorporavam o legado anterior e o inscreviam, de modo criticamente drástico, na desqualificação burguesa da vida brasileira”. As formulações são importantes para assinalar as diferenças em relação à experiência de Jorge Amado, que procede, como se verá, pela tentativa de imersão total no campo proletário. Cf. respectivamente Antonio Candido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, in: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, p. 51; e Vinicius Dantas, “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade” (“Apêndice 1: As relações de Oswald de Andrade com o Partido Comunista”), in: Benjamin Adbala Jr. e Salete de Almeida Cara (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 162.

contraditória que a ideia de cultura proletária infunde a contextos diversos, alimentando possibilidades, reais ou imaginadas, de atuação intelectual não burguesa.<sup>42</sup>

A investida de Jorge Amado, filiado desde 1932 à Juventude do Partido Comunista, distingue-se por fazer o termo “proletário” incidir como qualificativo do romance, armando um dispositivo imprevisto, com consequências literárias a observar. Para tanto, pode ser eficaz recuperar a afirmação de Bandeira e perguntar pelo *interesse dos defeitos* de *Cacau*: cancelando a disjunção por ele sugerida (“proletário ou não”), será o caso de interrogar a relação entre a composição do livro, ou seus defeitos de composição, e a tentativa de realizar um “romance proletário”. A providência implica evitar, de modo análogo, outra tendência da recepção, caracterizada pela ênfase exclusiva na importância histórica dos livros de Amado, despedada de sua dimensão estética. Em outras palavras, ao tomar distância desses ângulos de abordagem, trata-se de examinar os resultados propriamente compositivos da reivindicação de uma perspectiva enfaticamente anticapitalista. Por essa via é possível traçar os pressupostos e contornos da crítica que a obra move a certa noção de *literatura*, considerando as particularidades de seu contexto discursivo; e, enfim, interrogar a configuração de *Cacau*. Ao tomá-lo como formulação, original e contraditória, de um problema literário e político, pode-se, mesmo sem a pretensão de esgotar a análise, argumentar pelo interesse do livro, cujo descarte sumário bloqueia a compreensão de um capítulo decisivo dos anos 1930 no Brasil.

## 2.

O movimento que conjuga a asserção de uma perspectiva política à crítica de convenções literárias e intelectuais, encaminhado pelos romances de 1933 e 1934, está em boa medida inscrito na já mencionada nota de abertura de *Cacau*. A começar pela famosa interrogação (“Será um romance proletário?”), que mereceu a maior parte da atenção da recepção imediata da obra e passou a servir como emblema para caracterizações de conjunto

---

<sup>42</sup> Sirva como exemplo de um quadro no qual o horizonte revolucionário estava na ordem no dia, ainda que em refluxo, o argumento registrado a quente por Walter Benjamin em 1927. Escrevendo logo após sua estadia moscovita, Benjamin encontra na instabilidade material e social da República de Weimar, no “sentimento de crise que se eleva sobre o destino da intelligentsia na sociedade burguesa”, as condições objetivas do interesse dos intelectuais alemães pela situação soviética. “Na Alemanha, é cada vez mais frequente – e esta é a característica de maior importância no processo – que a posição do escritor independente seja colocada em questão, e dá-se conta gradualmente de que o escritor (como o intelectual, em sentido mais amplo), quer queira quer não, consciente ou inconscientemente, trabalha a serviço de uma classe e recebe o seu mandato de uma classe. O fato de que a base econômica da existência do intelectual esteja a tornar-se ainda mais constricta apressou essa percepção nos últimos tempos. (...) Dadas essas circunstâncias, a simpatia da intelligentsia alemã pela Rússia é mais do que um sentimento amigável; eles são guiados por seus próprios interesses materiais. Querem saber: como a intelligentsia passa em um país onde o seu patrono é o proletariado? Como o proletariado molda as suas condições de vida, e que tipo de meio se lhes confronta? O que esperar de um governo proletário?”. Walter Benjamin, “Introductory remarks on a series for *L’Humanité*” [1927], in: *Selected writings*, vol. 2, parte 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005, pp. 20-21.

da inflexão participante da literatura brasileira por volta de 1930. Valerá notar os pressupostos e implicações da formulação, bem como outras coordenadas encapsuladas na nota, que dão acesso a um campo discursivo específico e oferecem os eixos para a leitura de *Cacau*.

Parte substantiva do que está em causa diz respeito ao sentido com que é mobilizada a expressão “romance proletário”. A noção é relevante no desenvolvimento da produção artística de esquerda: seu emprego responde à orientação geral que considera a cultura a partir de sua **posição na luta de classes** e pressupõe o **horizonte de crítica e superação da sociedade burguesa**. O quadro revolucionário aberto na Europa em 1917 oferece, nesse sentido, o marco mais amplo em relação ao qual situar a ocorrência da expressão em Jorge Amado. A qualificação da produção literária com a designação “proletária” remete diretamente ao desenvolvimento do debate na **União Soviética**, onde, durante os anos 1920 e até o princípio da década seguinte, é iminente o **problema da reconfiguração da experiência intelectual e artística pela transformação da ordem política e econômica**.<sup>43</sup> Para a circunscrição da questão que nos interessa, importa ressaltar que a dinâmica contraditória do caso soviético se irradia para as diversas experiências de politização da arte às quais ele se impõe como modelo. Não só na Europa e nos Estados Unidos como em diversas franjas do globo as respostas para o sentido da “literatura proletária” adquirem feições particulares, não raro divergentes.<sup>44</sup> Assim,

---

<sup>43</sup> “O que distingue de modo mais surpreendente a postura do escritor russo da de todos os seus colegas europeus é a **natureza absolutamente pública de sua atividade**”, escreve Walter Benjamin ao introduzir sua notícia sobre agrupamentos políticos de escritores russos (cf. “The political groupings of Russian writers” [1927], in: *Selected writings*, vol. 2, parte 1, cit., p. 6). São numerosos os estágios da disputa de posições entre os muitos agrupamentos e instâncias voltados à organização da cultura na União Soviética, numa dinâmica em que é decisiva a pergunta a propósito **do que deve ser a arte sob o novo regime**. Nesse contexto, a noção de “literatura proletária” passa a estar no centro do enfrentamento entre setores diversos. O debate é extenso e envolve, entre outras, as posições de **Lênin**, as dos **futuristas** em suas diversas frações e desmembramentos, bem como as das **associações de escritores**, como o Proletkult e a RAPP, que se afirmam e se desagregam ao longo da década de 1920. É esclarecedora, a respeito, *Literatura e revolução*, a reunião de artigos de Trotsky publicada em 1924 que, além de conquistar lugar à parte no debate, passa em revista a **variedade de posições em confronto**, em exposição ilustrativa de um quadro de disputa e elaboração cujo vigor persiste até os fins da década. Na sequência, respondendo aos rumos do processo político, começa a se afirmar o capítulo doutrinário da questão, sob o signo do apocalipse stalinista, com a sistematização da chamada política cultural jdanovista. A ela se deve a imposição do realismo socialista, cujas primeiras formulações datam de 1932, a modelo ortodoxo para a criação literária, tal como o consagrou o Congresso dos Escritores Soviéticos de **1934**. A periodização é relevante para **circunscrever os efeitos sobre o debate brasileiro**; dada a relativa defasagem na importação de diretrizes e traduções de obras, somada ao rearranjo de forças e estratégias motivado pelo conflito iniciado em 1939, apenas no pós 2ª Guerra a ortodoxia stalinista no campo cultural passa a interferir com veemência, por **intermédio de intelectuais ligados ao Partido, na produção literária brasileira**, como se pode rastrear em revistas comunistas e em *Os subterrâneos da liberdade*, trilogia que Jorge Amado publica no começo da década de 1950. Ver Dênis de Moraes, *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

<sup>44</sup> “Profundamente dividido à altura do Congresso de Kharkov [1930], o movimento proletário russo **não possui ‘método’ literário único** a oferecer como exemplo a seus êmulos do mundo inteiro”, constata Jean-Pierre Morel em estudo dedicado à dinâmica de influência literária entre União Soviética e França no período. A conclusão tem em vista a querela a respeito das formas propícias à literatura proletária: se a Associação de Escritores Proletários da Rússia [RAPP] inclina-se ao romance, há outros grupos de escritores que defendem a predominância de formas menores (relatos, tratados, panfletos, poemas). A baliza cronológica é importante

se mesmo na União Soviética, até a imposição definitiva da hegemonia stalinista sobre a cultura, não há consenso mas disputa a propósito da questão, os resultados heterodoxos do processo são patentes em *Cacau*, modesto capítulo da elaboração, nas condições de uma literatura periférica, de um problema de ressonância mundial.

É possível que a primeira ocorrência da expressão “romance proletário” em contexto brasileiro seja a do subtítulo de *Parque industrial*, publicado por Pagu, sob o pseudônimo de Mara Lobo, em fins de 1932. Pelo que dá a ver a tímida recepção em jornais e revistas literárias, a novidade que obra e vocabulário representam recebeu pouca atenção; poucos meses depois, ao retomar a expressão sob a forma interrogativa em sua abertura, o livro de Jorge Amado a reintroduz em um debate, ao que tudo indica, em estágio incipiente de

---

porque o Congresso de Kharkov, ao qual acorrem delegados de dezenas de países, é tido como o primeiro momento de sistematização oficial de parâmetros literários na União Soviética, e portanto tomado por algumas narrativas como marco do controle da cultura pelo Partido Comunista. Igualmente ilustrativo a propósito das cisões e divergências do processo é o levantamento realizado por Morel das respostas à enquete de um semanário francês que pergunta, em 1928, se haveria e o que poderia ser uma “concepção proletária da arte”. As dezenas de escritores do campo de esquerda consultados oferecem pontos de vista divergentes, por vezes mesmo refratários à noção. Cf. Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable: l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*. Paris: Gallimard, 1985, p. 387. Para o caso estadunidense, é didática, embora extensa, a passagem de 1936 em que o crítico James Farrell, em disputa com figuras ligadas diretamente ao Partido Comunista local, enumera longa e satiricamente as diversas possibilidades correntes no debate de seu país a propósito da “literatura proletária”: “Parece-me haver as seguintes definições possíveis para a literatura proletária: ela pode ser definida como literatura criativa escrita por um membro do proletariado industrial, sem levar em conta a orientação política do autor; como literatura criativa que revela alguma fase da experiência do proletariado industrial, sem levar em conta a orientação política do autor; como literatura criativa escrita por um membro do proletariado industrial que apresenta consciência de classe, em sentido marxista, e é membro da vanguarda do proletariado; como literatura criativa escrita por um membro do proletariado que apresenta consciência de classe e trata unicamente (ou principalmente) de alguma fase da vida desse grupo; como literatura criativa escrita sobre esse grupo do proletariado sem levar em conta o estatuto de classe do autor ou de seu grupo; como literatura criativa escrita com os fins de reforçar, por meio de suas conclusões e implicações, a perspectiva da vanguarda do proletariado; como literatura criativa lida pelo proletariado; como literatura criativa lida pela vanguarda do proletariado; ou como literatura criativa que combine essas características em diferentes combinações.” Ver *A note on literary criticism*. New York: Vanguard, 1936, pp. 86-87. Para um comentário à questão, que enfatiza a importância da variação de ênfases nas diferentes definições de literatura proletária – às quais ora importa a posição social da autoria, ora a do público-leitor, ora o assunto ou a perspectiva política que presidiria às obras –, ver o capítulo “Defining proletarian literature” do livro de Barbara Foley, *Radical representations: Politics and form in U.S. proletarian fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 2005. As dificuldades e aporias das definições abstratas da categoria foram exploradas, de modo análogo, por Terry Eagleton: “O conceito de ‘literatura proletária’ é atormentado por dificuldades. Via de regra, seu significado é tomado como o de literatura produzida pelo proletariado, mas um romance escrito por um proletário sobre, digamos, a sociedade de classe média seria classificado como ‘ficção proletária’? Poderíamos ajustar a definição, então, para ‘literatura escrita pelo proletariado sobre suas próprias condições de vida’; mas isso pode incluir, por exemplo, uma parte considerável de literatura politicamente reacionária que na verdade reforça a posição subordinada da classe trabalhadora na sociedade capitalista. É exatamente isso o que se quer dizer com ‘literatura proletária’? Não incutimos também algum tipo de avaliação ou critérios políticos na descrição, de modo a fazer a frase significar algo como ‘literatura escrita pelo proletariado que registra suas condições sob a forma de protesto ou agitação’? É claro, por certo, que não há equação simples entre literatura ‘proletária’ e ‘socialista’ (...). Então nos confrontamos com sérios problemas de definição: podemos ter literatura socialista, escrita pela e sobre a classe trabalhadora, literatura não-socialista do mesmo tipo, literatura socialista ou não escrita por um proletário mas não especificamente sobre a sua própria classe, literatura socialista ou não escrita por um burguês sobre o proletariado, e assim por diante. O número de permutações possíveis é considerável; o que conta como ‘literatura proletária’ não é inteiramente claro.” Ver “Proletarian literature”, in: F. G. Tortosa e R. L. Ortega, *English literature and the working class*. Sevilla: Publicaciones Universidad Sevilla, 1980, p. 5.



elaboração.<sup>45</sup> Quanto à relativa indefinição da categoria, as posições da crítica de primeira hora a respeito de *Cacau* apresentam uma dimensão didática. Esquemmatizando, há apreciações às quais a explicitação de intenção política repugna, e que assim repelem a obra por ser, positivamente, um romance proletário; há as que atribuem qualidades literárias ao romance mas reputam seus defeitos à tentativa de ser “proletário”; há as que, reivindicando um ângulo propriamente comunista para julgar o livro, afirmam que *Cacau* está aquém do “romance proletário”; há as que, afirmando que o livro é de fato “romance proletário”, divergem e variam na explicação da atribuição; outras, enfim, concedendo méritos ao romance, admitem que a categoria ainda está em vias de definição.

Pouco após a publicação de *Cacau*, o próprio Jorge Amado intervém no debate, em manifestação que a um tempo dá parte de certa proliferação de referências à noção de romance proletário e reconhece as dificuldades em defini-la. “Acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas”, escreve ele em agosto de 1933, no *Boletim* da editora Ariel, que acabara de lançar o seu livro. E continua:

A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem dinheiro* [de Michael Gold],

---

<sup>45</sup> Uma exceção que dá mostras de atenção à novidade de *Parque industrial* é a resenha de Geraldo Ferraz, não mencionada no livro em que Augusto de Campos recupera a recepção à obra da escritora (*Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014). Desse texto vale transcrever duas passagens. A primeira dá a dimensão de como um jovem crítico de artes, ao saudar o romance comunista, pretende deslegitimar certa tradição da literatura brasileira, visada em bloco heterogêneo: “Não é mais literatura sambinha de Mário de Andrade Conservatório. Bobagem de Coelho Neto pro Prêmio Nobel. Xaropes ingleses de Machado de Assis. É a vida humana em conflito com as condições em que se enquadram as relações do capital e do trabalho, na luta em perspectiva. A estreia mais bonita e corajosa do fim gostoso de 1932. Apesar de todos os seus defeitos. Talvez por isso mesmo, jovem sinceridade”. Em trecho anterior, o comentário à classificação de “romance proletário” é ilustrativo de procedimentos correntes entre críticos de esquerda do período: “A leitura não precisaria ser feita para eu escrever aqui que não se trata de um romance proletário. (...) Em resumo, o conteúdo pode ter um sentido revolucionário (revolução proletária) mas não será uma obra proletária por isso. Esta só será possível sob o regime determinado pela revolução proletária e deverá corresponder às condições sociais e humanas decorrentes etc. O livro de Mara Lobo é um romance de sentido revolucionário”. A argumentação exemplifica certa tendência do debate da época a disputar antes as noções e categorias do que propriamente a interpretação das obras. Além disso, a distinção defendida por Ferraz parece expressar uma adaptação do raciocínio clássico de Trotsky, cujo argumento, no entanto, é mais radical: o autor de *Literatura e revolução* observa os limites da noção de “literatura proletária” tanto em um contexto revolucionário ainda em processo de desenvolvimento como na futura sociedade sem classes, na qual o epíteto “proletário” e a ideia de uma cultura de classe perderiam a razão de ser. Seja como for, a recorrência da distinção entre literatura “proletária” e “revolucionária” avançada por Trotsky sinaliza certa recepção de seu livro no debate literário brasileiro dos anos 1930, cujas coordenadas, entretanto, ainda estão por rastrear. Cf. “No subsolo do *Parque industrial*”, in: *Correio de São Paulo*, 07/07/1933, p. 2. O artigo foi redescoberto por Antoine Chareyre e consta de dossiê que organizou por ocasião de sua recente tradução francesa do romance de Pagu. Os documentos por ele recolhidos estão disponíveis em <http://pt.calameo.com/books/004518423e15d4911f57e>. Último acesso: 22/04/2018.

*Passageiros de terceira* [de Kurt Kläber], *O cimento* [de Fiodor Gladkov])

do que romance no sentido burguês.<sup>46</sup>

Trata-se de uma das poucas manifestações que de fato procuram apontar referências literárias e mencionar traços formais que distingam o gênero. Os autores citados, de publicação recente no Brasil, via de regra em traduções feitas por intelectuais ligados ao Partido Comunista, remetem todavia a tradições distintas, não esclarecendo propriamente uma linha literária única. Tampouco as diretrizes de composição nomeadas por Amado (ausência de heróis, ação coletiva, sem recurso ao enredo tradicional) propõem-se a explicar diretamente o partido literário adotado em *Cacau* – como se verá adiante, as observações já dizem respeito à experiência seguinte do autor, e serão importantes para compreender a tentativa de romance coletivo representada por *Suor*, de 1934. Ainda assim, ao reafirmar a oposição entre romance proletário e “romance em sentido burguês”, a intervenção de Amado assinala a insistência na requalificação dos parâmetros literários a partir de categorias políticas. Ganha corpo, desse modo, o efeito de sua intervenção no panorama do começo de década, em que atua como fator de dinamização das orientações artísticas, ao qual escritores de posições diversas se veem impelidos a reagir.<sup>47</sup> A própria rarefação do debate brasileiro a propósito do romance proletário, no entanto, assinala as condições particulares com que a experiência de crítica das convenções da arte e da sociedade burguesas se realizam na literatura local. Nesse sentido, o exemplo de *Cacau* é também ilustrativo de uma dinâmica comum à arte de esquerda do período, na qual se observa a interação de forças diversas, não

---

<sup>46</sup> Jorge Amado, “P.S.”, in: *Boletim de Ariel*, ano II, n. 11, agosto de 1933, p. 292; republicado em *Teresa*, n. 16, 2005, pp. 249-251.

<sup>47</sup> É útil o levantamento empreendido por Luís Bueno, que enfatiza a relevância, para o relativo adensamento do debate, da pergunta sobre o “romance proletário” formulada em *Cacau*, cuja repercussão é considerável. Para o que nos interessa mais de perto, vale reter, do quadro recenseado por Bueno, a aparente ausência, até a publicação do romance de Amado, de discussões sobre as características literárias do “romance proletário”. Cf. Luís Bueno, *Uma história do romance de 1930*, cit., pp. 159-199. Variando o ângulo de inquirição, é indicativa do estágio da produção brasileira no começo da década (antes de *Parque industrial* e *Cacau*) a manifestação do único delegado brasileiro presente no Congresso de Kharkov (novembro de 1930), transcrita nas atas publicadas pela revista da União Internacional dos Escritores Revolucionários (mantida pelo Comintern). Ao demandar maior atenção de seus colegas europeus ao movimento literário latino-americano, Salvador Borges afirma que, no Brasil, o Partido Comunista guia a luta dos escritores proletários diante de um contexto de terror branco, no qual a imprensa revolucionária é ilegal. O único exemplo de “escritor proletário” mencionado em sua intervenção, no entanto, é o de Octávio Brandão, dirigente do Partido que, embora responsável pela primeira tradução brasileira do *Manifesto Comunista* em 1923 e autor de uma obra como *Agrarismo e industrialismo* (1924), nunca teve no centro de sua atenção as questões literárias. O nome de Salvador Borges parece não ter deixado rastros na bibliografia sobre o PCB, e a identidade do eventual pseudônimo está ainda por determinar. Seja como for, a tenuidade do exemplo brasileiro é contundente pelo contraste com a composição de uma plenária a que acorreram, entre outros, Michael Gold, Henri Barbusse e Louis Aragon e constituiu, segundo um especialista, “verdadeiramente uma reunião da gente de letras, jornalistas e escritores”. Cf. *Littérature de la Révolution mondiale. Numéro spécial: Deuxième Conférence Internationale des Écrivains Revolutionnaires*. Moscou: Éditions d’État, 1931, p. 181; e Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable: l’Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, cit., p. 363.

raro conflitantes: de um lado, atua a **influência mais ou menos direta, através dos partidos comunistas e do Comintern**, do que se passa na União Soviética; de outro, são determinantes as **configurações do conflito de classes e das tradições intelectuais e políticas de formações nacionais particulares**. A esse respeito, outras noções cifradas na nota de abertura de *Cacau* são esclarecedoras. Observá-las de perto permite entender como Jorge Amado dá curso à sua **disposição antiliterária**. Sem um cânon estrito de obras ou parâmetros aos quais responder, ela se encaminha como invenção de um romance proletário na periferia brasileira do capitalismo e do movimento comunista internacional.

### 3.

“Lá por [19]33-34, qualquer sentimento renovador mais enérgico levava logo à ideia de Rússia”, escreve Paulo Emílio Salles Gomes em depoimento de 1944, a muitos títulos decisivo.

Os jovens intelectuais que desejavam alguma coisa a mais do que simplesmente ter simpatia passavam da ideia de Rússia à de Terceira Internacional e daí à juventude e ao Partido Comunista ilegal, ou como membro militante ou então, o caso mais frequente, agindo com uma maior liberdade dentro da esfera de influência da seção brasileira.

Após discriminar o centro de gravitação das energias político-intelectuais de esquerda no começo de década no Brasil, a caracterização se completa ao descrever a **relativa debilidade do quadro** no qual os jovens do período participam da atmosfera forjada pela Revolução de outubro de 1917:

O nível teórico do Partido era muito baixo. A meia dúzia, ou pouco mais, de comunistas brasileiros com uma verdadeira formação teórica pertenciam à geração anterior e estavam ou afastados da ação ou então no campo da oposição de esquerda (trotskista) com a qual eram evitados maiores contatos. Os jovens intelectuais não encontravam pois, nos meios comunistas com os quais colaboravam, um estímulo ou orientação nos estudos teóricos sérios.

O marxismo em vigor era, em sua maioria, constituído de teses e documentos de congressos e conferências da Internacional, particularmente resoluções sobre o problema dos países semicoloniais e visões esquemáticas da questão do imperialismo inglês e norte-americano. Além do *Manifesto*, um Bukharin ou Plekhanov, e o *Estado e a revolução*, quase não se liam os clássicos. Um pouco mais tarde leu-se a *História do socialismo* de Beer. Pelas divulgações sabia-se o que era “mais-valia” e que na sociedade



existem classes com interesses contraditórios, o que era importante. Mas ninguém nunca leu *O Capital*. **Do Brasil não se sabia nada.**<sup>48</sup>

A nota de abertura de *Cacau* movimenta-se nos eixos delineados por Paulo Emilio, que, além de contextualizá-la, dão a ver os polos de interesse e os impasses que o romance apresenta e elabora. A especificidade da disseminação local do marxismo, limitada a esquemas, mais do que explicar diretamente as deficiências de origem da tendência reivindicada por Amado, elucida os princípios e materiais a que *Cacau* procura dar configuração. Se, na formulação do romancista, a pergunta a propósito do “romance proletário” assinala o papel orientador do caso soviético, o desígnio de “contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” **registra a tentativa de dar forma a uma matéria sobre a qual a explicação teórica comunista, à qual o livro se filia ao menos em intenção, pouco esclarecia.** Trocando em miúdos: a apresentação do romance anuncia a elaboração de uma maneira de **articular narrativamente, de um lado, o ponto de vista associado à “ideia de Rússia”, de outro, a organização material e social de uma região do Brasil, da qual “não se sabia nada”.** Além disso, vale notar que as condições práticas e teóricas da militância caracterizada por Paulo Emilio têm papel concreto no encaminhamento da proposição de Amado, o que leva a indagar como se precipitam e desdobram, no vocabulário deste, percepções próximas às de condutas do Partido Comunista, em cuja Juventude orbita o estudante de vinte e um anos que em 1933 publica *Cacau*.

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.

Será um romance proletário?<sup>49</sup>

Apresentado como princípio orientador da exposição, o lema antiliterário traz embutida uma posição específica ao contexto político do começo dos anos 1930. **José Paulo Paes**, talvez o único comentador a perguntar pelas determinações concretas da oposição entre “literatura” e “honestidade” armada pelo romancista, observou que ela consistiria em “imersão lustral nas águas do obreirismo”.<sup>50</sup> A menção reconhece a afinidade entre a formulação de Amado e a orientação vigente no Partido no momento, resultante da absorção local das diretrizes de “proletarização” recomendadas, a partir de fins dos anos 1920, pela Internacional Comunista. Se a origem do processo remete à consolidação do stalinismo na União Soviética, no Brasil a

---

<sup>48</sup> Paulo Emilio Salles Gomes, in: Mário Neme (org.), *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, pp. 284-285.

<sup>49</sup> Jorge Amado, *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9. As citações do romance têm por referência essa edição, e aparecem seguidas da indicação de página.

<sup>50</sup> José Paulo Paes, *De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991, p. 13.

valorização crescente de quadros de extração operária, em detrimento daqueles tidos como de origem pequeno-burguesa, culmina em uma crise na liderança do Partido e, o que nos interessa mais de perto, em ataques à influência de intelectuais em sua direção. “Estado de espírito difuso”, segundo um estudioso do período, a orientação obreirista, cujo primarismo de concepção é anotado por numerosos depoimentos sobre a época, tem efeitos práticos como o afastamento de dirigentes importantes e o constrangimento, quando não a expulsão sumária, a que são submetidos escritores que militam nos quadros do Partido.<sup>51</sup> Sua influência direta na produção literária, no entanto, é diminuta, armando uma situação ambígua, na qual as injunções que incidem sobre a conduta política dos intelectuais não se revertem em orientação estética precisa.<sup>52</sup> O encaminhamento que *Cacau* dá ao problema é nesse sentido exemplar. A linguagem da nota de Jorge Amado manifesta afinidade com a perspectiva obreirista, sobretudo por sua reivindicação de “honestidade”, que toma parte na desconfiança que o campo discursivo comunista reitera a propósito dos intelectuais.<sup>53</sup> No entanto, a divisa

---

<sup>51</sup> O obreirismo marca de modo importante a experiência de escritores que procuraram ultrapassar o estatuto de simpatizantes e de fato ingressar no Partido. O relato das provações a que aqueles tidos como intelectuais eram submetidos consta da carta de 1940 endereçada por Pagu a Geraldo Ferraz (*Paixão Pagu*. Org. Geraldo Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005, sobretudo pp. 85-116). São ilustrativas do ponto de vista obreirista as considerações enviesadas de Leôncio Basbaum sobre a aproximação de Pagu e Oswald de Andrade ao PC: “Um desses elementos, podemos dizer perniciosos, era uma moça (poetisa) chamada Pagu, que vivia, às vezes, com Oswald de Andrade. Ambos haviam ingressado no Partido mas, para eles, principalmente para Oswald, tudo aquilo lhes parecia muito divertido. Ser membro do PC, atuar ao lado de operários ‘autênticos’ (...), tramaria a derrubada da burguesia e a instauração de uma ‘ditadura do proletariado’, era sumamente divertido e emocionante” (Leôncio Basbaum, *Uma vida em seis tempos: memórias*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1974, p. 77). As relações de Oswald com o PC foram esclarecidas em detalhes por Vinicius Dantas, com direito a uma correção a propósito da filiação incorretamente atestada por Basbaum (cf. “O canibal e o capital”, cit.). Do momento obreirista Graciliano Ramos oferece depoimento em meados da década de 1940, que situa o fenômeno em data pouco posterior ao período de sua maior vigência: “Por volta de 1935 o pequeno-burguês simpatizante queria depressa eliminar as suas tendências, necessidades, linguagem, até os seus hábitos mentais: rosnava palavrões, deixava de lavar-se, raspar a barba e escovar os dentes, abandonava a gravata, por vezes afundava num amoralismo idiota e dava a impressão de deitar remendos em roupa nova. Esse esnobismo frequentemente descambava em admiração palerma ao trabalho simples e desprezo ostensivo ao trabalho complexo” (cf. Graciliano Ramos, “Discurso à célula Teodoro Dreiser I”, in: *Garranchos*. Org. Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 281). O obreirismo será tema do romance *Caminho de pedras*, publicado em 1937 por Rachel de Queirós, que também presta testemunho a respeito em relato autobiográfico, *Tantos anos*. Para o enquadramento histórico e conceitual, ver Dainis Karepovs, *Luta subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Hucitec/ Unesp, 2003, p. 49; Gildo Marçal Brandão, *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista – 1920/64*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 87; e sobretudo Leandro Konder, *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, pp. 174-176; e Edgar Carone, *Classes sociais e movimento operário*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 277-288.

<sup>52</sup> “O período de 1930 a 1934 foi um período de explosiva fusão de energias sociais, atravessado por uma radicalização e partidarização da vida nacional como nunca se vira. No Partido Comunista intensificava-se o contacto com a massa trabalhadora para conscientizá-la e conquistá-la para a luta; com esse intuito ocorreu ao partido grande número de intelectuais e escritores, possibilitando então uma aliança nova e bastante tensa com operários e lideranças populares – o fechamento da Aliança Nacional Libertadora data o fim desse período tremendamente complexo. Em relação aos simpatizantes, no começo dos anos 1930, não existia da parte dos dirigentes controle sobre as atividades externas (e culturais) desses intelectuais, artistas e pequeno-burgueses que se identificavam com o partido, ao qual escapava igualmente uma orientação centralizada.” Cf. Vinicius Dantas, “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”, cit., p. 162.

<sup>53</sup> Em carta aberta de março de 1931, a argumentação de Luís Carlos Prestes, ao defender “um partido exclusivo de classe, um partido genuíno do proletariado”, arma oposição semelhante àquela formulada por Amado. “A

estampada na primeira página do romance, ao invés de responder imediatamente às limitações cognitivas impostas pelo mandamento de “proletarização”, indica que este será desdobrado e convertido em elemento de configuração estética. Trata-se de *inventar* uma maneira de *contar com honestidade*. O arranjo apresenta um teor paradoxal, ao associar o obreirismo, de virtualidades obtusas, à energia antiliterária com a qual se proporá a solução romanesca para a representação de aspectos do país para os quais o cânon vigente parecia insuficiente. A combinação resultante é heterodoxa: recupera o desígnio modernista de redescoberta de aspectos recalcados da experiência brasileira à luz de perspectiva militante que, se doutrinária

---

maioria dos *intelectuais* pequeno burgueses que ainda hoje se dizem comunistas” deve ser marcada “a fogo pela *massa trabalhadora*”, escreve Prestes, para mais adiante conclamar à luta os “revolucionários sinceros e honestos” (apud Leandro Konder, *A derrota da dialética*, cit., p. 174, grifos meus). Num período extremamente conturbado, a contextualização da manifestação de Prestes é sensível: ele mantivera até então uma relação tensa com o Partido, no qual seria admitido oficialmente apenas em 1935, pouco antes de voltar do estágio na União Soviética, já filiado à Internacional Comunista. Segundo Leandro Konder, a *carta aberta* citada marca precisamente a aproximação de Prestes ao Partido após ter participado da Liga de Ação Revolucionária, criticada por aquele. Seja como for, ao que nos parece, o teor da formulação participa inequivocamente da *retórica obreirista* cujo vocabulário é reelaborado por Jorge Amado. A *contraposição* entre “intelectuais” e “revolucionários honestos” seria retomada por Prestes em outros contextos. Uma variação importante ocorre no manifesto da Aliança Nacional Libertadora, de 1935. A defesa de um movimento de frente ampla, que marca o fim das consequências da orientação obreirista no PC, traz, de modo característico, um chamado à participação de intelectuais nas fileiras da ANL. Mas não sem a qualificação que condiciona à “honestidade” o interesse político da categoria: “Com a Aliança estarão todos os *intelectuais honestos*, o que há de mais vigoroso e capaz na intelectualidade brasileira, todos os que não podem concordar com o obscurantismo fascista e a liquidação dos últimos direitos democráticos do povo (...)” (ver o “Manifesto da Aliança Nacional Libertadora”, assinado por Prestes, de 5 de julho de 1935. Reproduzido em Edgar Carone, *A Segunda República*. São Paulo: Difel, 1975, pp. 420-430. Grifos meus). Para reforçar a caracterização do contexto discursivo no qual a *figura do intelectual é admitida com restrições*, vale observar que, poucas semanas depois, Rubem Braga retomaria a formulação de Prestes: após a crítica à adesão de intelectuais ao Integralismo, o jornalista argumenta que “os *intelectuais honestos* só têm uma posição, ficar ao lado [das] massas, trabalhar com elas” (“Em torno do curso de Gilberto Freyre”, in: *A Manhã*, 29/08/1935, p. 3). Ainda como elemento de periodização do obreirismo (de cujas inquirições nem mesmo o obreirista Jorge Amado estaria a salvo) e documentação da categoria de “intelectual honesto” formulada em resposta à sua vigência, é ilustrativo o argumento de Oswald de Andrade, em artigo de setembro de 1935: “Não há no Brasil escritor ou artista sério, cito alguns – Santa Rosa, Portinari, Aníbal Machado, Jorge Amado – que já não tenha recebido nos ombros a palmadinha desses catões de barricada, que querem ‘dirigir’ a produção cultural revolucionária do momento. São os que melhor se aproveitaram *da luta contra o intelectual em que aqui o obreirismo de reflexo tão longamente patinou*. Felizmente *a luta contra o intelectual honesto já foi liquidada* e o Congresso dos Escritores, reunido em Moscou, declarou bem alto que não se pergunta nunca a um companheiro donde vem mas para onde vai.” (“Bilhetinho a Paulo Emilio”, in: *A Platea*, São Paulo, 25/09/1935, grifos meus). Cabe esclarecer que a manifestação de Oswald é resposta a um artigo do jovem Paulo Emilio Salles Gomes que contrapunha o feito do “romance social” de José Lins do Rego às obscenidades da peça *O homem e o cavalo* de Oswald, “que poderia ser um estímulo intelectual e político para as massas e que não passou de uma distração picante para o burguês” (ver “O moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora”, in: *A Platea*, 21/09/1935). A estratégia argumentativa oswaldiana consiste em aproximar a crítica de Paulo Emilio ao discurso dos “piolhos da revolução”, cujo diversionismo pretenderia “afastar da massa os verdadeiros escritores que a querem servir”. Os dois artigos foram republicados em C. A. Calil e M. T. Machado (orgs). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Brasiliense/ Embrafilme, 1986. (Fico devendo comentário mais detido ao engenho da duvidosa referência de Oswald ao Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934, que sacramentou os parâmetros do realismo socialista. Livre de pressões diretas que lhe impusessem a doutrina de Jdanov, Oswald faz menção seletiva à política cultural stalinista, cuja relativa abertura a escritores de origem burguesa – sobretudo os de expressão internacional – se dava *em contexto em que toda a oposição interna já havia sido eliminada*, por exemplo, com a dissolução por decreto das associações de escritores proletários. A passagem não deixa de documentar *o enviesamento da recepção local, àquela altura, da linha dura soviética*).

no que toca à prática partidária, não ditava propriamente modelos artísticos. É o que confere ao antibacharelismo obreirista de *Cacau*, e às suas incongruências formais, o interesse de “explosão crua” de que fala Mário de Andrade. Mais do que ilustrar o estreitamento de ponto de vista do Partido Comunista, o romance consiste na experiência de testar tal perspectiva no enfrentamento literário de problemas sociais que, também eles, apenas começavam a ser investigados pelos estudos da formação histórica brasileira que a década de 1930 propiciaria.

#### 4.

A linha principal do entrecho de *Cacau* é dada pela trajetória de empobrecimento e tomada de consciência política de José Cordeiro. O primeiro processo é determinado pela morte prematura de seu pai, proprietário de uma indústria de tecidos em São Joaquim, em Sergipe. Por efeito de uma traição do tio, que assume os negócios, a personagem passa de menino a rico a jovem trabalhador. A experiência de desclassificação social o leva, com mãe e irmã, a habitar no bairro operário e empregar-se na tecelagem que pertencera a seu pai. Após alguns anos no chão de fábrica, um conflito com o tio, figura asquerosa e brutal, decide-o a emigrar. Seu destino é a região cacaeira do sul da Bahia, onde trabalha, na condição de alugado, nas roças de uma extensa fazenda, cuja produção é controlada com violência por um poderoso coronel. A vida de penúria extrema entre os trabalhadores aguça sua percepção da exploração, ativando uma segunda transformação, o processo de politização. O ponto de consumação desse estágio é a renúncia ao envolvimento afetivo com a filha do fazendeiro e à possível ascensão social decorrente. Ao decidir-se por não trair seu estatuto de trabalhador, Cordeiro, que na Bahia ganha o apelido de Sergipano, fortalece sua indignação com o estado de coisas. Seguindo o exemplo de um colega, deixa a fazenda rumo ao Rio de Janeiro, onde descobre a noção de consciência de classe, torna-se operário tipógrafo e redige o relato de *Cacau*.

A singela fábula dá a ver como se articulam ponto de vista e matéria do romance: o percurso biográfico do protagonista explica tanto a gênese da narrativa (a confecção do relato) como as condições de enquadramento de seu assunto ostensivo (o sistema de produção e a reprodução social da força de trabalho). Assim considerado, o esqueleto da ação reapresenta, encadeadas, as preocupações assinaladas na “nota do autor” que se encontra na primeira página do livro. O interesse enfático em “contar a vida dos trabalhadores de cacau” é viabilizado pela invenção de uma situação ficcional que funda a possibilidade da exposição romanesca. A personagem, partindo de experiência social pregressa, insere-se por inteiro nas condições do sistema cacaeiro e, ao dele emergir, reúne ao conhecimento de fato os

instrumentos intelectuais bastantes para o relato do processo: eis uma maneira de, observando as restrições à “literatura” e a exigência de “honestidade”, encaixar a posição do narrador e a ação narrada.

Esse arranjo, no entanto, não sustenta a engrenagem narrativa sem oscilações ou conseqüências que escapem ou acrescentem elementos à lógica obreirista de afirmação do processo de proletarização e politização. A curva acentuada da ação, cuja verossimilhança foi contestada por mais de um leitor, põe em suspeição a consistência do ponto de vista narrativo, no qual Manuel Bandeira, por exemplo, viu “o vício fundamental do livro”:

aquele rapaz pequeno-burguês que vira trabalhador de enxada e mais tarde vem escrever o romance é de todo inaceitável. Não viraria trabalhador de enxada, e se por acaso o fizesse não escreveria na maneira requintada, apesar de todos os palavrões, em que se exprime Jorge Amado.<sup>54</sup>

O comentário assinala uma falha apontada com recorrência na literatura de intenção política, que não raro reincidiria na sobreposição imediata de perspectiva autoral e ponto de vista narrativo. No entanto, se o desacerto de caracterização de fato deixa clara a ingenuidade de composição que o próprio Jorge Amado viria a reconhecer em suas primeiras obras, ele também dá acesso a outros processos de configuração, que concernem ao sentido da forma romanesca em *Cacau* – e ao juízo que o livro emite sobre a literatura. Para delinear essa dimensão do romance, vale destacar uma das passagens em que a fratura de construção se explicita. Num dos segmentos finais do texto, Sergipano procede a um breve *flashback*: após ter mencionado sua evasão da fazenda rumo ao Rio de Janeiro, a exposição retorna a um momento anterior no tempo, aquele em que se precipita o flerte com Mária, a filha do coronel. Como se viu, a tensão que se apresenta é gatilho para o desfecho da trama, uma vez que o desenlace da intriga amorosa, dado pela recusa da união afetiva, equivale a manifestação de orgulho da própria classe (“Continuo trabalhador. Se você quiser ser mulher de alugado...”, p. 152) e determinação militante. A recuperação do episódio, todavia, ao glosar o tropeço narrativo, movimenta também a vertente antiliterária de *Cacau*.

Tenho que voltar atrás para dizer que quando a família do coronel seguiu para Ilhéus eu e Mária estávamos bons camaradas.

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis

---

<sup>54</sup> Manuel Bandeira, “Sobre Jorge Amado. *Cacau*”, cit., p. 1117.



contar apenas a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído. (p. 145)

Não é difícil encontrar, na passagem, uma manifestação como que imediata de Jorge Amado: o escritor presta contas a propósito de uma descontinuidade que, ao descumprir a linearidade da ação até então predominante, parece não seguir lógica compositiva alguma. O artifício emenda, à manifestação de arbítrio autoral mal subsumido na voz narrativa, a tematização explícita da disposição antiliterária que temos acompanhado: “Vai assim mesmo. (...) Talvez nem romance tenha saído”. A nota de abertura é reescrita de modo quase literal, o que endossaria a objeção de Bandeira ao “romance muito defeituoso” e confirmaria o reproche, formulado por Antonio Candido, entre outros, de que as primeiras narrativas do autor, padecendo de “falta composição”, não raro apresentam ausência de necessidade interna.<sup>55</sup> Cabe assinalar, todavia, que, com o erro técnico evidente, vêm à tona as dificuldades de elaboração da matéria a que o romance se atira. Ou seja, mais que um deslize de confecção, a menção à falta de “seguimento” narrativo expõe um problema de estrutura. A paráfrase do trecho procurou tornar visível a sua linha mestra, que acompanha o desenvolvimento de parte da biografia de Sergipano. Considerada de modo esquemático, esta impõe à narrativa o ritmo movimentado próprio à sucessão de transformações por que passa o protagonista. A redução de *Cacau* aos vetores da ação romanesca, no entanto, não captura o andamento de sua exposição, que, cumprindo a disposição informativa anunciada desde o início, detém-se enfaticamente no estágio da personagem nas roças e na lógica social das fazendas do sul da Bahia. Por isso a passagem em destaque é decisiva: ela dá nome aos dois planos do livro: de um lado, o “enredo”, cuja linearidade, embora pontualmente comprometida pela falta de “seguimento”, exerce função ordenadora; de outro, “as lembranças da vida da roça”, cuja exposição se organiza sem o fio da progressão narrativa. Os dois planos correspondem a princípios distintos de organização da matéria, cuja articulação incongruente expressa um desacordo entre os modelos expositivos com que *Cacau* procura dar forma a seu assunto e explicitar sua orientação.

A apresentação da vida dos trabalhadores como um sistema produtivo e social corresponde a um dos polos da primeira produção de Jorge Amado, que Antonio Candido, ainda no começo dos anos 1940, identificou como uma tendência ao *documento*. Nessa vertente, segundo o crítico, seria fundamental o elemento de *informação*, o que descreve bem uma das dimensões de *Cacau*: “informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de

---

<sup>55</sup> Antonio Candido, “Poesia, documento e história”, cit., p. 50.

ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos”.<sup>56</sup> É, pois, à organização material e aos modos de vida da região cacauzeira que se dedica parte substantiva dos segmentos narrativos em que, à guisa de capítulos numerados, o romance se estrutura. A essas seções, de ambição extensiva e proporção acentuada no conjunto do livro, deve-se a contundência sociológica da obra, em que talvez não seja despropositado ver uma aproximação brasileira da voga do **romance-reportagem** que se verifica, desde meados dos anos 1920, na Rússia, na Alemanha e nos Estados Unidos.<sup>57</sup> No segmento denominado “Herói da tocaia e do cangaço”, o retrato de Honório, companheiro de habitação de Sergipano que, além de se dedicar à colheita, era também “técnico em tocaias” encomendadas pelo coronel, propicia a caracterização da **lógica de violência direta, à margem da justiça e do Estado, que mantém incontrastável o mando do proprietário**. Em “Pirangi”, uma quermesse é ocasião para a descrição do povoado mais próximo à fazenda, na qual se delineiam **seus estratos sociais, suas manifestações culturais e religiosas, as arbitrariedades da polícia, tudo em conexão e, no limite, subordinação ao sistema econômico cacauzeiro**. O segmento intitulado “Jaca”, por sua vez, enquadra a situação dos **filhos de trabalhadores da fazenda, cujas doenças, miséria e rusticidade são descritos de maneira a acentuar a brutalidade das restrições materiais**. A disposição de **enquete** reitera a lógica econômica, de exploração extrema, apontada como determinação fundamental dos modos de vida, hábitos, costumes. As **dinâmicas intersubjetivas** representadas tendem a ser pautadas, de um lado, **pelo arbítrio**, que submete os trabalhadores a uma situação de falta absoluta de direitos e disponibilidade à violência dos de cima; e, de outro, por vínculos de **camaradagem entre os subordinados**. São ocasiões para que, por vezes, a narração de Sergipano acentue os elementos de uma proto-consciência de classe dos alugados (“Sabíamos pouco, mas adivinhávamos algo. A miséria ensina”, p. 114), ou dispare considerações de pretensão crítica: “Os frutos amarelos [de cacau] pendiam das árvores como lâmpadas antigas. Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante” (p. 50). A ênfase, de esquematismo evidente, recai nas condições de trabalho e subsistência. Nesse sentido, é didática a reconstrução dos processos de colheita, preparo e secagem do cacau, cuja centralidade no sistema produtivo equivale à falta de opções às quais está exposta a força de trabalho. Ao lado da insistência na atividade agrícola, o mesmo ângulo econômico estrito ilumina as figuras de **rameiras**, discernindo a especificidade de gênero que determina a

---

<sup>56</sup> Id., *ibid.*, p. 46.

<sup>57</sup> A esse respeito, leia-se o comentário de Gilberto Freyre em 1936: “O que principalmente passou a caracterizar o romance novo foi seu tom **de reportagem social** e quase sociológica; a sua qualidade de documento; as evidências que reuniu de vida esmagada, machucada, deformada por influências de natureza principalmente econômica; os seus transbordamentos políticos. Tal o caso dos romances de Jorge Amado, principalmente os anteriores a *Jubiabá: Cacau e Suor*”. Cf. “Sociologia e Literatura”, in: *Lanterna Verde*, n. 4, 1936, p. 15.

sua atividade. A violência da produção material é redescoberta na disponibilidade do corpo feminino à violação por parte de figuras associadas ao mando proprietário, o que, filtrado pelos efeitos da moralidade de província, condiciona a atividade possível das mulheres do local. Nesse caso, os quadros resultantes, relativamente desprovidos de preconceitos e abertos a flagrantes de sensibilidade e vivacidade, revelam a produtividade do ângulo narrativo decididamente antioligárquico. (Ele, note-se entre parênteses, acrescenta algo ao interesse que a sensibilidade modernista dos anos 1920 já manifestara pelo universo da prostituição, e que, naquela hora histórica, impunha-se também a romances como os de Pagu, Amando Fontes e Luís Martins).

A exposição se organiza de modo a enfatizar a clausura do cerco material a que estão submetidos os trabalhadores. É, pois, a **lógica do regime de trabalho dos alugados** que subjaz à composição e articulação das cenas, através das quais o romance pretende apreender a **particularidade sociológica de um modo de produção fundado em violência máxima**. Trata-se de regime característico do **desenvolvimento contraditório das relações de trabalho em uma sociedade que, como a brasileira dos anos 1930, interrompera seu fundamento escravista havia poucas décadas**. Distante do modelo de assalariamento regido por contrato, próprio à norma burguesa moderna, o sistema, também nomeado **regime de barracão**, baseia-se na **remuneração por empreitada**, mas realiza-se plenamente como um **tipo de servidão por dívida**. Isso porque o fazendeiro detém não apenas os meios de produção como também os bens de que os trabalhadores, constringidos a comprarem apenas em sua despesa, dependem para sua subsistência. O **proprietário, assim, não só compra a força de trabalho como controla os preços dos produtos a que ela destinará sua remuneração** – lógica implacável que faz com que, não raro, os alugados de Mané Frajelo sejam também seus devedores. É o que explica em detalhe José de Souza Martins, cujo prefácio à edição mais recente de *Cacau* enfatiza as limitações políticas decorrentes desse sistema.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> “Diabólico artil que fazia com que o **vendedor de força de trabalho** aparecesse à própria consciência como **comprador de mercadorias, não como recebedor de salário**, que dá ao assalariado a liberdade de comprar; não como trabalhador e credor, e sim como devedor, obrigado a fazer suas compras na despesa do patrão. A relação produtiva se propunha escamoteada à sua consciência (...)” (José de Souza Martins, “O marxismo nas roças de *Cacau*”, in: Jorge Amado, *Cacau*, cit., p. 163). O argumento do sociólogo, esclarecedor a propósito da lógica econômica do processo, **pretende dela deduzir a implausibilidade do eixo de politização** no qual insiste a narrativa de Jorge Amado. Para ele, “naquelas relações de trabalho, não podia surgir uma consciência de classe; **quando muito o ódio, a consciência sem projeto**”. Daí Martins concluir que “o potencial revolucionário de José Cordeiro é apenas miragem e ficção”, o que fundamenta sua crítica ao “comunismo emocional e limitante de *Cacau*” (p. 164). Como procuramos argumentar, no entanto, **não é no plano ideológico ou na debilidade teórica de Amado, mas no âmbito da configuração literária, rica em contradições, que os limites do romance se apresentam de modo mais concreto**.



O recorte esquemático com que o romance enquadra essa lógica tem outras implicações literárias. O foco deliberado na dinâmica econômica de espoliação máxima transmite-se não apenas ao ritmo do relato, cuja evolução estanca com o recurso à sobreposição de quadros, como à caracterização não-problemática das figuras. Bandeira atribui o fato ao “*parti pris* de propaganda socialista”: “todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes”.<sup>59</sup> Se a tendência se confirma, tornando o sistema de valorações binárias propício à intrusão do vocabulário militante que, esporadicamente, impõe-se à prosa do narrador, o aspecto observado por Bandeira diz respeito também à lógica da configuração. Ao privilegiar a composição de tipos, a estrutura narrativa procura dar consistência a sua vertente antirromance. São “figuras rudimentares”, observa Barreto Filho ainda em 1933, “como que gravadas num alto relevo de madeira”.<sup>60</sup> Recorrendo a associação semelhante, Câmara Cascudo, também em resenha de primeira hora, assinala a relação entre o estatuto das personagens e a engrenagem econômica que as condiciona: os tipos de *Cacau* “passam num baixo relevo que lembra uma conquista assíria, milhares de homens sem olhos e sem orelhas puxando o carro do Rei”.<sup>61</sup> Comentários como esses, ao dar parte da rusticidade de composição das personagens, acentuam os vínculos desta com o partido expositivo, que, interessado no teor sistêmico do modo de vida brutalizante, não se pauta pela configuração complexa da individualidade. Talvez esse elemento do romance de Jorge Amado indique a possibilidade de interação produtiva entre as limitações técnicas do jovem escritor e a exploração de formas não-burguesas de representação literária, ou, ao menos, avessas ao modelo do romance romântico-realista. Ao mencionar a ocorrência de “traços à Georg Grosz” em Jorge Amado, é possível que Antonio Candido tivesse em vista personagens como Honório ou o coronel Manuel Frajelo.<sup>62</sup> A caracterização rudimentar do gigante negro, bondoso e puro apesar da atividade assassina, e a do proprietário maníaco e insensível, cuja ganância se associa ao ventre descomunal, miram não a constituição problemática da personalidade, mas a ação deformadora dos condicionamentos sociais, remetendo sem complicações à lógica do sistema econômico.

Do ponto de vista estrutural, a composição de tipos liga-se à pretensão documentária de *Cacau*, em cujo aproveitamento do espírito de reportagem parcela da crítica se habituou a

---

<sup>59</sup> Manuel Bandeira, “Sobre Jorge Amado. *Cacau*”, cit., p. 1117.

<sup>60</sup> Barreto Filho, in: *Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961, p. 73.

<sup>61</sup> Câmara Cascudo, in: Id., p. 71.

<sup>62</sup> Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 193.

encontrar uma inclinação neonaturalista.<sup>63</sup> Para além das questões de classificação, é relevante notar que os numerosos segmentos dedicados à vida na roça e suas adjacências, organizados como quadros justapostos, tendem a determinar um padrão estático de relato. Os meios de representação eleitos para dar conta do sistema cacauero, assim, entram em contradição com a forma biográfica mobilizada para configurar a trajetória de Sergipano. De modo complementar, os traços que distinguem este assinalam uma personalidade de feitio ativo, uma individualidade resoluta, por assim dizer, cuja progressão de episódios decisivos – migrações, intriga amorosa, escolha política – é experimentada com determinação e força subjetiva. A ponto de suscitar uma leitura como a de José Paulo Paes, para quem “[é] no registro das etapas por que se forma a consciência de classe de José Cordeiro que *Cacau*, confirmando nisto o seu viés proletário, surge como um autêntico romance de aprendizagem”.<sup>64</sup> A heterogeneidade das noções em pauta dá dimensão da mescla de princípios postos em interação. Como se sabe, o romance de aprendizagem pressupõe os fundamentos históricos da individualidade burguesa de tipo clássico, cujo horizonte de formação subjetiva, dado no conflito com as forças sociais que a ela se opõem, fundamenta a consistência da trajetória do herói. Formulando de modo sintético, é na representatividade desse tipo de interação entre indivíduo e determinações sociais que o entrecho do romance europeu oitocentista encontra seu poder de estruturação e suas propriedades críticas. Se a classificação de Paes apresenta o problema de ampliar em demasia a categoria, aplicando-a a um quadro em que são diferentes as mediações entre indivíduo e sociedade, sua formulação sugere com eficácia a dinâmica da progressão narrativa de *Cacau*. Como já foi notado, a curva descrita pelo percurso do protagonista é esquemática, respondendo ao propósito evidente de configurar um caso exemplar de proletarização e politização. Nesse sentido, o desenho das etapas cumpridas por Sergipano é menos próximo do *Bildungsroman* do que do modelo do herói positivo que a ficção soviética elaborara ao longo dos 1920 e, na década seguinte, seria convertido em fórmula do realismo socialista. O protagonista de *Cimento* (1925), de Gladkov, que Amado reconheceria como influência pouco após publicar *Cacau*, é talvez o maior exemplo do “padrão biográfico positivo” oferecido pelas narrativas de heroísmo que procuravam incorporar à sua estrutura a dinâmica enérgica dos anos de

---

<sup>63</sup> Cf., por exemplo, Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, sobretudo pp. 36-39.

<sup>64</sup> José Paulo Paes, *De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral*, cit., p. 18.

comunismo de guerra que se seguem à Revolução.<sup>65</sup> Se a filiação não é necessariamente direta, ainda assim é possível reconhecer na linha de ação de *Cacau* algo da fórmula que em 1932 Victor Serge, às voltas com o estreitamento do modelo artístico chancelado por Moscou, cunha para criticar a abstração dos tipos ideais em que escorregava a arte proletária (fórmulas utilitárias que, segundo ele, acabariam por reproduzir o que há de deletério no pensamento burguês).<sup>66</sup> Serge fala de obras em que se vê “o Verdadeiro-Proletário-Marxista vencer as hesitações clássicas do Intelectual-Pequeno-Burguês-Idealista e triunfar à 250ª página, após as desejáveis peripécias, sobre o Gordo-Burguês-Liberal-Reacionário-e-Fascista”.<sup>67</sup> As aproximações com os modelos são esclarecedoras mas não explicam de todo o que se dá em *Cacau*, em que é decisivo o acintoso descompasso entre o percurso biográfico ascensional e a exposição estática, por quadros, com que o romancista pretendeu apreender a organização da vida na fazenda de Mané Frajelo. O emprego de formas de relato e de caracterização próximas às da reportagem consiste precisamente na tentativa de enquadrar o regime de trabalho que produz as figuras dos alugados. Sua contradição com o avanço do entrecho, fundado na instância da ação transformadora, desestabiliza o horizonte de politização e enfrentamento entre as classes. O próprio discurso de Sergipano, em seu ímpeto de denúncia e ódio às figuras e falas associadas ao mando proprietário, perde de vista e contradiz, por vezes, a clausura caracterizada por sua exposição do sistema cacauero.

Trata-se de um desacerto estrutural, que deixa visíveis as dificuldades de unificar, no plano narrativo, a dose de afirmação política depositada no discurso do protagonista e a especificidade da forma social que o romance se propõe a enquadrar. Como se procurou acentuar, o problema se expressa como incongruência entre pressupostos formais distintos: a impossibilidade de articular os modelos literários mobilizados evidencia os limites de *Cacau*.

---

<sup>65</sup> Para a caracterização do “herói positivo”, bem como para a análise do processo através do qual certas elaborações da ficção soviética dos anos 1920 são posteriormente convertidas em fórmula da ortodoxia stalinista, ver Katerina Clark, *The soviet novel: history as ritual*. 3ª ed. Indiana: Indiana University Press, 2000. A expressão citada se encontra à p. 44.

<sup>66</sup> A intensa recepção do romance de Gladkov, da qual as manifestações de Jorge Amado configuram um tópico, constitui um problema de literatura comparada relevante para o estudo do romance brasileiro de 1930. A influência direta de *Cimento* na composição de *Cacau* parece no entanto improvável: a publicação da tradução da obra de Gladkov pela Coleção Aurora da Editora Unitas, de que Amado dá notícia imediata em artigo citado mais acima, data de julho de 1933, mesmo mês em que vem à luz o romance brasileiro (cuja composição, segundo indicações do autor, teria principiado em junho de 1932). Existe ainda a possibilidade, a meu ver remota, de que Amado tenha tido acesso à tradução francesa, realizada por Victor Serge em 1928.

<sup>67</sup> O último termo da fórmula, como é evidente, não cabe bem com *Cacau*, cujo antagonista principal está mais para “Gordo-Coronel-Patriarcal-Reacionário-e-Escravista”. Se a progressão narrativa do romance de Amado parece se encaixar no modelo evocado parodicamente por Serge, as substituições a que a particularidade brasileira obriga são expressivas do deslocamento de pressupostos próprio à transposição das formas literárias europeias para o contexto do capitalismo periférico (o sistema de relações que produz a figura do Burguês-Liberal não é o do latifúndio brasileiro). Cf. Victor Serge, *Littérature et révolution* [1932]. Paris: François Maspero, 1976, p. 56.

Com isso, no entanto, as falhas do “romance muito defeituoso” de que falava Bandeira não assinalam somente os erros do escritor, mas **contradições que envolvem a lógica das formas sociais e literárias**. Sem que fosse esse o propósito do livro, **as convenções do padrão narrativo biográfico a que Amado recorre têm seus fundamentos estranhados pela especificidade da matéria a que ele também procurou ser fiel**. O romance proletário brasileiro expõe, nesse sentido, resultados da sobreposição de dois deslocamentos de monta: em *Cacau*, estão em questão tanto **o deslocamento proletário da forma burguesa do romance como o deslocamento periférico da gênese europeia do romance**.<sup>68</sup> O fracasso literário, assim, ilumina a originalidade da empreitada, assinalando que o avanço cognitivo pretendido pelo escritor interessado em reinterpretar em chave inconformista a estrutura social da região cacauzeira exigiria uma experiência narrativa à altura.

Dessa maneira, a estratégia de **politização da forma literária se mostra, também ela, limitada**. Ainda uma vez, no entanto, cabe argumentar que as intenções militantes, ainda que vazadas de modo descalibrado, são responsáveis por passagens originais, nas quais a variação de procedimentos narrativos ganha sentido através do atrito com o tipo de literatura que o escritor intentava fustigar ao propor um romance proletário. Para iluminar essa dimensão de *Cacau*, resta perguntar pelos contornos que a **estrutura incongruente** do romance confere ao **acirramento discursivo** manifesto desde a sua nota de abertura. O **desígnio polêmico**, votado ao ataque a formas convencionais de escrita e representação, é retrabalhado internamente pela voz de Sergipano. Nela estão por vezes em latência, por outras em elaboração, perspectivas e experiências que dizem respeito ao sentido social do trato com a linguagem.

## 5.

O foco narrativo de *Cacau* tem sua gênese esclarecida pela própria ação narrada, como revela a paráfrase: é no estágio de definição de sua consciência de classe que Sergipano, já distante das roças do sul da Bahia, decide escrever o livro contando o que viu por lá. O

---

<sup>68</sup> O que talvez confira a este e outros romances proletários brasileiros a propriedade de revelar em patamar elevado **as contradições identificadas por Michael Denning, que em estudo recente enumera os “desafios” com os quais teriam de se haver os autores da “Internacional dos romancistas” do entreguerras: “A tentativa de representar a vida da classe operária em um gênero que se havia desenvolvido como a narração por excelência de modos burgueses ou de classe média, estruturas de parentesco e círculos sociais; a tentativa de representar um assunto coletivo numa forma construída ao redor da vida interior do indivíduo; a tentativa de criar uma obra pública, de agitação, numa forma que, ao contrário do teatro, dependia do consumo privado, geralmente doméstico; e a tentativa de criar uma visão de mudança social revolucionária numa forma quase inerentemente comprometida com a materialidade da sociedade e da história**. Via de regra, os primeiros romances [proletários] são canhestros e antirromance.” Cf. Michael Denning, “A Internacional dos romancistas”, in: *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Francis, 2005, p. 69 (tradução ligeiramente modificada a partir do original: Idem, *Culture in the age of three worlds*. London: Verso, 2004, p. 59).

artifício confere ao narrador o **recurso do comentário** à confecção do relato, de que ele lança mão, por exemplo, na passagem, já reproduzida, em que justifica a falta de seguimento da narrativa. Poucas páginas antes, a gênese de *Cacau* é objeto de outra explicação, propiciada pela referência a um festejo no qual toma a palavra a família proprietária da fazenda:

Passaram o Dois de Julho em Pirangi. Houve festança grossa. Mária recitou Castro Alves, e o poeta, amigo de Osório [o outro filho do coronel], pronunciou um discurso sobre o analfabetismo. Esse discurso me deu a ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que hoje sou operário tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro. (p. 140)

Sergipano apresenta o propósito inicial do livro como o de conflagrar uma situação de **enfrentamento discursivo**. Daí a importância da articulação precipitada na passagem, na qual a problematização da noção de literatura aparece como um fator interno à narrativa. Essa dimensão de *Cacau*, que salvo engano passou despercebida pela crítica, adensa e complica o seu obreirismo manifesto, cuja caracterização resulta mais concreta à luz das variações do ânimo antiliterário do livro. É o caso, pois, de recensear os procedimentos e instâncias narrativas através dos quais ele se dedica a **questionar o sentido das formas discursivas**.

O breve segmento narrativo intitulado “Correspondência”, ao anunciar a motivação de Sergipano a escrever um livro, é didático a respeito das estratégias de enquadramento de formas diversas de linguagem em *Cacau*. Na passagem em destaque, **a oratória de classe dominante ativa a percepção de formas de violência exercidas através do discurso**: é o caso tanto da apropriação de Castro Alves pela filha do coronel como da indignação bacharelesca a propósito do analfabetismo expressa pelo poeta formado no capital. A narrativa providencia, assim, exemplos acabados de **exercício do poder por meio da linguagem**, ilustrando com clareza máxima o manejo da literatura de código elevado como não apenas privilégio de classe, mas reforço dos meios de dominação social. É flagrada, aí, uma variação violenta da chamada **“tradição de auditório” da literatura brasileira**, na qual a segregação histórica de grande parcela da população em relação às formas da cultura letrada propicia a **socialização oral da produção escrita**, de maneira a promover a valorização de tipos diversos de oratória e

discurso falado, não raro exercidos como supremacia.<sup>69</sup> As coordenadas sintéticas fixadas pelo narrador são inequívocas: na data que comemora a luta pela independência da Bahia frente à metrópole portuguesa, a situação do povo é objeto da fala dos ricos, cujo usufruto das instâncias discursivas (o poema condoreiro, o comentário sobre o analfabetismo) opera como reforço da indiferença social. A reprodução das cartas a que Sergipano faz menção vale, assim, como contraponto à falsidade das palavras de palanque. “*Honte você passou aqui. Eu fiz picíu e você respondeu com a bunda. É assim mesmo. Quem tem flores dá flores; quem não tem não dá*”, escreve, por exemplo, a prostituta Zefa ao alugado Honório (p. 141, grifos no original). Na linguagem dos trabalhadores e rameiras, o desvio da norma culta e da eloquência consubstancia-se a uma abordagem direta e não-afetada das questões da vida material e intersubjetiva (necessidade de dinheiro, amor ferido, situações conjugais). O contraponto sugere que as cartas dos subalternos vazam autenticidade, o que se reforça com a reprodução da correspondência empolada e castiça de um advogado da região, cuja prosa abominável municia o ataque de Sergipano aos desígnios postivos de “alfabetizar [as] criaturas” da roça.

O segmento “Correspondência” é significativo também por outra razão: na reprodução direta do discurso de algumas personagens, aspectos da evolução narrativa são iluminados de ângulos que não emanam diretamente da voz do narrador-protagonista. A seleção e reprodução do material é obra deste, mas o artifício promove uma relativa complexificação da forma expositiva, ainda que de modo breve e pontual. (Além da multiplicação modernista de vozes, a mobilização de relatos rentes à prática de trabalho não deixa de lembrar a experiência soviética dos textos de “correspondentes-trabalhadores”, os *rabcors* e *selcors* em cuja importância para a transformação do sentido social da literatura insistia Tretiakov).<sup>70</sup> Assim, por exemplo, o destino de Colodino, que, após um conflito com o filho do coronel, fugira da fazenda rumo ao Rio de Janeiro, é comentado por duas vozes, compiladas e justapostas em “Correspondência”: a de Algemiro, empregado dileto que se endereça diretamente ao coronel, dando parte do estado da fazenda e confirmando a escapada do trabalhador perseguido; e a da própria personagem, que escreve a Sergipano dando notícias de seu paradeiro e convidando o

---

<sup>69</sup> “A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores de comemorações, dos recitadores de toda hora correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura”, escreve Antonio Candido, que cunhou a noção de “tradição de auditório” ao estudar as relações entre autor e público no período formativo da literatura brasileira, observando que o fenômeno teria prosseguido “por todo o século XIX, e até o início do século XX”. Cf. “O escritor e o público”, in: *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 90 e 94, respectivamente.

<sup>70</sup> Cf. “Le nouveau Leon Tolstoi” e “Le correspondant ouvrier et la construction”, in: Serge Tretiakov, *Dans le front gauche des arts*, cit., pp. 111-116 e pp. 139-142, respectivamente.



amigo a se juntar a ele na capital do país, onde “Tem resposta para o que a gente perguntava aí. (...) Você já ouviu falar em luta de classe?” (p. 143).

O recurso à variação de ponto de vista e matriz discursiva, de ressonância limitada ao episódio, assinala uma possibilidade avançada de configuração narrativa, de que o romancista lança mão de modo apenas pontual. Ainda assim, a sua ocorrência permite notar que a passagem em questão reúne os procedimentos básicos de que o livro faz uso ao tematizar a linguagem como forma de relação social. Uma das estratégias, relativamente pouco explorada no romance e ainda menos notada pela crítica, é a do contraponto entre as falas emitidas por representantes diretos da propriedade, de um lado, e da força de trabalho, do outro: o conflito, aí, tem raiz na situação narrada, e depende menos diretamente do vocabulário e das injunções militantes que a dicção do narrador, por vezes, deixa transbordar. Trata-se de um tipo de enquadramento que se consuma em passagens cuja ação representa o funcionamento de produções discursivas. Com elas, o romancista afina a denúncia daquilo que Sérgio Buarque de Holanda veria como uma “forma de patriciado” exercido através da “espontaneidade declamatória” e do “poder mágico” da “palavra escrita ou recitada”.<sup>71</sup> Além do exemplo em que se contrapõem a eloquência detestável da casa-grande e o registro da correspondência sem requinte de trabalhadores, há também o episódio em torno de um artigo sobre a fazenda escrito por Mária, a filha do coronel, a convite do *Anuário Littero-Comercial* de Pirangi. Uma de suas passagens, voltada à situação dos alugados, é reproduzida pelo narrador: “e são felizes no seu trabalho honesto. Divertem-se, tocam viola, amam, estimam os patrões, que são os seus pais e mestres” (p. 116). Trata-se da contranarrativa de *Cacau*, exemplo perfeito do ponto de vista que Sergipano irá refutar em sua exposição. A montagem do episódio, dessa maneira, insiste no teor combativo do relato do trabalhador, que antagoniza com a voz dos proprietários e mostra-se, uma vez mais, informado por um contexto de enfrentamento discursivo. Embora redundante com a reafirmação de propósitos de *Cacau*, o episódio ilustra

---

<sup>71</sup> “Fiados no poder mágico que a palavra escrita ou recitada ainda conserva em nossos ritos e cerimônias, (...) não faltam os que veem no ‘talento’, no brilho da forma, na agudeza dos conceitos, na espontaneidade lírica, na facilidade vocabular, na boa cadência dos discursos, na força das imagens, na agilidade do espírito, na virtuosidade e na vivacidade da inteligência, na erudição decorativa, uma espécie de padrão superior de humanidade. Para estes a profissão de escritor – se assim já se pode dizer entre nós – não constitui, em realidade, apenas uma profissão, mas também e sobretudo uma forma de patriciado. Semelhante ponto de vista, nascido em grande parte do preconceito romântico que conferia ao poeta, ao letrado, ao orador, uma dignidade de exceção, grassou e ainda grassa largamente no Brasil em resultado, talvez, das próprias peculiaridades de nossa formação histórica. As virtudes que hão de representar em grau eminente aqueles privilegiados são as mesmas que se encarnam tradicionalmente nas profissões liberais e em certos empregos públicos: profissões e empregos que não sujam as mãos e não degradam o espírito, por conseguinte se colocam hierarquicamente acima dos ofícios tidos por desprezíveis em uma sociedade oriunda de senhores e escravos”. Sérgio Buarque de Holanda, “Missão e profissão”, in: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958, vol. II*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 35-36.

os meios pelos quais o romance, por vezes, procura estudar, na ação representada, a produção social das falas. Não se trata, no entanto, da forma predominante de acirramento discursivo no romance: o recurso mais empregado é aquele de que Sergipano se vale, na passagem reproduzida acima, ao qualificar o estilo de sua prosa (“Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras”). Nesse caso, a reiteração do ânimo antioratório cabe a formas diretas de comentário, de responsabilidade do narrador.

A determinação polêmica de *Cacau* se manifesta com clareza em passagens nas quais, ao caracterizar aspectos do mundo narrado, Sergipano maneja, de modo mais ou menos arbitrário, referências às convenções literárias. Ao descrever a namorada de Colodino, por exemplo: “Magnólia era bonita, sim. Não como essas roceiras heroínas de *romances de escritores que nunca visitaram uma roça*. Mãos calosas e pés grandes. Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos” (p. 56, grifos meus). Ou ao se referir à penúria de uma viúva cujo marido, após se vingar de um coronel da região que lhe negara pagamento, termina encarcerado por dezoito anos: “A história de sinhá Margarida seria chamada pelos escritores de horrôsa tragédia, *se os escritores viessem às roças de cacau*” (p. 83, grifos meus). O enunciado latente é simples e direto: **escritores não apenas desconhecem as roças de cacau, como mentem a seu respeito, seja através de descrições fantasiosas, seja através da verbosidade de suas formulações.** A proposição implícita decorrente, por sua vez, **afirma a legitimidade da voz do narrador.** A equação que contrapõe “honestidade” a “literatura” é reiterada por formulações como essas, em que “o ímpeto a fazer panfleto” a que se refere Sergipano tem sua atualização mais recorrente. São passagens que pressupõem um *front* contraditório, reforçando a dimensão combativa de *Cacau*, cujo fito seria **desmentir a literatura bacharelesca. O fundamento do antagonismo, no entanto, tem pouca consistência no plano da ação narrada:** os rasgos polêmicos da prosa advêm, em sua grande maioria, da disposição do narrador, que escreve contra um sistema retórico de engodo de cuja representação o romance se desobriga quase por completo. Assim, apesar do interesse pontual de seu pulso satírico, **o acirramento das formulações de Sergipano justifica em parte os comentários que apontam a dimensão doutrinária do livro.** Sendo apenas recessiva a caracterização concreta de situações em que a linguagem é exercida como logro, **falta substância ao gume das invectivas.** As investidas antiliterárias da prosa reproduzem, dessa maneira, o mesmo tipo de incongruência que, no plano da estrutura compositiva, põe em **suspeição a curva positiva que destaca a ação e a figura de Sergipano.** Como resultado, é rebaixado o proveito crítico da denúncia de filhos de coronéis que, “*pernósticos, falando difícil como quem sabe gramática*”, cometem barbaridades com as moças da fazenda (p. 128,



grifos meus); do padre que, “vestido de ouro e seda”, pregava obediência aos patrões e “fazia depois um sermão bem-falado” (p. 92, grifos meus); ou da justiça, que decide sempre a favor da propriedade, defendida pelo promotor que faz “uma literatura bonita citando a Bíblia e recitando versos” (p. 83, grifos meus).

As variações que temos destacado especificam a famosa acusação à literatura da “Nota do autor” estampada na primeira página de *Cacau*. Elas desdobram o antiliterário como problema interno à narrativa, na qual ele tanto é tematizado em cenas de confronto discursivo como reiterado pelo ânimo polêmico da voz do narrador. As inconsistências da posição deste, decorrentes da incongruência entre forma biográfica e exposição por quadros, limitam, no entanto, o alcance da tentativa de tornar narrativamente produtiva a percepção de que literatura e linguagem são objeto e instrumento da luta de classes. Entre a formulação de um problema radical, de interesse para a reconsideração da produção dos anos 1930, e sua fragilidade de composição, *Cacau* deixa ver seus impasses. A investigação do teor político da linguagem é a um tempo animada e tolhida pela afirmação militante, que predomina na estrutura ostensiva do romance. Resta um lugar marginal aos procedimentos de construção que se vinculam de modo menos direto à demonstração positiva e inequívoca de consciência de classe. Nesse sentido, valerá ainda chamar atenção para uma estratégia de configuração que, recessiva no livro, assinala um aproveitamento agudo do teor social das formas de enunciação.

## 6.

O primeiro segmento narrativo de *Cacau*, intitulado “Fazenda Fraternidade”, apresenta, *in medias res*, o espaço em que se situa a parte fundamental do relato. Trata-se de uma antecipação dos motivos que a narrativa linear, depois, procura desenvolver. A especificidade da passagem decorre da posição do narrador, que, nesse princípio de exposição, ainda não se apresentou como personagem: as primeiras páginas se deixam ler como se escritas por um observador externo, até que, já ao fim do segmento, Sergipano comece a empregar a primeira pessoa. Significativamente, é na breve experiência de relato ainda não ostensivamente enquadrado pelo ângulo militante de Sergipano que o livro experimenta uma técnica original de representação das relações na fazenda de Manuel Frajelo. É o caso de destacar, nos parágrafos iniciais de *Cacau*, a dinâmica entre as instâncias da narração e do diálogo.

O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelos homens. Só os burros pareciam não

sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém.

Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho. Colodino perguntou:

– Quantas arrobas você já desceu?

– Vinte mil.

Antônio Barriguinha, o tropeiro, pegou do último saco:

– Esse ano o home colhe oitenta mil...

– Cacao como diabo!

– Dinheiro pra burro...

Desamarraram os burros e Barriguinha tangeu-os:

– Vambora, tropa desgraçada... (pp. 11-12)

Saturado de substantivos, o quadro de abertura tira proveito da polissemia dos termos com que são nomeadas as suas figuras. Ao descrever cenário e contexto da ação, o parágrafo inicial repete por três vezes a palavra “homens”, de maneira a acentuar a atividade da força de trabalho em condições adversas. De modo análogo, a passagem também nomeia, repetidamente, os “burros”, animais de tração utilizados no transporte das barcas de cacau. A ênfase respeita o propósito de enquadrar a atividade econômica: as repetições reiteram a importância do trabalho humano e animal, sugerindo a virtual equivalência entre os meios de produção de que o empresário dispõe (os animais) e os alugados cuja força de trabalho ele compra (os homens). Ao reforçar a presença dos dois elementos, a síntese do quadro é eficaz: a aproximação entre homens e burros é coerente com a posição dos alugados, uma vez que o endividamento e a submissão destes em relação ao coronel não os põem longe do estatuto da escravidão (em que o proprietário adquire o homem por inteiro, e não apenas sua capacidade produtiva remunerada). Manejando os poucos elementos da cena, a voz narrativa sugere, com êxito, uma lógica, cujo descortínio, no entanto, advém da voz das personagens. A função do diálogo, a princípio, pareceria a de apenas ilustrar a cena: em seu pitoresco relativo, a troca de falas colore a composição da paisagem, nomeando as especificidades do processo econômico (arrobas, colheita, cacau), com direito a expressões idiomáticas e falha de pronúncia. Mas as intervenções das personagens se destacam da mera caracterização, promovendo um gradiente cognitivo inesperado, ao recuperarem, em sentido novo, os termos com que a descrição organizara o quadro: “Esse ano o home colhe oitenta mil...”; “Dinheiro pra burro”. Ao ativar a polissemia dos substantivos, as ocorrências injetam tensão nos processos de nomeação, assinalando que os usos das palavras implicam relações sociais. A palavra que designa os animais de carga muda de função na fala anônima do trabalhador, onde passa a indicar a quantidade de dinheiro resultante do processo (“pra burro”). Num cruzamento curioso, o

nome do instrumento de trabalho é também o termo que quantifica a riqueza produzida com ele, perfazendo, na mudança de função sintática, o processo violento que vai do concreto (o animal de carga) ao abstrato (a riqueza). Com o termo “homem” dá-se operação análoga, em grau maior de complexidade. A palavra, que no parágrafo de abertura designa a força humana empregada na atividade produtiva, refere-se, no diálogo, ao proprietário, que explora a primeira. A revelação das contradições enfeixadas no significante tem efeito de choque: são homens tanto os alugados como o coronel, mas “o *home*” é apenas este – a universalidade da palavra é clivada pela lembrança lapidar de que uns tremem, *seminus*, sob a chuva, transportando a mercadoria que o outro, fora da cena, acumula. A natureza do processo aparece em configuração ainda mais completa ao passarmos do substantivo à frase. “*Esse ano o home colhe oitenta mil...*”, calculam aqueles que de fato *colhem* o produto que faz a riqueza do proprietário. A emulação da tonalidade popular, cuja construção por metonímia recorre mesmo à notação do desvio de pronúncia, promove, ao contrário do rebaixamento regionalista do subalterno, a exposição por contraponto de diversas formas de falar: a do narrador, que diz “homem” para tratar dos alugados, e a dos alugados, que dizem “home” para tratar do coronel. Movimentadas por vozes diferentes, a palavra e a ideia a ela correspondente têm sua estabilidade posta em crise: na fazenda de Manuel Frajelo, há homens e homens. Note-se que nenhuma das formas de nomeação – nem o discurso do narrador, nem as falas das personagens – apresenta, por si só, a verdade do processo econômico que o romance pretende enfatizar. É a configuração da cena que articula as instâncias discursivas, cujos enunciados entram em regime de tensão; cabe à composição, portanto, obter, do material linguístico, um ganho de esclarecimento a respeito dos processos figurados.

Com a menção à passagem, pretende-se apenas sugerir a ativação recessiva, em *Cacau*, de estratégias de configuração que escapam à asserção obreirista sedimentada na voz do narrador. Na página de abertura da narrativa, são manipuladas formas de composição das quais *Suor*, o livro seguinte de Amado, tirará proveito, ao levar adiante, a partir de outros materiais e outra proposta de crítica do literário, sua tentativa de politização da linguagem e dos pressupostos do romance.

## Capítulo 2

### *Suor*, “romance coletivo”?

#### 1.

A dimensão social e o teor de classe da literatura não merecem, em *Suor*, a preocupação ostensiva de que são objeto em *Cacau*. Ainda assim, o contraponto entre duas passagens do romance em que a literatura está em questão permite formular a pergunta sobre as estratégias de politização da linguagem no livro de 1934.

Tirou o vestido, namorou o quadro da primeira comunhão e abriu o *Moço louro*, de Macedo. O mormaço pesava como chumbo. Foi-se embalando na leitura. Deixou o livro e ficou olhando para o lençol, pensando coisas. O percevejo subia pela sua coxa alva e bonita. Calçou a unha e o sangue preto fez uma pequena mancha na perna. Linda, porém, viu a mancha enorme e começou a chorar baixinho bem apertada ao travesseiro. Lembrou-se de Julieta.

Agora Dona Risoleta pedalava na máquina de costura. A tuberculosa tossia lá dentro. Alguém abria a porta da latrina.

Ouviu-se a voz de Julieta:

– Fecha essa porta. Olha o cheiro de mijo...

O sol estalava nas telhas. (p. 13)<sup>72</sup>

A cena constitui um dos quadros iniciais da narrativa, que se propõe a compor um painel da coletividade pobre que habita um casarão na ladeira do Pelourinho, em Salvador. A intenção de fixar a dinâmica da habitação coletiva se deixa ler na composição do quadro: os gestos da personagem em foco são pontuados pela marcação das ações exteriores à cena de leitura. A insalubridade (calor inclemente, cheiro de mijo, percevejos), o trabalho manual rebaixado, a pulsação coletiva dos sons a invadir o quarto sugerem a **degradação do espaço**,

---

<sup>72</sup> As referências à obra, acompanhadas da indicação de página, têm por base a seguinte edição: Jorge Amado, *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

cuja opressão é reforçada por recursos de imagem (o contraste do sangue escuro na perna alva) e de construção frasal (a justaposição paratática de orações, a registrar a simultaneidade de constrangimentos). Diante desse ambiente, a leitura da narrativa romântica a que se dedica a mocinha, ingenuamente afeita às lembranças da primeira comunhão, equivale, no sistema de significados do livro, a um gesto de **alienação**. É o que confirma a recuperação do mesmo enquadramento em passagem mais adiantada, na porção final da narrativa:

A tuberculosa tossia baixo. Dona Risoleta cruzou as mãos, rezando.

Linda apertou o travesseiro nos ouvidos.

Julieta empurrou a porta.

– Posso entrar?

Sentou-se na cadeira furada e se referiu à tuberculosa:

– Tá bem ruim... Pra ela é melhor morrer logo... Afinal, de que vale ficar sofrendo?...

Linda puxou outra conversa:

– E Júlia?

– Casa no dia 8. Tá toda ancha porque vai casar com um funcionário do banco. Como se dinheiro desse felicidade... Em todo caso, ela é que sabe...

Tá fazendo enxoval...

Como a tuberculosa tossisse, filosofou:

– Uns fazem enxoval, outros mortalha...

Remexeu nuns livros:

– Que romance é esse que você tá lendo?

– Não é romance não. É um livro sério.

– Ah! (pp. 96-97)

A enumeração dos signos de miséria (cadeira furada) e doença (a tosse tuberculosa) que invadem a cena reitera os condicionamentos negativos, representando por metonímia a pobreza ostensiva da habitação coletiva. Desse ambiente se destaca o elemento de diferença revelado pelo diálogo: dos romances de Macedo, a personagem passou aos “livros sérios”. Sob influência de operários e agitadores residentes no imóvel, Linda está em pleno processo de politização e se dedica a **folhetos anarquistas** e relatos sobre a **situação da mulher na Rússia**.

A ponte de um quadro a outro ilustra os dois núcleos temáticos centrais de *Suor*: a **miséria e a política**, que correspondem, respectivamente, a duas instâncias narrativas, uma ligada a permanência, outra a transformação. Não é acaso que o elemento que articula os dois planos sejam **os livros**: o projeto de dar representação à pobreza a partir de ângulo

enfaticamente anticapitalista responde a uma preocupação fundamental de Jorge Amado, que, ao levar adiante as inquietações de *Cacau*, escreve *Suor* interrogando-se sobre o que será um romance não burguês. A substituição do embotamento do *Moço louro* pela seriedade do panfleto político é um índice contundente disso: a tematização do sentido social da prática literária se desdobra, no livro de 1934, em tentativa de deslocamento dos pressupostos formais da narrativa. Como, afinal, fazer de um romance “um livro sério”?

## 2.

Entre a recepção de primeira hora, é a resenha de Graciliano Ramos que apreende melhor o que está em questão na empreitada de *Suor*. Seus parágrafos iniciais situam o livro no quadro da produção dos anos 1930, identificando-o a uma tomada de partido a respeito da posição social da prática literária.

Há uma literatura antipática e insincera que só usa expressões corretas, só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha. Quando a chuva aparece, essa literatura fica em casa, bem aquecida, com as portas fechadas. E se é obrigada a sair, embrulha-se, enrola o pescoço e levanta os olhos, para não ver a lama nos sapatos. (...) Meteu a caneta nas mãos dos poetas da Academia e compôs hinos patrióticos; brigou com os estrangeiros que disseram cobras e lagartos dessa região abençoada; inspirou a estadistas discursos cheios de inflamações, e antigamente redigiu odes bastantes ordinárias; tentou, na Revolução de 30, pagar a dívida externa com donativos de alfinetes para gravatas, broches e moedas de prata. Essa literatura é exercida por cidadãos gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes, proprietários, indivíduos que não acham que os outros tenham motivos para estar descontentes. (...)

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii.

O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos. Conheceu, há alguns anos, um

casarão de três andares na ladeira do Pelourinho, Bahia, e resolveu apresentar-nos os hóspedes que lá encontrou (...).<sup>73</sup>

A caracterização atina para a disposição fundamental do livro, cujo propósito de “pôr os pontos nos ii”, afim ao “máximo de honestidade” alardeado em *Cacau*, manifesta-se na sua escolha de assunto, chocante mesmo após a ruptura modernista do decênio anterior.<sup>74</sup> Se o livro de 1933 dedica-se a sistematizar a organização produtiva do universo cacauzeiro, em *Suor* Jorge Amado tem em vista a diversidade de manifestações da pobreza mais extrema em **contexto urbano**. “É a miséria, a miséria completa, nojenta, esmolambada, sem nenhuma espécie de amparo”, nota Graciliano.<sup>75</sup> “Uma legião de miseráveis, de doentes, de mendigos, de prostitutas, de invertidos, de degenerados”, segundo a particularização de Dias da Costa.<sup>76</sup> Da parte do autor, é calculada a ênfase no que “de mais fracassado há no Estado, criaturas que tudo já perderam e **nada mais esperam da vida**”.<sup>77</sup> *Suor*, em que Amado faz “coisas mais diretas e vivas e cruas”, segundo Rubem Braga, insiste em nomear as particularidades escandalosas da miséria, com o que procura afirmar a desobstrução de quaisquer barreiras de assunto e linguagem.<sup>78</sup>

A estratégia de destaque aos conteúdos, apostando em sua contundência, corresponde a um programa, subjacente à argumentação de Jorge Amado em artigo coetâneo à elaboração de *Suor*. Nesse texto, o autor reconhece, na literatura do momento, o empenho em **descobrir “um Brasil trágico e esfomeado, doente e mal vestido”**, e reivindica que “populações inteiras,

---

<sup>73</sup> Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado” [1935]. In: *Linhas tortas*, cit., pp.107-108.

<sup>74</sup> Veja-se, por exemplo, o testemunho em que Antonio Candido, leitor de primeira hora, destaca a “emoção extraordinária” suscitada pelo romance dedicado à “vida de cortiço”. Depoimento no simpósio “Graciliano Ramos: 75 anos de *Angústia*”, realizado na FLLCH-USP em 20 de setembro de 2011. Registro audiovisual disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Último acesso em 06/12/2016. O exemplo de *Suor* é retomado em outros depoimentos recentes de Candido a propósito do impacto e disseminação do romance de 1930.

<sup>75</sup> Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado” [1935], cit., p. 109.

<sup>76</sup> Dias da Costa, “*Suor*”, in: *Boletim de Ariel*, outubro de 1934, p. 34.

<sup>77</sup> Jorge Amado, “Os romances da Bahia” [1937]. Publicado originalmente como prefácio à primeira edição de *Capitães da areia*. Republicado em *Teresa*, n. 16. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, 2015, p. 258.

<sup>78</sup> Cf. Rubem Braga, “Literariamente”, in: *Diário de Pernambuco*, 04/01/1935. Reconhecida por Graciliano Ramos como faculdade de observação atenta, a capacidade de ver “de perto muita porcaria” foi visada satiricamente em artigo de Paulo Emilio Salles Gomes de 1935, cuja referência oblíqua a *Suor* testemunha a repercussão do livro. Ao dar notícia da morte fictícia do “proletário intelectual” Hag Reindrah, personagem inventado através do qual capturou com espírito insubmisso as obsessões da cultura comunista do momento (com a qual o estudante de dezoito anos convivia criticamente), **Paulo Emilio** faz referência a uma narrativa que se chamaria *Merda*, da autoria de Hag. “‘Romance que não tem uma obscenidade’, segundo me contou em carta”, pontua o relato imaginoso de Paulo Emilio, que completa: “Seu último quadro representa um escarro sanguinolento no fundo de um pinico”. (Cf. “Hag Reindahr” [dezembro de 1935], in: C. A. Calil e M. T. Machado (orgs). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*, cit., p. 43). Para Décio de Almeida Prado, tratava-se de **“uma paródia não só da moda literária como dos clichês do populismo político”**. Cf. “Paulo Emilio quando jovem”, in: Id., *Ibid.*, p. 24.



perdidas, esquecidas” constituam “material imenso para imensos livros”. Seu argumento central: a revelação dessa matéria tem implicações no partido compositivo.

Naturalmente que para fixar essas coisas enormes o romancista não podia se ater à técnica do romance antigo de heróis e amores. (...) Hoje, era do comunismo e do arranha-céu, da habitação coletiva, o romance tende para a supressão do Herói, do personagem. Não basta o caso. Isso tem chocado muita gente acostumada com a história bem contada do princípio até o fim, coisinha bem feita, bem conduzida, provocando lágrimas em senhoras gordas na hora das passagens emocionantes. O caso começa a não ter importância. O drama de um único sujeito não interessa. Interessa o drama coletivo, o drama da massa, da classe, da multidão. O mínimo detalhe, a personagem mais sumida.<sup>79</sup>

Entre os numerosos textos para imprensa que Jorge Amado publica na primeira metade dos anos 1930, é este o raciocínio que expressa de modo mais decidido o ímpeto a desaburguesar-se que Antonio Candido identifica nos escritores do chamado “romance do Nordeste”.<sup>80</sup> Sua importância reside na contraposição entre os padrões de gosto dominantes, como o figurado na primeira cena de leitura de Linda em *Suor*, e uma orientação formal nova. Esta concebe as questões de “técnica” a partir da matéria (“coisas enormes”) e sua historicidade (“hoje, era do comunismo e do arranha-céu”). Registra-se assim a tentativa de direcionar a disposição antiliterária no sentido de um deslocamento dos fundamentos de composição. A crítica da “história bem contada do início até o fim” – ou do “seguimento” cuja vigência, como se viu, é um fator da incongruência estrutural de *Cacau* – converte-se, na formulação de Amado, em um princípio de configuração: para ele, trata-se de suprimir a centralidade do indivíduo, reorientando o entrecho para a apreensão de ritmos coletivos.

A tese dos “Apontamentos sobre o romance moderno brasileiro” publicados por Amado em 1934, embora pouco desenvolvida, constitui uma das manifestações mais explícitas, no debate brasileiro da época, da tendência a rever pressupostos formais da

<sup>79</sup> Jorge Amado, “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro” [1934], cit., p. 50.

<sup>80</sup> “Até aí o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses, na sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí, vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se desaburguesar. Se desaburguesando, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos obsessivamente voltados para a Europa; vão aceitar o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes do movimento de 1922.” O desdobramento da observação indica que, embora reconheça e valorize o deslocamento de ângulo social operado pelo romance de 1930, Candido não endossa a reivindicação obreirista de passagem imediata para o campo proletário: “O romance começa, pois, a não ser romance para classe. É ainda de classe, porque os seus autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar esta circunstância por uma reação ao que então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo”. Cf. Antonio Candido, “Poesia, documento e história” [1943], cit., p. 43.



narrativa. Ela atualiza formulação do ano anterior, citada páginas atrás, em que o romancista indica o enquadramento do que entende por “romance proletário”: “uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói e sem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade”.<sup>81</sup> A diretriz elucida, também, sua conexão com os experimentos literários que o escritor reivindica como modelos. Entre eles, consta *Passageiros de 3ª* [1927], de Kurt Kläber, cuja tradução brasileira, de 1932, apresenta, no curto prefácio, uma apreciação de Thomas Mann que esclarece a matriz da formulação de Amado:

Esta novela deixa a perder de vista, como nenhuma outra, tudo quanto o mundo burguês entende tradicionalmente por uma novela. É um grande ensaio de arte proletária. Nela não há “herói”, não há “ação”, não há sequer “ideia”; há apenas diálogos e pequenos episódios ocorridos entre um punhado de pobres diabos que convivem ocasionalmente nos porões de um transatlântico.<sup>82</sup>

A verificação das referências que o escritor maneja no período da elaboração de *Suor* permite interrogar como o livro apreende e encaminha percepções derivadas das respostas proletárias, em escala mundial, à chamada crise do romance dos anos 1920 e 1930 e de sua crítica de categorias convencionais como ação, personagem etc.<sup>83</sup> A apropriação quase literal por Amado da formulação de Mann não apenas documenta a (túmida) participação brasileira no

---

<sup>81</sup> Jorge Amado, “P.S.” [1933], cit., p. 292.

<sup>82</sup> Cf. “Prefácio”, in: Kurt Kläber. *Passageiros de 3ª*. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Editorial Pax, 1932, p. 5. Kläber é um dos expoentes da literatura proletária alemã e edita a partir de 1929 a revista *Die Linkskurve*, ligada ao KPD (Partido Comunista Alemão). Sua reunião de contos *Barrikaden an der Ruhr*, de 1925, é censurada por “ameaça à ordem pública”, o que suscita protestos da parte de artistas como Käthe Kollwitz e Gerhart Hauptmann, além de Mann, que a partir de então passa a defender o trabalho de Kläber. Cf. Sabine Hake, *The proletarian dream: socialism, culture and emotion in Germany, 1863-1933*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017, p. 180; e Christoph Schaub, *Weimar contact zones: modernism, worker’s movement literature and urban imaginaries*. PhD Dissertation. New York: Columbia, 2015, p. 117.

<sup>83</sup> Para traçar a órbita mundial da questão, é oportuno lembrar como a instância do indivíduo é problematizada em momentos-chave da elaboração de formas não-burguesas de representação. Por exemplo, no debate sobre o teatro na República em Weimar, em 1924: “Graças ao seu caráter uniforme, o trabalhador moderno produz na cena um efeito desconcertante, quase penoso: nós vemos o ‘radical’, o ‘cético’, o ‘revolucionário’ e não mais o homem com todas as suas fraquezas, suas virtudes e suas contradições. Mas talvez seja preciso procurar a razão desse fracasso no fato de que o trabalhador moderno ainda não despertou para uma vida pessoal, que ele vive hoje como uma parcela da vida da massa, e só desenvolverá plenamente sua individualidade quando essa massa tiver conquistado a grande obra comum: a luta de libertação” (Ver Leo Lania, “L’art profané”, apud Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, cit., p. 56). Ou, ainda, na resposta de Brecht à crítica movida por Lukács, no famoso ensaio “Narrar ou descrever” [1936], ao que este tomava por estreitamento esquemático da caracterização dos homens na literatura moderna: “o romance não está ligado, sob pena de desaparecimento, à existência da ‘personagem’, e sobretudo da personagem tal como ela existiu no século passado. (...) é arquifalso – ou seja, não leva a nada, ou, ainda, não vale a pena para o escritor – simplificar o problema de modo tal que o processo efetivo, complicado, gigantesco da existência dos homens na época da luta final entre a classe burguesa e o proletariado seja utilizado como pano de fundo, cenário, ‘fábula’ para a criação de ‘grandes indivíduos’. Não se pode dar aos indivíduos um lugar maior nos livros do que aquele que eles têm na realidade, e, sobretudo, não se pode dar a eles um lugar de outro tipo.” Cf. Bertolt Brecht, “Remarques sur un article” [1938], in: *Écrits sur la littérature et l’art 2. Sur le réalisme*. Paris: L’Arche, 1970, pp. 100-101.

processo. Mais do que isso, ela se impõe como um dos princípios orientadores a partir dos quais examinar a configuração do romance de 1934, seus procedimentos e núcleos temáticos. À luz desse horizonte, mesmo as inconsistências formais de *Suor* revelam densidade histórico-literária, da qual passa ao largo a crítica recente, pronta a descartar a obra por “mais preocupada com a mensagem política do que com o esmero construtivo”.<sup>84</sup>

### 3.

A primeira página de *Suor* apresenta elementos centrais de seu sistema simbólico: as imagens de ratos e da escada do casarão de número 68 da ladeira do Pelourinho. O manejo desses motivos introduz os eixos do romance e orienta os regimes discursivos através dos quais se afirma o seu viés político.

Os ratos passaram, sem nenhum medo, entre os homens que estavam parados ao pé da escada escura. Era escura assim de dia e de noite e subia pelo prédio como um cipó que crescesse no interior do tronco de uma árvore. Havia um cheiro de quarto de defunto, um cheiro de roupa suja, que os homens não sentiam. Também não ligavam aos ratos que subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão.

Vermelho e pequenino, um dos homens limpava com a manga da camisa o suor do rosto, que o outro, preto e agigantado, deixava que brilhasse na testa de carvão. O terceiro, cujos dentes salientes davam-lhe um aspecto de cão selvagem, trazia a camisa pregada ao corpo e mastigava um cigarro apagado.

Tinham vindo da Cidade Baixa e, depois de subir a ladeira do Tabuão, tinham vencido a ladeira do Pelourinho e ali estavam, parados, diante da escada imensa. (p. 9)

A economia textual tem pretensão didática, expondo desde o princípio os signos recorrentes que costuram a composição dos capítulos de *Suor*. Os ratos numerosos configuram o sinal mais eloquente de desumanização: estão mais à vontade na sujeira do que os moradores, que todavia acabam por se acostumar aos bichos como à vida desgraçada. A insalubridade vertiginosa da escada, que aos homens cumpre percorrer curvados e diminuídos, constitui, por sua vez, ocasião para a lembrança reiterada do que há de mais abjeto na construção. Um pouco ao gosto expressionista, mas também amparando-se no aproveitamento que a tradição naturalista obtém do elemento próprio à habitação coletiva, a representação da

---

<sup>84</sup> Eduardo de Assis Duarte. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro/ Natal: Record/ UFRN, 1996, p. 72.

escada pretende assinalar o poder devorador e opressivo do casarão que concentra os diferentes tipos humanos da pobreza.<sup>85</sup>

A mobilização das duas imagens nos parágrafos de abertura é assertiva e carregada de intenção demonstrativa, oferecendo uma primeira indicação de como a disposição das cenas é dirigida pela voz do narrador, que inclusive percebe mais que as personagens (“havia um cheiro de quarto de defunto (...) *que os homens não sentiam*”). Antes que os objetos falem por si mesmos, o acento na violência parece, desde logo, pronto a apontar o escândalo inaceitável da situação e a argumentar, no virtual passo seguinte, pela necessidade de sublevação. A sequência da passagem em destaque, no entanto, também dá acesso às **variações de ângulo** promovidas pelo recurso aos diálogos, que conferem complexidade ao sistema cerrado de significados do livro e convidam a examinar a **organização das vozes** em *Suor*. Como se viu, o talho das primeiras frases enfatiza a degradação e estabelece um padrão de prosa que, embora não seja propriamente elevado, tem sua retórica realçada pelo contraste com as falas das três figuras diante da escada escura.

– Essa escada bota qualquer um tuberculoso – falou o Vermelho.

O preto assobiou, sorrindo. O dos dentes de fora foi quem respondeu:

– Quer ir de elevador, Chico?

– Era bem melhor.

O preto olhou assombrado:

– Aquele rato é tão gordo que nem pode correr...

– Não sei onde é que eles arranjam comida para engordar... (p. 9)

A redundância entre os dados já enunciados pelo narrador e aqueles apontados pelas personagens compõe a estratégia de **ênfase e reiteração**, em que Amado insiste. A menção aos mesmos objetos e qualidades, todavia, descortina **outro ângulo de percepção**. A coloquialidade despachada, a troca veloz de turnos no diálogo, a vivacidade ao tratar da

---

<sup>85</sup> Em seu estudo sobre *L'Assomoir* (1877) de Zola, Antonio Candido identifica o cortiço representado pelo romancista como “concentração maciça dos tipos e níveis de uma só classe, a do trabalhador pobre, amontoado na grande cidade pelo redemoinho da urbanização, que o arrancou do campo e desorganizou a sua vida”. Nesse contexto, o crítico discerne na figuração da **escada** “um elemento importante na literatura, a partir da urbanização do século XIX”, da qual *Suor* constrói uma variante: “Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em *Pot-Bouille*, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em *Ash Wednesday*, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça *A escada*, de Jorge Andrade; ou recebem o desfile de personagens-fixações em *8 ½*, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em que Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são completadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a **escada real dos casarões acortçados**, dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar”. Cf. Antonio Candido, “Degradação do espaço”, in: *O discurso e a cidade*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, pp. 57 e 58, respectivamente.

penúria atacam sob novo viés as condições de vida deploráveis. A denúncia destas vem associada a um regime discursivo distinto, a encarnar uma **sociabilidade em que se misturam sofrimento, humor, animosidade e camaradagem.** Menos que aferir a precisão da representação da vida popular, interessa verificar as dimensões abertas pela manifestação das personagens. Tome-se como exemplo a referência ao elevador. Em uma frase, a tirada põe em contato o antigo casarão colonial e a tecnologia de ponta empregada nos novos edifícios construídos no processo de modernização em curso, do qual os moradores do cortiço participam, quando muito, como força de trabalho. Embutida, igualmente, está a menção ao elevador urbano então recém modernizado, atração turística e trunfo de Salvador, ao qual os carregadores, que sobem a pé do porto à Cidade Alta, não têm acesso. O exemplo apresenta uma verve enérgica, que experimenta formas de nomear e enquadrar as mazelas, como se nota também nas formulações que se servem dos ratos como termo de comparação. As personagens ativam uma linguagem que, ao invés de simplesmente tomar os bichos como signo de sujeira, a partir deles comenta a pobreza, ampliando a sua compreensão: “Não sei onde é que eles arranjam comida para engordar...”. Mais adiante, outro personagem despojado de tudo, ex-operário que perdera os dois braços em acidentes na fábrica, queixa-se da fome deixando claro que as instituições burguesas são piada para quem vive ao deus-dará: “Me caso no dia que arranjar uma mulher que coma ratos...” (p. 66).

O exemplo expõe a abertura de perspectivas facultada pelos diálogos em *Suor*. Eles percorrem o livro, por vezes assumindo função secundária, por vezes se estendendo por páginas e preenchendo capítulos ou segmentos mais longos. Reside aí um eixo de **tensionamento** do livro: as tiradas emitidas **pelas personagens**, em que a falta de recursos ganha expressão **espiritosa**, articulam **enquadramentos originais**, e pouco dogmáticos, do conflito social, **estabelecendo uma relação de diferença com o padrão e os pressupostos da prosa do narrador**. A divergência é indício de um problema mais amplo, de dimensão estrutural em *Suor*: **como dar curso, em chave comunista e indisposta com a tradição literária dominante, à representação da pobreza? Quais ângulos mobilizar, e como articulá-los?** As questões, encapsuladas na primeira página do livro, dizem respeito a um **desequilíbrio de composição**, que atravessa diferentes dimensões da narrativa, tensionando a articulação entre a perspectiva política ostensiva e ângulos diversos de apreensão da matéria social. Para além da função dos diálogos, plano em que o livro alcança talvez os seus melhores momentos, descrever o teor problemático de *Suor* exige que se entenda como a sua composição encaminha a crítica de Amado às convenções da forma romance: o sentido que a disposição

antiliterária imprime à narrativa faz de sua armação um condensado de contradições estéticas e históricas.

#### 4.

*Suor* “não é propriamente um romance, pelo menos romance como os que estamos habituados a ler. É uma série de pequenos quadros tendentes a mostrar o ódio que os ricos inspiram aos moradores da hospedaria”, observa Graciliano Ramos.<sup>86</sup> O livro apresentaria “unidade cinematográfica”, segundo Aderbal Jurema, para quem “o romancista no *Suor* ocupa o lugar que no cinema seria reservado ao ‘camera-man’”.<sup>87</sup> Dias da Costa, por sua vez, recorre à comparação com um “caleidoscópio mágico” para caracterizar a “sucessão de imagens” do livro de 1934, que, de acordo com Odorico Tavares, constitui exemplo pioneiro da “técnica do corte” no romance brasileiro.<sup>88</sup>

Assim os primeiros leitores procuram caracterizar a estrutura segmentada com que *Suor* organiza a exposição das dezenas de figuras e situações colhidas no casarão que encerra a matéria do livro. Ao discernir questões de técnica compositiva, os comentários, vistos em conjunto, constituem possivelmente uma das primeiras reflexões coletivas, no quadro do debate brasileiro do decênio de 1930, sobre as formas do romance modernista. Não é difícil identificar no vocabulário mobilizado, por exemplo, aproximações com a noção de montagem: a comparação com recursos cinematográficos, a insistência na sucessão de imagens, a menção à técnica dos cortes são maneiras de nomear a estratégia expositiva do livro de 1934, que pretende apreender o seu problema (o casarão 68 da ladeira do Pelourinho) a partir da variação de ângulos e objetos. As descrições de primeira hora desencadeiam, dessa maneira, a pergunta sobre como a narrativa de Amado, ao criticar “a técnica do romance antigo de heróis e amores”, manipula procedimentos avançados pelas vanguardas literárias.<sup>89</sup>

O recurso à segmentação narrativa em *Suor* respeita de perto a finalidade manifesta de capturar um funcionamento coletivo tal como o que Amado nota em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (“o primeiro romance brasileiro onde há movimento de multidão”), e *Judeus sem dinheiro*, de Michael Gold, cujo andamento episódico apreende os hábitos dos *tenements* do East Side, bairro nova-iorquino dos imigrantes pobres, trabalhadores e prostitutas.<sup>90</sup> Assim no primeiro capítulo de *Suor* (“Os ratos”), cujos dois quadros apresentam o casarão visto por

<sup>86</sup> Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado” [1935], cit., pp. 109-110.

<sup>87</sup> Aderbal Jurema, “O novo livro de Jorge Amado”, in: *Boletim de Ariel*, setembro de 1934, p. 331.

<sup>88</sup> Dias da Costa, “Suor”, in: *Boletim de Ariel*, outubro de 1934, p. 34; Odorico Tavares, “A técnica de *Caminhos cruzados*”, in: *Revista Acadêmica*, n. 13, 1935, p. 6.

<sup>89</sup> Jorge Amado, “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, cit., p. 50.

<sup>90</sup> Id., *ibid.*, p. 48.

dentro, através da perspectiva de moradores que encaram sua “escada escura”; e visto da rua, de onde parece apenas mais um velho sobrado, de “tinta desbotada” e “azulejos raros”, sem dar a “impressão de enormidade” (p. 10). Assim também no segundo capítulo, “Sótão”, cuja decupagem do último piso do edifício apresenta, em sete segmentos, ações cotidianas de uma dezena de personagens. O partido **expositivo** manifesta, nesse sentido, alguma afinidade com os problemas que movem romances modernistas dos anos 1920, como os de **Dos Passos ou Döblin**: segundo Anatol Rosenfeld, a “**técnica simultaneísta**” elaborada por esses autores eliminaria “o centro pessoal ou a **enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central**”.<sup>91</sup> De fato, a “supressão do herói” e da “história bem contada do princípio até o fim”, pretendida por Amado, desloca a convenção daquilo que Graciliano chama de “romance como estamos habituados a ler”, procurando tirar consequências compositivas da crítica da literatura.<sup>92</sup> O sentido e a extensão dos procedimentos de fragmentação narrativa em *Suor*, no entanto, coordenados pelo “sadio panfletarismo” que o escritor também tinha em vista, esclarecem como o **romance proletário brasileiro de 1934 depende de um recurso limitado à montagem vanguardista**.<sup>93</sup>

No capítulo que leva o mesmo título do livro, “Suor”, o aproveitamento da descontinuidade é exemplar da imbricação entre a manipulação da técnica e a organização da matéria. Os nove segmentos, que apanham cenas envolvendo quatro grupos de personagens distintos, capturam ações sempre em andamento, de contextualização elíptica. O tema ostensivo – as **relações entre sofrimento, trabalho e desemprego** – é refratado por episódios relativamente desconexos, **cujo decurso temporal é menos explicitado pelo narrador do que sugerido pela lógica dos fatos**. O funcionamento do dispositivo depende de uma atitude mais interessada em **mostrar** do que propriamente contar, transferindo função informativa aos diálogos, como se nota nas primeiras linhas de alguns dos segmentos:

O médico saiu apressado. A mulher puxou-o pela manga do paletó, toda pálida, acompanhada pela escadinha de filhos.

– Doutor, pelo bem dos seus filhos, me diga se meu marido se salva. (...)

(p. 60)

A porta estava cheia.

---

<sup>91</sup> Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, in: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva: 2009, p. 95.

<sup>92</sup> Cf., respectivamente, Jorge Amado, “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, cit., pp. 49 e 50; e Graciliano Ramos, “O novo livro de Jorge Amado”, cit., p. 109.

<sup>93</sup> Jorge Amado, “P.S.”, cit., p. 292.

O negro Henrique, Chico, o dos dentes de fora, Álvaro Lima, Artur, o propagandista e outros faziam a atmosfera irrespirável.

O dos dentes de fora contou as novidades:

– O doutor disse que Joaquim fica cego. Não morre não, mas...

– Era melhor que morresse.

– Tem seis filhos.

– Coitada da mulher dele: vai morrer de tanto lavar roupa. Sustentar sete bocas...

Álvaro Lima perguntou:

– Vocês sabem como foi o desastre? (p. 61)

O caso do pedreiro (que, sob a pressão do patrão, sofre um acidente de trabalho que o levará à morte e sua família ao fim de linha) tem sua evolução representada por blocos descontínuos. O desenvolvimento dos fatos é marcado pela incidência de vozes de figuras diversas, através das quais se constrói o ponto de vista sobre o ocorrido.

Uma mulher quis saber de que ele tinha morrido. Foi o Vermelho quem respondeu:

– Quem matou foi um ricoço.

– Por quê?

– Porque estava nervoso.

O menino puxou o Vermelho:

– Quem foi que matou meu pai?

– Os ricos...

Os olhos dos meninos brilharam.

A viúva chorava, dando de mamar ao de oito meses. (pp. 62-63)

Cabe observar que todos os elementos das cenas convergem para um sentido evidente: a tese do capítulo (a crueldade da exploração) disciplina a parataxe e a variação de vozes. A estabilidade da perspectiva não é fraturada como nos exemplos mais avançados do romance de montagem dos anos 1920; em *Suor*, trata-se antes de um **uso moderado da técnica simultaneísta**, que, mantendo a estabilidade do foco narrativo, vale-se de cortes e quadros para capturar variadas feições da pobreza. Por isso a opção por cenas, embora dominante, não é o princípio único de exposição dos quadros, combinado-se ao recurso eclético a modos diversos de narração. São bom exemplo dessa variação de princípio os três retratos do capítulo “Nomes sem sobrenomes”, cujo interesse em dar relevo a histórias de mulheres socialmente desclassificadas vale-se do sumário convencional para enfileirar as figuras da prostituta Maria Cabaçu; da ex-copeira que fora amiga com um poderoso coronel; de Maria do Espírito



Santo, que, abandonada pelo marido, acaba vendendo cocaína na Ladeira do Pelourinho. A instância do narrador, nesse caso, tende a explicitar o sentido dos recortes, cuja virtual desestabilização das formas de apreensão do problema é, por assim dizer, disciplinada pelo discurso ostensivo.

Algo de mesmo teor se verifica no recurso a textos heterogêneos, através dos quais o romance captura vozes sociais divergentes. O aproveitamento de uma gama ampla de materiais discursivos não literários constitui, como se sabe, uma possibilidade avançada pelo procedimento da colagem vanguardista, que, incorporado à narrativa da década de 1920, opera como dispositivo de estranhamento da unidade ficcional e da organicidade da representação. Jorge Amado se vale, em alguns momentos de *Suor*, da reprodução de textos como o requerimento da viúva que pede esmolas, o anúncio de um circo, uma corrente de Santo Antônio copiada treze vezes pela moradora mal alfabetizada. Segundo comentários da época, trata-se de documentação efetiva, recolhida pelo romancista durante estadia na casa de cômodos; estilizados ou não, os textos configuram exemplo das “colheitas de material” a que Gilberto Freyre faz referência ao aproximar a produção de Jorge Amado ao “romance-pesquisa sociológica” de autores estadunidenses como Upton Sinclair, Frank Norris e Theodore Dreiser.<sup>94</sup> Sua veiculação no corpo do livro, se, por um lado, amplia o tecido discursivo através de registros de matrizes diversas, por outro tem seu efeito de choque limitado, pois a heterogeneidade é via de regra comentada diretamente pelo narrador. Veja-se o caso de maior tensão, o de uma notícia de jornal que dá parte do suicídio de um morador do casarão. Seu título – “Covarde, como estava sem trabalho, enforcou-se” – registra, de saída, uma posição ideológica, confirmada na redação da notícia:

Achando-se sem trabalho, devendo três meses de casa, enforcou-se nas traves de seu quarto com um lençol. (...)

É mais um caso de covardia ante a vida. Porque perdeu um emprego, preferiu desertar, sem se esforçar por conseguir outro. Porque, com o maior orgulho de o dizermos, se há um país onde a situação do operário seja de absoluto bem-estar, esse país é o Brasil, onde não falta trabalho aos que não são preguiçosos.

A reprodução do texto, em um dos segmentos do capítulo “Crise”, é uma solução original para a representação das dinâmicas do casarão: a notícia não apenas dá conta de enquadrar o acontecimento, tornando prescindível a reconstrução da cena, como veicula um ponto de vista

---

<sup>94</sup> Cf. Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado”, cit., p. 109; e Gilberto Freyre, “Sociologia e literatura” [1936], cit., p. 17.



social determinado, insensível à pobreza e afinado à retórica do trabalhismo getulista que, de cambulhada com afirmação nacionalista, ganha força naquele ano de 1934, durante o qual avança o controle ministerial sobre os sindicatos. A glosa do narrador, no entanto, insiste em responder à notícia, em mostra exemplar de disposição a reafirmar o que o material mobilizado deixa entrever:

O jornalista se esqueceu de dizer que Manuel de Tal procurara trabalho por toda a cidade e que os patrões lhe respondiam com uma única palavra: CRISE. Que o operário não comia há dois dias e ia ser posto fora do quarto etc., e outras coisas também sem importância para o jornalista provinciano, que fazia versos e tinha de ir entrevistar o capitalista Rômulo Ribeiro, que partia para a Europa em viagem de recreio. (pp. 74-75)

Do ponto de vista da organização das vozes, a dicção do contragolpe é perfeitamente alheia ao universo social representado no livro, ao qual adiciona **um ponto de vista vindo de fora**, sem motivação diegética. O comentário expõe a perspectiva do próprio narrador, cujo ânimo argumentativo encontra na passagem seu momento mais explícito em todo o curso da narrativa. A invectiva expande sua violência para destacar a associação entre a posição do jornalista no processo econômico (a entrevista com o capitalista) e um tipo de atividade literária (“*fazia versos*”), reiterando a crítica amadiana da literatura, que temos acompanhado. A agressividade da tirada, ao pretender nomear o conflito de classes inscrito na disputa pela interpretação do suicídio do trabalhador, o faz de modo a restringir a ampliação cognitiva propiciada pelo recurso à notícia. O segmento, assim, tira pouco proveito da colagem do texto de jornal, cuja justaposição a outros materiais discursivos é mediada pela prosa do narrador. (Note-se a distância da montagem de *Berlin Alexanderplatz* [1929] de Döblin, por exemplo, que, segundo Walter Benjamin, mobiliza versículos bíblicos, estatísticas, bordões da parada de sucessos etc. com densidade tamanha que o romancista tem dificuldades para tomar a palavra).<sup>95</sup> O episódio dá a ver uma tensão importante de *Suor*, cujo interesse direto pelos materiais atinentes ao casarão convive com a disposição autoral, pronta a determinar o sentido dos mesmos. Portanto, se, por um lado, a passagem rerepresenta **o problema da dinâmica das vozes em *Suor***, as quais nem sempre respeitam o pretendido uníssono obreirista; por outro lado, exemplifica **o sentido limitado do procedimento avançado**, a indicar o aproveitamento acanhado do exemplo vanguardista em *Suor*, que assim ilumina um momento da dinâmica literária dos anos 1930.

---

<sup>95</sup> Walter Benjamin, “La crise du roman” [1930], in: *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000, p. 192.

Salvo engano, o viés da apropriação por Amado da segmentação narrativa e da colagem de textos ilustra com clareza um aspecto do processo de “normalização” das inovações temáticas e formais do modernismo na década 1930.<sup>96</sup> O sentido dessa dinâmica foi comentado por Antonio Candido, para quem a produção do decênio se beneficia das conquistas dos anos 1920 em mais de um sentido: tanto no que diz respeito à disseminação do espírito de inconformismo e anticonvencionalismo, conquistas modernistas já correntes em 1930, como no que toca especificamente a procedimentos literários. Se a possibilidade de ignorar barreiras de linguagem e assunto em *Suor* foi franqueada pela ruptura da década precedente, também sua divergência de estruturas narrativas convencionais observa os exemplos de escritores das primeiras fileiras modernistas. São indicativas, a esse respeito, declarações de Amado que reconhecem a importância de Oswald de Andrade. Pouco lembrada pelos estudos dedicados ao período, e parcialmente oculta também por manifestações posteriores de Amado, a relação é reivindicada em uma nota de 1935, por exemplo, que vê no autor de *O homem e o cavalo* “o verdadeiro renovador da poesia e da prosa brasileira, a quem tanto devem todos os escritores novos do Brasil se bem neguem a pés firmes esta verdade”.<sup>97</sup> Os já mencionados “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, por sua vez, discernem em *Serafim Ponte Grande* a lida desabusada com artifícios romanescos, de que *Suor* tira proveito em sentido bastante particular:

Num dos últimos romances aparecidos, no discutido *Serafim Ponte Grande*, livro que a meu ver encerra a época do modernismo e do café, o Herói expulsa do livro o seu secretário porque este estava se tornando importante demais. Sátira admirável. O romance do passado era isso: um Herói e umas sombras girando em torno dele. Ninguém mais criava personalidade dentro do livro. Se o tentasse seria expulso.<sup>98</sup>

A passagem documenta os termos com que o jovem romancista que estreia na década de 1930 observa o legado do decênio anterior, valorizando justamente a obra em cujo prefácio

---

<sup>96</sup> Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*, cit., p. 223.

<sup>97</sup> Jorge Amado, “Livros nacionais”, in: *Movimento*, n. 1, maio de 1935, p. 24. O diálogo de fato se dá, naquela altura, em mão dupla. Em novembro de 1935, pensando provavelmente em *Suor*, Oswald afirma que, assim como Dos Passos e Aldous Huxley, Jorge Amado faz “romance social moderno”, em contraponto ao “narrador fechado no velho psicologismo que é o José Lins [do Rego]” (Cf. Oswald de Andrade, “Hora H”, cit., p. 72). Vincada pela experiência dos anos 1930, a aproximação entre os autores de *Suor* e *Serafim* está ainda por estudar. À guisa de sistematização a realizar, leia-se outra declaração de Oswald, esta de 1943: “nós também trazíamos nas nossas canções, por debaixo do ‘futurismo’, a dolência e a revolta da terra brasileira. (...) as camadas mais profundas, as estratificações mais perdidas da nossa gente iam ser revolvidas por essa ‘poesia de exportação’ que eu proclamava no *Pau Brasil*. E (...) dela sairia aquele negro de Jorge Amado saudando, no cais da Bahia, todas as raças humanas”. Cf. “Carta a Monteiro Lobato”, in: Idem. *Ponta de lança*. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 51.

<sup>98</sup> Jorge Amado, “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, cit., p. 49.

Oswald rompe espalhafatosamente com o enquadramento do modernismo paulista. No que concerne aos procedimentos literários, a observação registra o proveito que Amado procura reter do exemplo de *Serafim*. Este lhe interessa não pela prosa telegráfica e elíptica ou pela disposição destrutiva em relação aos tipos da burguesia, mas por sua **desestabilização paródica do princípio do enredo convencional assentado na trajetória de uma personagem principal**. *Suor* trata, pois, de sistematizar, no plano da estruturação do trecho, o achado de metalinguística irreverente que Amado valoriza no romance de Oswald: **o que neste é recurso anti-ilusionista, aquele tomará como princípio para um ‘livro sério’**.<sup>99</sup> No que toca à fragmentação narrativa, o sentido limitado das soluções do escritor baiano pode ilustrar o que João Luiz Lafetá entende, como se viu páginas atrás, como rotinização dos procedimentos de vanguarda. Isso não significa, todavia, que o processo de “normalização” de um recurso como a segmentação da prosa implique propriamente “diluição”, como argumenta Lafetá, que, sem citar obras particulares, enfatiza a “curta modernidade” dos “esquemas” do “romance de denúncia” dos anos 1930.<sup>100</sup> **Não é um parâmetro abstrato de avanço técnico que permite elucidar o que está em jogo em *Suor***; trata-se, antes, de observar como o emprego atenuado da segmentação narrativa serve à organização da matéria do romance e à articulação de um ponto de vista político sobre ela. São essas dimensões, que dizem respeito à especificidade do universo representado (de dinamismo muito distinto da experiência urbana densa e multifacetada que movimenta a composição de obras como *Manhattan Transfer* e *Berlin Alexanderplatz*, nas quais a montagem é elevada a princípio formal), que dão sentido concreto à técnica e acesso aos problemas do livro de 1934.

## 5.

O recurso aos segmentos, ficou dito, tem por finalidade fundamental dar relevo e sentido aos assuntos, de cuja enumeração a segunda página de *Suor* tira efeito expressivo.

Um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos,  
palavrões e gente. Operários, soldados, árabes de fala arrevesada, mascates,

---

<sup>99</sup> A passagem a que Jorge Amado faz referência fecha a quinta parte de *Serafim Ponte Grande* (“No elemento sedativo”): “Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe: – Diga-me uma coisa. Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou você? / Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto fora do romance”. Haroldo de Campos vê nesse trecho “efeito de quebra da ilusão e de autonomização das personagens”; não custa lembrar que recursos desse teor proliferam na narrativa, seja através da colagem de registros textuais diversos, seja através da quebra constante do ponto de vista, a começar por aquela que se encontra em sua primeira página (“Recitativo”): “A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça”. Cf., respectivamente, Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, cit., pp. 99; e Haroldo de Campos, “Um grande não-livro”, in: Id., *ibid.*, p. 16.

<sup>100</sup> João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, cit., pp. 33-35.

ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajés, enchem o sobrado. Bebiam cachaça na venda do Fernandes e cuspiam na escada, onde, por vezes, mijavam. Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos. Uma preta velha vendia acarajé e munguzá na porta. (p. 10)

A passagem é indicativa do duplo uso que o sistema narrativo de *Suor* pretende obter dos instantâneos dessa “fauna heterogênea”.<sup>101</sup> Se, de um lado, é evidente a disposição a compreender e organizar a particularidade da matéria, o que motiva a preocupação em lhe dar nome e especificidade, de outro impõe-se a tonalidade indignada da prosa, cuja ênfase no teor escandaloso da carência material prenuncia o vetor de sublevação coletiva que estrutura a ação narrada. Como se afirmou mais acima, é na articulação entre esses dois eixos temáticos – **pobreza e política** – que ganham sentido os procedimentos literários do livro. Discernir o princípio de enquadramento do assunto e os termos com que a experiência de politização é encaminhada pela narrativa permitirá interrogar, finalmente, como se articulam as formas discursivas de *Suor*, plano em que suas contradições se manifestam de modo mais acirrado.

A disposição dos capítulos por assunto encerra o propósito de apreender a diversidade de manifestações do desvalimento social. A descontinuidade narrativa, assim, provê um sem-número de quadros cujo paradigma, expresso nos títulos dos capítulos, é refratado pela pormenorização de casos particulares. Os segmentos em que se divide o capítulo “Diversões”, por exemplo, contemplam as idas ao cinema em dias de preços promocionais, as farras de violão e cachaça, as aglomerações curiosas em torno dos carros da Assistência médica. “Sexo”, por sua vez, colhe exemplos de prostituição, cenas incestuosas e estratégias dos jovens carregadores para “conquistar mulatas”, sugerindo a especificidade da vida sexual determinada por carência financeira (p. 47). Já os três segmentos de “Gringos” enquadram figuras de imigrantes: o mascate judeu que carrega folhetos comunistas, a velha prostituta polonesa que trabalhou por todo o continente antes da decadência fazê-la chegar à ladeira do Pelourinho, a mãe árabe que divide cômodo e cama com o filho embrutecido. Não raro, a composição procura contrastes ilustrativos: os quadros do capítulo “Religião” recolhem manifestações de fé católica, como a da costureira tentada a dedicar a paga escassa para atender ao apelo do padre que recolhe contribuições para obras da igreja, e de crenças afro-brasileiras, como a que se manifesta no desconcerto dos moradores que não ousam descer a escada onde se encontra um despacho que põe medo em católicos e muçulmanos.

---

<sup>101</sup> Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado”, cit., p. 109.

A justaposição de passagens de miséria e desamparo apresenta uma dimensão de **inventário**, cujo acúmulo de informação guarda algo da disposição naturalista ao estudo documentado, a partir do qual, segundo a formulação célebre de Zola, uma vez observada a lógica dos fatos, o romance deveria se estabelecer por si só.<sup>102</sup> A organização dos segmentos, no entanto, confere peso à seleção dos quadros, a qual por sua vez responde ao ponto de vista que governa o romance, interessado em enfatizar situações de degradação máxima. O efeito de choque visado dirige o inventário no sentido do escândalo, o que tem consequências para a compreensão do fenômeno social representado. Qual a posição das figuras? Segundo Aderbal Jurema, são “prostitutas, marinheiros bêbados, operários desempregados, costureiras tuberculosas, gringos da prestação, mendigos mutilados e flagelados dos sertões do nordeste”<sup>103</sup>. A enumeração apreende com eficácia a posição econômica das personagens de *Suor*, em sua maioria à margem do assalariamento e sob circunstâncias de incerteza cujo denominador de base é a instabilidade diante do próprio subemprego. Trata-se, mais precisamente, daqueles **cujo trabalho consiste em estar sempre à procura de trabalho**. A opção por deter-se na caracterização desse extremo é coerente com o efeito de persuasão embutido na economia narrativa, que pretende deduzir, da situação inaceitável, a necessidade da revolta. Uma das consequências do recorte é a virtual **equalização entre pobreza e aberração**, sugerida pela insistência dos quadros não apenas nos elementos orgânicos da sujeira como na deformação das figuras humanas: a tuberculosa que tosse ininterruptamente; a surda-muda que percorre o casarão com seu riso perverso; o mendigo que dorme sob a escada, com a perna em gangrena; o ex-operário com dois braços mutilados, a tentar a sorte como propagandista mambembe. A duplicidade da imagem central que serve de título à obra é ilustrativa a esse respeito: a associação imediata entre suor e trabalho é por vezes evocada (“os homens que suavam durante o dia na labuta do cais, na condução das carroças, saltando pelos estribos dos bondes a recolher as passagens”, p. 43), mas com menos frequência do que a aproximação, mais forte, entre suor e sujeira, sofrimento, degradação. Em uma das ocorrências, a situação de lumpenização chega mesmo a ser evocada pela associação com a ideia de esfarrapamento, da qual provém o termo: “grupo de homens e mulheres, *sujos, rasgados, suados*” (p. 73, grifos meus). O escândalo paradoxal da situação do trabalhador que se dedica integral e incessantemente a procurar trabalho é, assim, integrado na galeria de estropiados e doentes de toda sorte, espalhados pelo casarão encharcado de mijo e povoado de ratos. A sucessão de cenas que reiteram o teor calamitoso da pobreza, porém, não se desdobra

---

<sup>102</sup> Cf. Émile Zola, “Le sens du réel”, in: *Le Roman expérimental*. Paris: Flammarion, 2006, p. 205.

<sup>103</sup> Aderbal Jurema, “O novo livro de Jorge Amado”, cit.

em estudo de uma lógica social.<sup>104</sup> A certeza de que há quem se beneficie dela é recorrente: não faltam, ao longo do livro, referências aos ricos e à exploração, cujo teor é modulado de acordo com a situação de enunciação, compondo um concerto de vozes decisivo (a deslindar adiante). Os ricos, no entanto, são figurados apenas de passagem: há menções a um casal abonado que passeia de automóvel; à insensibilidade do patrão diante do trabalhador acidentado; às casas burguesas que contratam os serviços das lavadeiras, das quais os rapazes ricos não raro abusam; às figuras avaras do proprietário do casarão e do cortiço localizado nos fundos do terreno. Embora nomeadas, **as figuras do campo das classes dominantes não apenas não são objeto de quadros ou recortes, como não participam propriamente do desenvolvimento da ação. Tampouco os vínculos econômicos entre a sua existência e o cortiço são mais do que timidamente sugeridos: a afirmação reiterada de que a pobreza é produzida pelo capital não encontra correspondência em nenhuma instância narrativa, com o que se tende a perder de vista a relação entre as classes.** *Suor*, escrito por autor dedicado à causa revolucionária, é um **romance sobre pobres que pouco se interessa pela dinâmica da acumulação,** à diferença de outras experiências decisivas na história da representação da

---

<sup>104</sup> É iluminador, a esse respeito, o contraponto com um romance proletário dos mesmos anos, cuja orientação explícita, afinada à ideia de romance coletivo reivindicada por Jorge Amado, tem resultados literários diferentes. Comentando o princípio formal de seu *Kanikôsen*, de 1929, Kobayashi Takiji afirma: “Não há heróis nesta obra – nenhum personagem principal ou pessoas que se possam encontrar em obras que tratam da vida de indivíduos. O herói coletivo é um grupo de trabalhadores. (...) Rejeitei todas as tentativas de retratar um personagem ou explorar a psicologia” (Apud Michael Denning, “A Internacional dos romancistas”, cit., p. 76). Um exercício de comparação poderia se perguntar pelas razões que fazem com que o romance japonês se aproxime mais desse projeto do que *Suor*. Uma hipótese diz respeito justamente ao recorte da matéria: ao restringir a representação ao processo de produção em um gigantesco barco pesqueiro, a narrativa de Takiji isola e estuda as condições modelares da lógica de sobretrabalho que lhe interessa evidenciar. O princípio que comanda a ação, desse modo, é rigorosamente impessoal, e toda a **aberração e sofrimento podem ser enquadrados como procedimento normal da produção capitalista em contexto periférico**, no qual a máquina de moer gente funciona em estado de pureza. Disso parece decorrer, também, a exemplaridade dos processos narrados, desde a lógica de concorrência entre empresas pesqueiras e os mecanismos de captura e disciplinamento dos trabalhadores até o processo de politização destes e os estágios de sua greve. Ao fim do relato, o autor inclui uma nota propondo que a narrativa seja entendida como “uma página da história da penetração capitalista em territórios coloniais” (Cf. Kobayashi Takiji. *Le Bateau-usine*. Paris: Allia, 2015, p. 161). A categoria ecoa os mesmos esquemas do Comintern que informavam as posições do Partido Comunista Brasileiro, com as quais Jorge Amado opera no início dos anos 1930; no entanto, as consequências literárias do enquadramento da matéria, distintas do arranjo de *Suor*, dão prova da interação produtiva e heterodoxa entre o raciocínio político e as particularidades de tradições intelectuais diversas. O contraponto entre as duas experiências constitui um exemplo possível da variedade e amplitude do romance proletário em favor da qual Michael Denning procura argumentar. O crítico estadunidense defende que a “emergente internacional de romancistas e seu romance proletário não é nem uma entidade sociológica (todos os romances escritos por proletários) nem um gênero plenamente formado, mas uma dialética contínua entre um movimento literário tímido e as formas que ele desenvolvia. Nas três décadas entre a vitória dos bolcheviques russos em 1917 e a vitória dos comunistas chineses em 1949, essa literatura proletária se disseminou pelo mundo como um movimento e um método, uma formação e uma forma”. Cf. Michael Denning, “A Internacional dos romancistas”, cit., p. 70.



pobreza na literatura brasileira (a começar pelo processo econômico apreendido pelo entrecho de *O cortiço*).<sup>105</sup>

Mas o que poderia ser tomado como **falta de tino sociológico** não deixa de ter coerência com os desdobramentos da **orientação obreirista** reivindicada por Amado naqueles anos. A tendência a conferir primazia à figuração da pobreza se manifesta, por exemplo, em sua resenha de *São Bernardo*: diante “da descrição da vida e dos ciúmes de um senhor rural”, o comentário de Amado valoriza sobretudo as “cenas secundárias” “sobre a vida dos trabalhadores dessas fazendas do Nordeste, (...) que continuam tão escravos quanto os negros antes do 13 de maio”.<sup>106</sup> O viés da leitura ignora o dispositivo literário armado por Graciliano Ramos, que, como se sabe, **ao dar voz ao ex-homem pobre que à custa de determinação, violência e roubo ascende a proprietário, tira proveito da complexificação da situação narrativa para apreender o andamento de um processo de acumulação originária de capital**.<sup>107</sup> A especificidade formal de *São Bernardo*, que atina para o teor patriarcal tanto do trabalho no eito como dos ciúmes do proprietário, está fora das preocupações do autor de *Suor*:

A maneira de romancear do sr. Graciliano Ramos presta-se admiravelmente para tais cenas [de trabalho rural], pois ele é um escritor absolutamente seco, *sem literatura inútil*, sem qualquer exagero. E no dia em que se dispuser a fazer o romance daqueles trabalhadores em vez do do seu patrão, nos dará um livro de grande alcance humano e social.<sup>108</sup>

Talvez não haja exemplo mais acabado da estreiteza que orienta a posição comunista de Jorge Amado no período. Fixando-se no valor imediato dos *assuntos e figuras* que elege como fundamentais (a pobreza, os trabalhadores), o raciocínio, que suscitaria a crítica de Lukács como a de Brecht, **despreza os processos, seja o social (segundo cuja lógica a pobreza é relação, não fenômeno isolado), seja o de configuração estética (que apreende o teor de classe inscrito no próprio ato de narrar)**. Se a obtusidade do argumento justifica as reservas

---

<sup>105</sup> Cf. Antonio Candido, “De cortiço a cortiço”, in: *O discurso e a cidade*, cit., pp. 105-129; e Roberto Schwarz, “Adequação nacional e originalidade crítica”, in: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 24-45.

<sup>106</sup> Jorge Amado, “Livros nacionais” [1935], cit., p. 24.

<sup>107</sup> Cf. João Luiz Lafetá, “O mundo à revelia”, in: *A dimensão da noite*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004, pp. 72-102; e Ana Paula Pacheco, “A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*)”, in: *Literatura e sociedade*, n. 13, 2010, pp. 66-83.

<sup>108</sup> Jorge Amado, “Livros nacionais” [1935], cit., p. 24, grifos meus. Como ilustração das diferenças de raciocínio literário entre os dois escritores (que de resto tinham um ao outro em alta conta), vale lembrar um texto que Graciliano publicaria em 1945. Seu argumento recorre a *Suor* justamente como exemplo de **uma lacuna na representação das relações entre patrões e empregados**. Ou seja, defende uma tese oposta àquela que Amado aplica a *São Bernardo*: “Testemunhas do conflito em que se debatem o capital e o trabalho, os romancistas brasileiros nos apresentam **ora o capitalista, ora o trabalhador**, mas as relações entre as duas classes ordinariamente não se percebem”. Cf. Graciliano Ramos, “O fator econômico no romance brasileiro” [15/07/1945], in: *Linhas tortas*, cit., p. 364.



quanto às posições defendidas por Amado, ela, no entanto, não é motivo para a desqualificação sumária da elaboração de *Suor*. Seu modo de representar a pobreza, de fato, tende a limitar a potência da estruturação por quadros ao plano da constatação do descalabro. A economia narrativa do livro, porém, ao vincular as figuras de desvalidos à ação insurrecional, é costurada pela dinâmica entre a voz do narrador e as das personagens – dinâmica que, talvez à revelia da intenção autoral, confere tensão ao conjunto da composição.

## 6.

Em 1933, às voltas com o debate suscitado pela publicação de *Cacau*, Jorge Amado declara, como já se viu, que o romance proletário deve “fixa[r] *vidas miseráveis* sem piedade mas *com revolta*”.<sup>109</sup> *Suor* cumpre a ideia à risca, seja no plano da ação narrada, seja no ponto de vista do narrador. Veja-se como isso se dá no bom exemplo do capítulo “Diversões”, que recolhe ilustrações de emprego do tempo livre entre os inquilinos do casarão. Após o relato de festividades e idas ao cinema, o sexto segmento tem efeito disruptivo:

No princípio, também levavam à conta de diversão os discursos que rapazes de barba por fazer pronunciavam às portas das fábricas e no cais do porto. Desconfiavam dos rapazes, como desconfiavam dos cabos eleitorais que os alistavam para votar nos candidatos do governo para deputado. Mas, quando operários começaram a dizer “camaradas” e a contar sua vida, os seus sofrimentos, as suas explorações, eles prestaram mais atenção. E agora ouviam atentos. Não era mais diversão aquele grito:

– Proletários de todos os países, uni-vos!

Grito que poderia levá-los à cadeia, fazer com que os surrassem e deportassem, mas que poderia rebentar as cadeias, acabar com as surras e as deportações. (pp. 52-53)

No que toca à organização dos assuntos, a sobreposição de diversões e atividade de agitação é sintomática: a sequência de temas afins é interrompida por quadro que altera o paradigma, num exemplo perfeito de como o ângulo militante da composição reorienta a pretensão a estudar a matéria. A transformação de “diversão” em agitação desenha, assim, um ponto de fuga para o acúmulo de materiais reunidos por *Suor*, numa passagem que prenuncia o desenvolvimento da ação (encapsulado no uso modelar do sentido condicional do futuro do pretérito: “poderia”). Mais importante, a representação das situações de agitação é comentada diretamente pelo narrador, cuja posição distanciada, em terceira pessoa, ganha novo contorno

---

<sup>109</sup> Jorge Amado, “P.S.” [1933], cit., p. 292, grifos meus.

ao elevar sua indignação com a miséria a outro patamar, endossando o grito de revolta proletária. Este, apresentado em discurso direto que ecoa a famosa convocação do *Manifesto Comunista*, é glosado pela prosa do narrador, que reelabora a famosa imagem das cadeias, ou grilhões, tomada da penúltima linha do texto de Marx e Engels, traduzido no Brasil havia apenas dez anos.<sup>110</sup> A passagem expressa, enfim, um acordo entre a curva da ação e o ponto de vista narrativo, convergência que se explicita na função que a instância da agitação política desempenha na estrutura de *Suor*.

A organização dos capítulos do livro por quadros tende a estabelecer um padrão de sincronia, em que os cortes de ângulo e objeto respeitam certa simultaneidade temporal, cujo teor complexo pretendem sugerir. Nesse contexto, eventos pontuais, como a passagem de uma leva de flagelados cearenses que acampa no pátio do cortiço (no capítulo “Imigrantes”), significam antes um reforço do paradigma de pobreza do que propriamente uma transformação de estado. O capítulo “Crise”, todavia, ao enfileirar efeitos da retração econômica, contextualiza uma progressão efetiva da ação: o violinista do segundo andar perde o emprego num café; o jornal dá a notícia de um morador que, endividado e sem perspectivas, comete suicídio; a costureira Dona Risoleta sofre das pernas, o que leva sua sobrinha Linda a sair à procura de trabalho, cuja oferta escasseia. A dimensão ilustrativa dos episódios, que poderia se ater à demonstração de que os pobres são os que mais sofrem com a crise, é ultrapassada pelo encadeamento entre o ápice de carência material e um novo patamar de percepção: dispensado do emprego, o músico sem soldo vê “homens sujos e suados” a subir a ladeira e “pela primeira vez (...) compreend[e] o que seria a revolta daqueles homens explorados” (p. 71); Linda, a mocinha leitora de romances até então poupada da labuta pela tia, integra uma trupe de propagandistas mambembes e, ao sair fantasiada pela rua, passa da vergonha a um “ódio surdo”, “sentindo-se irmã de toda aquela gente que morava no 68” (p. 80). No mesmo capítulo, avolumam-se as referências ao agitador Álvaro Lima, “operário mecânico das oficinas da Circular, que gastava o salário em livros e a existência em comícios” (p. 73). A fórmula do trecho articula de maneira evidente o momento de crise, exemplarmente posicionado no ponto medial do romance, ao despertar da consciência política dos moradores. Passam a germinar os exemplos rarefeitos de politização apresentados nos capítulos anteriores (o sapateiro anarquista espanhol; seu Isaac, o mascate judeu que

---

<sup>110</sup> “Que tremam as classes dominantes em face de uma revolução comunista. Nela os proletários nada têm a perder senão as suas cadeias. Eles têm um mundo a ganhar”, segundo uma versão recente (Karl Marx e Friedrich Engels, “Manifesto do Partido Comunista”. Trad. Marcus V. Mazzari. In: *Estudos Avançados*, v. 12, n. 34, 1998, p. 42). O termo “cadeias”, *Ketten* no original alemão, é vertido por *chaînes* na tradução francesa de Laura Lafargue na qual se amparam as primeiras versões brasileiras. A verificação das traduções locais editadas em 1924 e 1931, das quais Amado provavelmente se serviu, está por fazer.

carregava cópias de letras da “Internacional”) e ganha evidência o caso de Linda, cuja trajetória a partir de então se destaca da multiplicidade de figuras como exemplo acabado de transformação e educação política: “Álvaro Lima explicando coisas que muitas vezes Linda não percebia. Os fatos de todo dia porém ela os sentia e eles trabalhavam-na melhor do que a linguagem do agitador” (p. 78). Armam-se, dessa maneira, as condições da mobilização coletiva que culminará na sequência final do livro: após visita de agentes sanitários, a latrina infecta rende uma multa, que Seu Samara, o proprietário, procura empurrar para os inquilinos; estes, por sua vez, reunidos na escada, revoltam-se a ponto de fazê-lo assumir o pagamento; quando, pouco depois, estouram as perseguições decorrentes de uma greve frustrada dos trabalhadores da companhia de bondes, a multidão de moradores une-se para protestar contra as prisões de operários; ao participar de uma manifestação na Ladeira do Pelourinho, os inquilinos, antes sem vínculos, protestam conjuntamente, até que um disparo da polícia derruba o agitador Álvaro Lima, cuja morte coincide com a politização definitiva de Linda, que aparece carregando panfletos na última frase do livro. A sequência projeta a apoteose de mobilização no desfecho da narrativa, cujo padrão ascendente confere sentido comunista à ideia de romance coletivo cultivada por Jorge Amado: **a causa justa tem efeito aglutinador, que faz com que a apreensão multifacetada da vida extraindividual ceda passo à figuração da unidade coletiva,** em que o conjunto de particulares age como um só.

O desenho corresponde a uma fórmula exemplar de politização, comum às palavras de ordem da época, segundo a qual **a espontaneidade da massa, pressionada pelo contexto crítico e trabalhada pela atividade de agitação, desenvolve-se em consciência de classe e ação politicamente orientada.** É certo que o recorte social, ao priorizar a figuração dos desclassificados, ou lumpenizados, escapa ao raciocínio clássico do Partido Comunista, que tinha em vista sobretudo a “conquista dos operários das grandes empresas imperialistas, bem como do proletariado agrícola das grandes fazendas”, como se lê em um documento oficial.<sup>111</sup> Dá parte dessa dissonância Dias da Costa, argumentando, em sua resenha de *Suor*, que, “ao contrário do que se passa no livro”, a revolta viria dos que estão “nas fábricas ou nos campos, nos quartéis ou nas usinas”, pois a “gente que vive no 68 já desceu demais para ainda tentar qualquer coisa”.<sup>112</sup> Cabe observar, no entanto, que, embora figure o lumpen em detalhe, a linha do trecho não deixa de reiterar o esquema clássico da politização de trabalhadores organizados. O encadeamento narrativo deposita precisamente na mobilização dos operários

---

<sup>111</sup> Cf. a “Resolução da Internacional Comunista sobre a Questão Brasileira” (fevereiro de 1930), reproduzida em Heitor Ferreira Lima, *Caminhos percorridos*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 113.

<sup>112</sup> Dias da Costa, “Suor” [1934], cit., p. 34.

da companhia de bondes, um fator externo ao casarão, o clímax da ação. Despertada pela avareza do proprietário dos quartos, a sublevação dos inquilinos consoma-se justamente em conexão com a greve. Se em *Cacau* são a ida ao Rio de Janeiro e a incorporação ao operariado que oferecem vocabulário político e respostas às perguntas de Sergipano, em *Suor* referenda-se o esquema segundo o qual, **por meio da atividade de agitadores, a esfera do desvalimento social é educada pelo universo do trabalho organizado**, cuja interferência eleva a consciência de classe a outro patamar. Entre as diversas representações de mobilizações de trabalhadores em romances brasileiros daqueles anos (como *Parque industrial*, *Os Corumbas*, *O moleque Ricardo*), o par **greve-politização** forjado em *Suor* é provavelmente o que se articula de modo mais exemplar ao raciocínio pecebista.

Confirmando o “sadio panfletarismo” reivindicado por Amado, o desfecho do romance exhibe as características visadas por leituras que deploram, em seus livros, “as eternas situações de greves redentoras ou de milagres salvadores por meio da chegada iluminada de um membro do partido”.<sup>113</sup> Menos do que desqualificar o livro por inteiro, no entanto, a narrativa da linha justa de politização interessa por movimentar os procedimentos expositivos, e sobretudo a voz do narrador, em regime de tensão com a concepção de um romance que opere por ‘cortes’, ‘quadros’ e descontinuidades. Ocorre, como já anunciamos, que **o próprio princípio de expor as situações do casarão através de planos descontínuos e heterogêneos é parcialmente desmentido pelo acordo explícito entre o desenvolvimento da ação e o ponto de vista do narrador**. Vale reter as expressões com que este decifra o processo em curso: o incidente do sótão revela uma “solidariedade de classe”; “a briga com o proprietário acabara com o receio dos habitantes”, que “compreenderam que não era tão difícil a multidão se rebelar”; “o número 68 da ladeira do Pelourinho já não dormia. Acordara de repente” (p. 124); na mobilização contra a polícia, “o prédio agiu em conjunto” (p. 130); “parecia até uma festa”, “Todo o 68 estava ali. Descera as escadas como um só homem” (p. 132).

O **happy end** grevista<sup>114</sup>, portanto, menos do que fato isolado, consubstancia-se à **dicção do narrador**, cujos procedimentos seguem uma lógica contraditória, ora interessada na apreensão de múltiplas perspectivas sobre a pobreza encerrada no casarão, ora empenhada na reiteração do horizonte de ação política. Trata-se, enfim, de um problema de forma.

---

<sup>113</sup> Cf. respectivamente Jorge Amado, “P.S.”, cit.; e Ana Maria Machado, *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 49.

<sup>114</sup> Adaptado de formulação de Nelson Pereira dos Santos, “Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos”, in: *Cult*, n. 165, fevereiro de 2012. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos>. Último acesso em 12/11/2016.

## 7.

Em uma série de rodapés publicados em 1943 e logo unificados em artigo a que fizemos referência mais de uma vez, Antonio Candido propõe uma compreensão do desenvolvimento da obra de Jorge Amado até aquele momento. A intervenção tem por linha de fuga o reconhecimento do valor de *Terras do sem-fim*, que acabara de ser publicado e cujo êxito reforçaria o raciocínio segundo o qual, na evolução literária de Amado, o enfraquecimento doutrinário propicia enriquecimento artístico.<sup>115</sup> Esta a fórmula que importa reter e problematizar, tendo em vista as dissonâncias compositivas de *Suor*.

O discurso do narrador do romance, o qual, como se procurou destacar acima, não raro se sobrepõe e comenta a matéria, evidencia a inclinação ostensiva à doutrina que, segundo Candido, prejudica o valor literário da primeira produção do autor. A esse padrão dominante, no entanto, opõem-se outras passagens, sobretudo as dialogadas, que rompem o que José Paulo Paes chamou de “unísono ideológico do romance de engajamento”.<sup>116</sup> É o caso do capítulo “Bodega”, feito de uma única sequência de falas, em que à voz narrativa cabem apenas indicações pontuais de espaço e dinâmica cênica. Na venda contígua ao prédio, amontoam-se personagens, quase todas anônimas, cuja conversa se desenrola sem direção única. O vetor dos temas políticos, que não falta à cena, é entremeado por goles de cachaça e comentários descoordenados, interjeições, piadas, provocações. Como se articulam os pontos de vista em jogo? Quando se fala da Guerra do Paraguai, por exemplo, veja-se a dinâmica da troca de turnos entre algumas das figuras:

– Meu avô foi voluntário... Perdeu um braço...

A voz de Álvaro Lima vinha do escuro da escada:

– E nunca mais pôde trabalhar, não é...

– É...

O soldado se espantou:

– Mas é um herói da pátria.

– Era, porque no mínimo morreu de fome, não foi?

– Quase... Morreu pedindo esmola.

O de camisa de listras acabou de enrolar um cigarro:

– É melhor ser jagunço...

– Mas a pátria... O Brasil...

Do escuro a voz parecia vir mais forte, mais dominadora:

---

<sup>115</sup> Cf. Antonio Candido, “Poesia, documento e história”, cit., p. 51.

<sup>116</sup> José Paulo Paes, *De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral*, cit., p. 28.

- A guerra só traz resultados para os que estão governando. Enriquecem...
  - Para os ricos que fazem mais dinheiro vendendo mantimentos...
  - Bem dito!
  - Se todo mundo pensasse assim acabavam tomando conta do Brasil...
  - E eles lá pensam no Brasil... Querem é dinheiro. Na guerra é o soldado quem morre... Morto pelos camaradas... Para servir aos interesses dos ricos...
- (pp. 107-108)

A argumentação principal se estabelece entre a figura do soldado, de discurso patrioteiro e amigo da ordem, e o operário e agitador Álvaro Lima, cujas intervenções, contra a lógica de dominação que repõe o desvalimento dos mais pobres, não apenas convergem com o ponto de vista do narrador como são beneficiadas pelo enquadramento: a voz comunista, “forte”, “dominadora”, vem de fora do quadro (“do escuro da escada”), no qual incide como poder da razão articulada, a que o oficial não tem resposta. A dinâmica, a princípio, está de acordo com o raciocínio político que determina o desenvolvimento da ação, conferindo primazia ao discurso do agitador, o qual detém, significativamente, as mais longas de todas as falas do capítulo. Resta destacar a intervenção da figura anônima, “o de camisa de listras”, que, comentando a penúria da força de trabalho empregada no fronte de guerra, conclui que “é melhor ser jagunço”. Ao se insinuar no embate entre patriotismo militar e internacionalismo comunista, a observação dispõe de lucidez materialista. Refratária à mistificação, a resposta compara desabusadamente a situação do soldado voluntário à do jagunço, condensando a dedução de que, entre o nacionalismo não remunerado e o trabalho da violência pago pelos coronéis, o segundo oferece mais vantagens. Diante dessa lógica, de quem mal tem o que comer, não apenas as falas patrióticas do militar, mas também as categorias manejadas pelo agitador (“os que estão governando”, “os interesses dos ricos”) têm ressaltado seu grau de abstração. A constatação sintética do sujeito que abre a boca após enrolar o cigarro é mais concreta do que a retórica comunista, cuja “linguagem de cartaz”, na boa designação de Graciliano Ramos, aponta talvez com menos eficácia a lógica antipopular da ideologia nacionalista.<sup>117</sup> Ancoradas na experiência da pobreza, cujo lastro histórico mobilizam para comentar a situação presente, falas anônimas como a destacada constituem um veio discursivo original e independente do sistema narrativo ostensivo. Ainda no mesmo capítulo, quando se trata do caso do velho Jerônimo, é o argumento estritamente econômico que relativiza a noção moral de honestidade: “– honesto como ele não tinha dois... Mas quando viu a mulher pra morrer de fome...”. Está em pauta o destino do morador que vai preso após cometer um roubo

---

<sup>117</sup> Graciliano Ramos, “O romance de Jorge Amado”, cit., p. 110.

para alimentar a família. Uma voz conta que o desfecho envolvera lição de moral do promotor e cinco anos de detenção, ao que alguém afirma, desvendando a lógica do aparato judicial: “Os jurados não passam fome...” (p. 110).

Não faltam exemplos de teor análogo a colher ao longo de *Suor*. Como o de Julieta, moça que deplora o casamento e, fazendo pouco das idealizações da amiga, defende o concubinato com um estrangeiro rico (“Casar? Pra passar fome, sinhá tola? Já estou cansada. Se eu comer a vida toda não me pago dos jejuns que tenho passado”, p. 12); ou de sua irmã, cujo realismo confere dignidade prática à escolha pela prostituição, contra a falação da vizinhança (“Eu ganho a minha vida. Que vão à merda! Deixei o emprego porque não quis ir para a cama com o patrão! Não arranjei outro. Havia deixar você e Júlia morrerem de fome? Dou o que é meu...”, p. 17). Ao aprovar os diálogos do livro, Graciliano Ramos notou-lhes a precisão realista: “Há frases que resumem uma situação. (...) O caráter de um tipo esboçado em oito palavras.”<sup>118</sup> A **notação de gestos sociais**, como os nomearia Brecht, combina-se ao humor jocoso, que não é do tipo que relega o pobre ao estereótipo, enviando sua vida cotidiana de volta aos domínios do estilo rebaixado e da representação carente de seriedade. Antes, trata-se de tirar proveito satírico do ângulo que o trabalho socialmente rebaixado propicia, como na conversa entre lavadeiras:

– Seu Luciano parece que caga nas calças... Não há sabão que aguentee...

– Ué! Isso não é nada! Se você lavasse para o doutor Pires... Que gente mais porca! Os lençóis da cama só muda de quinze em quinze dias... Uma sujeira! (pp. 86-87)

O típico, em casos como este, está a serviço da inteligência e encaminha a desdita espirituosa por direções pouco frequentadas, antipáticas à ideologia conservadora e **pouco compatíveis com o enquadramento partidário**. As representações habituais da mulher pobre e do doutor são viradas do avesso, a lembrar, a partir da escassez máxima, que **sujeira e limpeza são também categorias sociais**. Não raro, o teor inconformista das falas apreende a situação de abuso ou dominação de **modo pouco afinado com a sisudez do discurso comunista**; através delas, não apenas o alcance literário do livro é potenciado, como a doutrinação, que para Antonio Candido restringiria o primeiro, sofre um processo de relativização. É o que se vê no chiste encenado por um tipo secundário que, antes de ser preso por malandragem, ensina ao papagaio de estimação os nomes do cortiço (K.T. Espero) e de seu proprietário (Samara), armando a conversa:

– Cá te espero... Cá te espero...

---

<sup>118</sup> Id., *ibid.*, p. 109.



- A quem, meu louro?
- A seu Samara... A seu Samara...
- Pra quê, meu louro?
- Para morar aqui... Para morar aqui... (p. 87)

Políticas em toda linha, falas como essas escapam à dimensão mais cerrada dos comentários do narrador, cuja dicção não apenas é mais elevada como responde a categorias rígidas de enquadramento do fenômeno social. Para a voz narrativa, os flagelados da seca que param no cortiço por alguns dias, a caminho do sul do estado, cantam os cocos cearenses “esquecidos da escravidão de que vinham, sem pensar na escravidão para que marchavam” (p. 103). Em seu corte culto e assertivo, a formulação rescende a retórica, sobretudo se justaposta à fala paradoxal dos estivadores, cujo lamento pela sorte dos outros é vertiginoso, pois acusam a ingenuidade dos migrantes enquanto eles mesmos realizam trabalho dos mais desqualificados:

- Coitados! Pensam que vão enicar no Sul...

O Vermelho suspendeu o saco de sessenta quilos:

- Uma merda... Coitados! (p. 100)

À decalagem entre a prosa do narrador e a fala das personagens sobrepõe-se o descompasso entre a linha decisiva da ação e as cenas de diálogo, cujo papel no entrecho é ainda menor do que o de um enchimento narrativo. Longe da conversação íntima ou familiar, cara ao desenvolvimento do romance burguês oitocentista, tais cenas dinamizam a virtualidade pública do cavaco entre vizinhos, fazendo do pátio, da bodega ou da calçada algo como a versão maltrapilha de uma assembleia.<sup>119</sup> Diante da linha principal da ação, os diálogos laterais assumem função não dramática, propícia à veiculação de perspectivas não diretamente subordinadas aos conflitos que movem a narrativa. É possível rastrear, neste aspecto do livro, a elaboração, por Amado, do exemplo de Kurt Kläber. Seu *Passageiros de 3ª*, como se notou páginas atrás, constitui um dos modelos de romance proletário que o escritor baiano tem em vista: a obra alemã, quase inteiramente dialogada, não apresenta propriamente uma linha de ação, concentrando a exposição nas conversas através das quais uma dúzia de trabalhadores contam anedotas e argumentam sobre a situação das classes.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Cf. o tópico “Conversation”, in: Franco Moretti, *The way of the world. The Bildungsroman in european culture*. Trad. Albert Sbragia. London: Verso, 2000, pp. 48-52.

<sup>120</sup> “Treze operários e três mulheres viajam juntos durante sete dias num transatlântico. *Passageiros de terceira* é a descrição quase taquigráfica de seus atos e conversações”, lê-se na primeira página do livro, que, como um texto dramatúrgico, lista os nomes das personagens que tomarão parte na cena. O confinamento espaço-temporal da viagem – estão na terceira classe de um navio que cruza o Atlântico Norte de Nova Iorque a Roterdã – propicia o cancelamento da instância da ação romanesca conflitiva. Além de perseguirem funções vitais básicas (no caso, alimentação e sexo), as figuras, de procedência vária (há holandeses, ingleses, um belga, um americano, um escocês etc.), preenchem o tempo com conversas que traçam um amplo panorama de experiências de trabalho e conflito social. A proeminência do diálogo não implica expressão da interioridade e da

Marginal em relação à narrativa da revolta e não subordinada a sua função cardinal, a **instância dos diálogos** em *Suor*, ao estabelecer um regime de vozes aberto, ainda que parcial e sem grande equilíbrio, **talvez seja a dimensão do livro que mais o aproxima de um romance coletivo, ou “de massa”,** conforme projetava seu autor. Ao fazê-lo explorando vozes anônimas, sem implicação no desenvolvimento do trecho, as falas constroem, por assim dizer, uma **plataforma de elaboração extraindividual dos problemas:** não são veículo de interação entre subjetividades problemáticas, tampouco enfeixam destinos particulares, antes pesquisam **como a vida material se concretiza nas formas da linguagem.** Malgrado o fito do romancista de, não raro, convocá-las a servirem de ilustração para seus esquemas, as intervenções das personagens tecem um **discurso plurívoco,** que desestabiliza e amplia o escopo da representação. Um efeito heterodoxo, vale notar, da crítica das convenções do romance posta em movimento pelo obreirismo do jovem Jorge Amado. Trocando em miúdos os resultados de análise: **a indisposição com a literatura,** que acompanha a pergunta sobre o romance proletário em *Cacau*, desdobra-se, no livro seguinte, no projeto de um romance coletivo. Este, para tanto, recorre à **técnica da montagem,** que, **se não adquire vigência plena e radical,** ainda assim faculta que o concerto de vozes mobilizado pelo romancista se expanda **em enunciados de dimensão tensa e complexa.** É portanto na **organização das cenas de discurso direto que a exposição por quadros obtém os resultados mais avançados de *Suor*,** prospectando e fazendo render as perspectivas depositadas nas vozes de lavadeiras, malandros, prostitutas, carregadores, quituteiras.

Basta perguntar se não está em elaboração **um ponto de vista original, esquisito e imprevisto, sobre a tensão social no Brasil** em uma cena em que conversam um mendigo com a perna em gangrena, a vendedora de acarajé e um carregador das docas. Diante do desengano da velha negra que conta histórias da escravidão, o jovem estivador insiste na perspectiva de transformação.

---

vontade das personagens, mas a **veiculação de anedotas que enfatizam as particularidades e constrangimentos da classe trabalhadora em situações nacionais diversas.** As falas, portanto, não alimentam a tensão de uma situação presente, antes desempenham **função argumentativa e narrativa,** constituindo uma espécie de **assembleia internacionalista** que captura perspectivas sobre a história europeia e estadunidense, comentando episódios que vão da Comuna de Paris à Revolução Russa, passando pela situação dos negros nos Estados Unidos e dos operários na República de Weimar. Para além da influência direta sobre o jovem romancista de *Suor*, o livro de Kläber oferece um contraponto produtivo para a consideração do romance de Amado: ao evitar a curva dramática convencional do romance burguês, *Passageiros de 3ª* incorpora de modo sistemático à prosa narrativa o **diálogo não-dramático, em que se precipita a densidade da luta de classes na Europa.** O partido formal parece ter como pressuposto o acúmulo, propriamente histórico, de experiências da força de trabalho, cuja voz o livro se propõe a reproduzir (o que se lê em seu subtítulo, suprimido da edição brasileira: *Roman aus dem Arbeiterleben*, algo próximo a *Romance da vida de trabalhadores*, formulação que, segundo observa um comentarista, registra, com a preposição ‘aus’, o propósito de falar não sobre a, mas desde a perspectiva dos trabalhadores). A análise em curso procura demonstrar a especificidade, em relação a esse modelo, da experiência dos pobres de *Suor*. Cf. Kurt Kläber, *Passageiros de 3ª*, cit., p. 11; e Christoph Schaub, *Weimar contact zones*, cit., p. 119.

- Quando a gente não quiser ser mais escravo dos ricos, titia, acabar com eles...
- Quem é que vai fazer feitiço tão grande pros rico ficar tudo pobre?
- Os pobres mesmo, titia... (p. 35)

Em primeira leitura, a posição defendida no diálogo é um feito da propaganda sindical que penetra no cortiço, a confirmar a linha mestra da ação. Linguagem e ocasião da conversa, no entanto, relativizam o acordo com a perspectiva dominante no enredo. É ingênua a velha, que descrê da mobilização e fala em feitiçaria? Ou o trabalhador das docas, que não avalia bem a situação e é enfeitiçado por um discurso que simplifica a realidade? **Em que medida a sobreposição de escravidão e exploração capitalista do trabalho livre é anacronismo**, a nublar as coisas? **Não constituirá um trunfo do raciocínio popular**, ao associar processos e conferir historicidade à conversa em plena Ladeira do Pelourinho dos anos 1930? Seja como for, a vivacidade dos dois lados coaduna-se ao dinamismo da cena, em que não faltam a interferência de uma trova popular, entoada por um passante, e a materialidade do trabalho, uma vez que o diálogo se dá madrugada alta, enquanto as figuras ajeitam tabuleiro, cuias e latas vazias. “*Xiquexique é pau de espinho/ umburana é pau de abeia./ Gravata de boi é canga,/ paletó de negro é peia*”: espirituosa e terrível, a ambivalência da trova, cantada “no princípio da ladeira, por um negro bêbado”, adensa o concerto social e cultural veiculado na passagem. Esta se revela tanto mais desconcertante ao considerar-se a posição social das figuras que falam. **São desclassificados da industrialização, relegados pelo trabalhismo**, estranhos ao repertório clássico da politização operária, portadores de um tipo de humor de difícil enquadramento, entre a lucidez e o fatalismo:

- Você sabe qual é a coisa mais melhor do mundo?
- Qual é, minha tia?
- Adivinhe.
- Mulher...
- Não.
- Cachaça...
- Não.
- Feijoadá...
- Não sabe o que é? É cavalo. **Se não fosse cavalo, branco montava em negro...** (p. 36)

A fotografia da luta de classes na Bahia resulta talvez mais contraditória do que pretendia o “sadio panfletarismo” do romancista, que em passagens como esta alcança a particularidade de sua matéria em um grau a que o todo do livro não faz jus. O diálogo é

consubstancial ao travejamento histórico da antiga capital colonial. Em sentido contrário ao da modernização cacaueteira no sul do estado, Salvador adentra as primeiras décadas do século XX ainda assentada em uma economia urbana mercantil e pré-industrial, de **sociabilidade marcada pela relativa coesão de uma população descendente de escravizados bantos e iorubás.**<sup>121</sup> Nela palpita uma **verdadeira tradição**, forjada por **uma cultura escrava** que, no século XIX, por conta das especificidades do trabalho dos ganhadores, ou escravos de ganho, conseguiu apropriar-se de diversos cantos da cidade, **forjar estratégias de resistência ao disciplinamento senhorial e até mesmo protagonizara greves.**<sup>122</sup> Daí que a cena em destaque, um ápice de comunicação não bacharelesca, **ative**, por meio de sua oralidade anti-retórica, o **acúmulo de experiência social sedimentado na expressão dos pobres.**<sup>123</sup> O desvio da norma culta, neste ponto, está a serviço da clareza: a hipérbole superlativa (“a coisa *mais melhor* do mundo”) é um recurso do raciocínio, que se ampara livremente na coloquialidade para acentuar, por contraste, a brutalidade de fundo escravista (o máximo disponível ao negro é não ser cavalgado pelos brancos). Contrastando inclinação popular ao prazer (“mulher”, “cachaça”, “feijoada”) e percepção escolada na violência, o dinamismo das falas movimenta a **inteligência depositada na conclusão proverbial, que transforma a experiência em tradição.**<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Cf. Antonio Risério, “Uma teoria da cultura baiana”, in: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 2011, sobretudo pp. 176-183. Do mesmo autor, conferir igualmente os capítulos “Uma sociedade agromercantil” e “Reformismo e tradicionalismo”, in: Id., *Uma história da Cidade da Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004, pp. 456-466 e pp. 489-498, respectivamente.

<sup>122</sup> “Ô cûê/ Ganhadô/ Ganha dinheiro/ Pro seu sinhô”, diz um canto de trabalho recolhido por mais de um estudioso do século XIX soteropolitano, exemplo de convergência entre uma espécie original de consciência de classe e os hábitos musicais africanos atualizados pelos escravizados que carregavam mercadorias pelas ladeiras da antiga capital. Cf. Edison Carneiro, *Ladinos e escravos: estudos sobre o negro no Brasil*. Livro eletrônico. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p. 37; e João José Reis, “A greve negra de 1857 na Bahia”, in: *Revista USP*, n. 18, agosto de 1993, p. 12.

<sup>123</sup> Mais do que conquista acabada do Modernismo de 1920, a incorporação literária da fala popular é problema estético e ideológico que movimenta a produção do decênio seguinte. Um ângulo que ajuda a avaliar os resultados alcançados por alguns diálogos de *Suor* é aquele inscrito em textos de maturidade de Mário de Andrade que levam adiante a reflexão sobre os impasses da representação do discurso falado. É instrutivo comparar o patamar cognitivo alcançado pela dialogação no romance de Amado com os casos de escritores (como os hoje mais que remotos Antonio Constantino e Omer Mont’Alegre) em cujos diálogos Mário observa a captura da “precária mentalidade das classes pouco cultivadas, que procede por frases-feitas e lugares comuns”. O problema (àquela altura, antigo de mais de uma década) com o qual se debate o autor da *Gramatiquinha da fala brasileira* é o da “transposição artística das falas nacionais”, ou, por outra, “o do conflito entre a língua falada e a língua escrita, tão incisivo e angustioso em períodos de plena formação de linguagem cultivada, como é o que atravessa a inteligência nacional”. Calcadas no desprezo à oratória palavrosa, as experiências de Amado, bem como as de outros autores dos anos 1930, talvez ofereçam elementos para relativizar a avaliação de Mário, que, em 1939, escreve que “o diálogo ainda não atingiu entre nós uma solução literária satisfatória, e isto me parece derivar da enorme distância que medeia entre a língua nacional falada e a escrita”. Para a primeira e quarta passagens citadas, ver Mário de Andrade, “Diálogos” [1939], in: *Vida literária*. São Paulo: Hucitec, 1993, pp. 27 e 30, respectivamente; para a segunda e terceira citações, cf. Idem, “Mário Neme” [março de 1942], in: *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972, p. 275.

<sup>124</sup> A última formulação do período tem por base anotação de Walter Benjamin, redigida por volta de 1932 por ocasião da leitura de *L’expérience du proverbe* [1925], plaqueta de Jean Paulhan. Cf. Walter Benjamin, *Selected writings*, vol. 2, parte 2. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005, p. 582.

A compreensão avançada pela velha quituteira, atenta à virtual permutabilidade entre meio de produção (cavalo) e trabalhador (negro) na periferia do capitalismo, interroga o ânimo revolucionário do carregador com quem conversa, formulando uma tensão que fica em aberto. Sem *finale* conclusivo que desfaça o problema nela encapsulado, a cena ensaia um modo avançado de exposição, cuja **incorporação moderna do material popular** contraria a separação entre política e vanguarda professada pelos conservadorismos liberal e jdanovista. A armação sintética do quadro segue porventura a lição técnica dos instantâneos da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, aproveitada em contexto informado pela decadência do café, pela crise econômica mundial e pela disputa político-discursiva em torno da figura do trabalhador urbano. Num capítulo que a história literária ainda está por contar, o livro de Jorge Amado faz perguntar pelo **sentido que adquire o *objet trouvé* modernista num romance proletário baiano que revolve o problema da cultura negra.**

## 8.

Em passagem que enumera as ocupações das figuras femininas do casarão – “mulheres que vendiam frutas, lavavam roupas, trabalhavam em fábricas, costuravam, vendiam o corpo” –, o narrador do livro de 1934, explicitando o desígnio combativo que o move, comenta: são mulheres “para quem os poetas nunca fizeram um soneto” (p. 115). Contra esse bloqueio se insurgem *Cacau* e *Suor*, interessados a um tempo em **incorporar os pobres à representação** e contraditar a atividade literária atrelada, por metonímia, não só à poesia edulcorada como à “mentalidade própria para o soneto”, renitente nas letras brasileiras.<sup>125</sup> Trata-se, para Jorge Amado, de procurar uma forma para a indisposição contra esse padrão discursivo e intelectual – tarefa que o escritor leva a cabo movimentando literariamente o raciocínio com que o comunismo então vigente elabora a experiência da classe trabalhadora no período. Com essa operação, os dois romances de Amado constituem um dos capítulos iniciais do processo de **perturbação da estabilidade da noção de *literatura*** no Brasil nos anos 1930, fixando um marco ao qual a produção de outros autores não será indiferente. Entre o estudo dos pressupostos de classe das práticas discursivas e o tateio de estratégias inconformistas de exposição, *Cacau* e *Suor* expõem a forma-romance a experimentações tão contraditórias quanto vivas (além de consideravelmente mais acirradas do que, por exemplo, as narrativas de *Jubiabá* e *Terras do sem fim*, tidas até hoje pela crítica como as obras de Amado mais bem acabadas). Em seu

---

<sup>125</sup> A expressão é empregada por Sérgio Buarque de Holanda em conferência de 1950; segundo o autor, a formulação é de autoria do crítico Prudente de Moraes, Neto. Cf. Sérgio Buarque de Holanda, “Literatura e poesia”, in: *Revista de poesia e crítica*, n. 8, 1982, p. 4.

desequilíbrio formal, precipitam-se interrogações sobre o padrão biográfico e os móveis da ação narrativa; sobre o sentido dos procedimentos modernistas; sobre as estratégias de veiculação do ponto de vista comunista; sobre o interesse e a posição das perspectivas populares.

À luz dessa síntese, não será descabido lembrar ainda uma vez a nota que abre *Cacau*, com o fito de explicitar uma de suas dimensões. É o caso de argumentar que a contraposição ali enfeixada entre *literatura* e *vida dos trabalhadores pobres* atualiza uma questão decisiva. Trata-se da pergunta, congenial à própria experiência intelectual brasileira, sobre a forma rebaixada, deslocada e irreal de que se reveste, na periferia do capitalismo, a cultura moderna, e até a modernidade ela mesma. Estará a literatura, entendida como artefato cultural próprio à hegemonia burguesa, e exercida como um privilégio de classe numa sociedade brutalmente desigual, apta a representar as formas mais extremas de pobreza e espoliação? As irregularidades dos romances “obreiristas” e “coletivos” que estudamos constituem a tentativa de formalizar essa inquietação. Parece evidente que *Cacau* e *Suor* não encontram resultado estético à altura do problema. Mas também estará claro que, ao formulá-lo, os livros de Jorge Amado dão a ver, de modo tenso e irresolvido, o nervo e o fundamento histórico da disposição antiliterária que informa experiências fundamentais da vida intelectual do país na década de 1930.

Segunda parte

**“Sob o signo do barulho”: a crônica de conflito de Rubem Braga**



## Capítulo 1

### “Mísero cronista”

#### 1.

Lado a lado, três artigos publicados no diário carioca *A Manhã*, a 13 de agosto de 1935, encapsulam um problema histórico-literário. À margem direita da página, em longa coluna dupla não assinada, a seção “Explicando ao povo” traz o título: “A situação na Alemanha”<sup>126</sup>. Informado pelos “telegramas de domingo”, o texto propõe-se ao esclarecimento: o balanço do fascismo, após três anos de governo na Alemanha, é de carestia, desemprego e miséria. Apesar de suas promessas iniciais, voltadas aos operários e camponeses, o fascismo, uma vez no poder, revela-se “a ditadura da minoria privilegiada de tubarões que explora, em proveito exclusivo de seus interesses privados, a imensa, esmagadora maioria da população”. O aumento do desemprego foi acompanhado do crescimento imediato e acelerado dos lucros dos magnatas da finança e da indústria, como comprovam os balancetes do banco de Dresden e do grupo Krupp; as camadas médias e pobres que sustentaram o ascenso hitlerista são traídas, a exemplo do que aconteceu com as SA no putsch de 1934. Algo do mesmo teor poderia se passar no Brasil, caso Plínio Salgado chegasse ao poder. A demagogia integralista não passa de disfarce, é uma estratégia para melhor sujeitar a massa aos interesses do latifúndio e do imperialismo. Ela se tem acompanhado de soluções repressivas porque, no momento de crise econômica presente, as camadas trabalhadoras manifestam sua insatisfação com a política antipopular. É preciso partir dos exemplos concretos tomados ao caso alemão para desmascarar o discurso integralista e, através de uma frente democrática, barrar o avanço fascista no Brasil.

Logo ao lado, ao centro da página d’*A Manhã*, a coluna (citada página atrás, na Introdução deste estudo) intitulada “Imortalidade” trata de uma recepção na Academia Brasileira de Letras. A investida desferida por Álvaro Moreyra contra a instituição atualiza o

---

<sup>126</sup> Ver *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13/08/1935, p. 3.

antiacademicismo caro à sensibilidade modernista: a pompa oficial não passa de “festinha”, o evento equivale a uma corrida de cavalos, sem as emoções desta, e o seu sentido é o de produzir a ilusão da glória literária. O tom de sátira, entretanto, é modulado ao apresentar o recém ingresso na academia, o jornalista Vitor Vianna, e associá-lo a um tipo mais valoroso de produção escrita: “Literatura é coisa sedentária. Jornalismo é vida ao ar livre, solta, inquieta, vida-vida”.<sup>127</sup> Segue a enumeração de obras decisivas que o articulista reputa tributárias da reportagem: os então recentes *Calunga*, de Jorge de Lima, *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, e *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior. No trânsito entre a paródia de colunismo social e o espírito de programa, chegado à provocação, o artigo combina a crítica da farda acadêmica à reivindicação da vida em real em literatura, associando esta última possibilidade ao vigor de uma imprensa livre do pessimismo bem como de subvenções, calotes e chantagens.

À esquerda, a coluna “Entrevistando Plínio Salgado” dá corpo aos argumentos de ambos os textos, cujas pautas põe em intersecção. O jovem jornalista Rubem Braga mobiliza a experiência como repórter na composição de uma crônica de propaganda antifascista. Trata-se do relato de uma visita pregressa ao líder integralista, do qual se compõe um retrato. As características de Plínio são delineadas através da oposição com a figura do “repórter vagabundo” e “pobre diabo” que, debaixo de chuva, atravessa o Rio de Janeiro e leva ao “chefe dos integralistas” perguntas a propósito da Lei de Segurança Nacional, de poucos meses antes. “Eu, este jovem cidadão brasileiro molhado, vira-latas humano, eu, misere me, eu, trago ordens de falar ao chefe”. É a análise desditosa e maledicente deste que ocupa o centro do texto: Plínio, embora orador hábil para conquistar a pequena-burguesia, perdeu o contato com a realidade, é “um odioso charlatão”, um “aleijado mental”. Em suas mãos, o país “seria o reino da estupidez, da nebulosidade, da opressão, da exploração”.<sup>128</sup>

Considerado o contexto agudo da publicação, o conjunto dos textos oferece ilustração didática da polarização ideológica de cujos efeitos sobre a produção artística dá parte o debate crítico e historiográfico dedicado ao período. A começar pelas coordenadas do veículo: fundado como órgão da Aliança Nacional Libertadora em abril de 1935, o jornal *A Manhã* seria empastelado pela polícia varguista em novembro do mesmo ano. A medida estava de acordo com o Estado de Sítio decretado na sequência do levante comunista que começara em Natal e ameaçara encorpar-se em Recife e, em sequência, na então Capital Federal. Naquele

---

<sup>127</sup> Cf. Álvaro Moreyra, “Imortalidade”, cit.

<sup>128</sup> Rubem Braga, “Entrevistando Plínio Salgado”, in: *A Manhã*, 13/08/1935, p. 3.

mês de agosto, com a **ANL já na clandestinidade**, o diário era o espaço que restava para a **veiculação das posições anti-integralistas e anti-imperialistas**, vocalizadas a partir de ângulo próximo ao da direção do PCB (este declarado ilegal já havia muito).

Ao estampar textos como os que parafraseamos, o espaço do jornal documenta a participação, ampla e heterogênea, de escritores no debate e na mobilização política e cultural de esquerda. Além de ilustrar uma tendência de época, no entanto, a aproximação entre os artigos expõe a convergência imprevista entre formas diversas de nomear e responder a um quadro crítico. A lente econômica que o editorialista de *A Manhã* aplica ao contexto alemão propicia uma imagem clara do que seria a situação das classes sob o fascismo. Os termos mobilizados – grande capital *versus* camadas médias e pobres –, por sua vez, servem à transposição, por alto, da análise à situação brasileira, cujo fito ostensivo é caracterizar o adversário a bater, o Integralismo que disputava em chave ultraconservadora os rumos àquela altura indefinidos do governo de Vargas. Já a proposta de organização decorrente, uma frente democrática, registra a replicação em plano local de uma mudança recente nas diretrizes importadas de Moscou: consumada a hegemonia hitlerista, o Comintern deixava de lado a condenação sumária de experiências de colaboração entre classes e passava, precisamente em meados de 1935, a estimular a **formação de frentes populares**.

Se a **ortodoxia do esquema é patente**, a elaboração do problema em outro plano, o da produção literária, não apenas é menos evidente como dá parte da emergência de formas novas de imaginar o conflito de classes no front da cultura. Aí reside a inventividade da intervenção de **Álvaro Moreyra**, que move uma crítica a certa tradição intelectual conservadora de maneira a produzir uma redefinição, antilivresca e frentista a seu modo, da prática da escrita. O gesto, uma convocatória à saída para a rua, ilustra o que Oswald de Andrade, pouco anos mais tarde, designaria como um “pulo dado [por Moreyra], com o perigoso passaporte de seu bom coração de poeta, para o debate agudo dos dias contemporâneos”.<sup>129</sup> De sentido político inequívoco mas não declarado, o inconformismo do argumento (literatura = sedentarismo; reportagem = vida) ganha, por sua vez, contornos e gume na intervenção de **Rubem Braga**, em que convergem ambos os sinais de alarme, o **antifascista e o antiliterário**. A prosa do jovem cronista opera uma síntese prática das pautas, mas **seu segredo se explica menos pela orientação política ostensiva do que pela articulação entre esta e o ponto de vista em elaboração na figura de um tipo específico de escritor, o jornalista em situação precária**. Mais do que na contundência de seu ataque a Plínio Salgado, é

---

<sup>129</sup> Oswald de Andrade, “Álvaro Moreyra” [fevereiro de 1939], in: *Estética e política*, cit., p. 94.

nas determinações e consequências do ângulo desde o qual escreve o cronista, “repórter vagabundo”, “vira-latas humano”, que reside a invenção de Braga, interessada na **desestabilização do lugar social do escritor brasileiro**. O jornalista que se propõe ao embate com o chefe integralista, ao enfrentar a matéria social a partir de uma posição rebaixada e precária, está em vias de atinar com a forma original de uma **crônica de conflito**. Ela se desenvolve num complexo que abarca do ataque sumário aos antagonistas políticos às diversas estratégias empregadas para revolver o sentido dos signos cotidianos. Trata-se de entender como, avessa ao próprio estatuto de arte, a **prosa de jornal de Braga converte a crítica da literatura em força produtiva para a elaboração, literária a seu modo, da crise – política, social e intelectual – que se conflagra no Brasil de meados do decênio de 1930**.

## 2.

O prefácio de *O conde e o passarinho*, primeira publicação em livro de uma seleção de crônicas de Rubem Braga, apresenta, em alta concentração, as coordenadas do gesto antiliterário firmado pelo autor.

Já escrevi bem umas 2.000 crônicas. É natural, eu vivo disso. Estas aqui não são as melhores; podem dizer que escolhi mal, tanto do ponto de vista literário como do ponto de vista revolucionário. Mas estas representam as outras. Quero dizer que elas também representam a mim. Falam de minhas forças e de minhas fraquezas. Aqui encontrareis os queixumes e os palpites de um **jovem jornalista pequeno-burguês, de um país semicolonial**. Também encontrareis um ou outro sorriso. Mas não muito alegre. Sempre tive maus dentes e não conheço, por isso, o riso rasgado, fácil e feliz.

Sou jornalista, o que quer dizer: **nem um literato nem um homem de ação**. Escolhi eu mesmo a minha profissão; não me queixo. Mas ao **leitor de livros** quero avisar que não escrevi este livro para ele. Tudo que está aqui foi escrito na mesa de redação, entre um telegrama a traduzir e uma reportagem a fazer. Raramente na minha vida escrevi alguma coisa que não fosse para ser publicada no dia seguinte.<sup>130</sup>

O cerne da apresentação consiste em nomear o **campo de problemas em que se move a crônica como forma e prática**. Nesse sentido, o contraponto fundamental entre literatura e jornalismo é operativo para a definição da posição do cronista. O ângulo da mesa de redação,

---

<sup>130</sup> Rubem Braga, *O conde e o passarinho*, cit., pp. 7-9. Doravante referido pela sigla CP, seguida da indicação de página.

que sintetiza a situação de enunciação, implica atenção ao estatuto de sua atividade (“eu vivo disso”) bem como às condições de produção para jornal (“entre um telegrama a traduzir e uma reportagem a fazer”). A ênfase recai sobre os **constrangimentos** que cercam a escrita, os quais se desdobram em uma série de tensões. Estas dão a direção tanto da caracterização autoderrisória do sujeito (“sempre tive maus dentes”) como do valor de suas crônicas, de saída relativizado (“podem dizer que escolhi mal”), no mesmo passo em que o autor faz praça de seu deslocamento (“ao leitor de livros quero avisar que não escrevi este livro para ele”). A disposição autoral se define por insuficiências (“nem um literato nem um homem de ação”), cuja nomeação, todavia, **combina o teor autodepreciativo à crítica das posições opostas, desenhando o ritmo nervoso do texto, de andamento capcioso e tonalidade envenenada.** A **problematização da posição do cronista** é convertida assim em **estratégia expositiva**: movido a inquietações, o prefácio do livro de 1936 funciona como um sismógrafo dos conflitos que a prosa de Braga reconhece como seus e admite como combustível.

O ângulo inconformista se estende ao parágrafo seguinte, em que o esclarecimento dos materiais do livro mais uma vez reforça cisões:

A maioria das crônicas apareceu nos *Diários Associados*, empresa para a qual trabalhei no Rio, em Minas, em São Paulo e no Recife. Eu as dedico aos meus antigos companheiros dos *Associados*, bons companheiros do batente. As outras eu ofereço aos colegas da *Folha do Povo*: um jornalzinho pobre e livre, malcriado e atrapalhado, heroico e sujo, que nós fizemos no Recife e que a **polícia fechou.**

A nomeação dos veículos de imprensa entre os quais transita a produção do autor vale como mapeamento de **campos sociais adversários.** Os *Diários Associados*, rede de propriedade de Assis Chateaubriand, não apenas representam o jornalismo empresarial mais estruturado àquela altura como constituem exemplo expressivo dos órgãos de comunicação que, em meados dos anos 1930, passam a manifestar **simpatias integralistas** e servir como instrumento da **campanha contra a ANL.** O próprio desligamento de Braga dos jornais da rede deve-se à repercussão de suas posições anticlericais, pressuposto que acirra o antagonismo entre os *Diários* e a *Folha do Povo*, dirigida pelo cronista no Recife como órgão de propaganda aliancista, logo visado pela repressão (“e que a polícia fechou”).<sup>131</sup> A circulação de Braga por jornais de orientação diversa, ao dar parte das instabilidades e indefinições em que a crônica se movimentava, é por sua vez **registro material de** como a formação do modelo

---

<sup>131</sup> Cf. Marco Antonio de Carvalho, *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007, p. 222.

moderno do gênero no Brasil passa por experimentações, que testam seu horizonte social de circulação e suas formas de produção. A dimensão concreta do problema tem consequências nas modulações que a prosa de Braga apresenta no período, um dispositivo a descrever adiante. Por ora vale reter que, na economia do prefácio de *O conde e o passarinho*, a menção às estruturas do jornalismo dá contraste e peso a uma declaração de posição diante do campo da literatura.

Palavra de honra que me sinto desajeitado, metido assim em um livro. Os homens sérios que escrevem livros têm, quase sempre, um certo desprezo pela gente de jornal. Na verdade, nós somos uma raça leviana e geralmente sem cultura. Apenas me alegro em pensar que nós estamos mais perto do povo, nós topamos com a vida cara a cara em nosso trabalho de todo o dia. Aos escritores de livros posso dizer que, se entro no meio deles, não é por vaidade, nem em busca de nenhum prêmio literário. Minha intenção principal, publicando isto, **é apenas ganhar dinheiro**, porque no momento o jornal em que eu trabalhava fechou, o que veio agravar minha quebraadeira normal.

A autodepreciação da “gente de jornal” alimenta o contraponto à cultura respeitável e espezinha seus partícipes (“os homens sérios que escrevem livros”), em gesto de profanação da entidade literária e suas instituições. Além disso, a formulação propicia a associação entre a **experiência da redação como trabalho e a proximidade da vida popular**, cuja assunção se transmuda em cinismo na declaração de interesse pecuniário (“apenas ganhar dinheiro”). Nesse contexto, a exploração das particularidades do jornalismo, entendidas como mediações práticas da escrita, constitui um móvel decisivo para a elaboração da figura do cronista e do antagonismo que ele assume face à literatura. Essa posição, todavia, não é enunciada de modo direto e claro: as modulações da prosa demonstram, desde o princípio do livro, o sistema de **trucagens, ironias e provocações** que movimentam o texto de Braga, que no parágrafo em questão, por exemplo, emenda pulsão democrática (“nós topamos a vida cara a cara”) a autoderrisão (“somos uma raça leviana”). É provável que a abertura cáustica soasse como comentário às próprias coordenadas da edição das crônicas em livro: no prefácio, as provocações praticadas diariamente no jornalismo são desdobradas na declaração, cômico-agressiva, de não pertencimento a uma casa editorial de prestígio crescente, em vias de afirmação no panorama da década, como a Editora José Olympio (à qual, pelo que se sabe, o

cronista chegara por indicação de Jorge Amado).<sup>132</sup> De passagem, cabe perguntar se a apresentação estrepitosa de *O conde e o passarinho* não vale como uma elaboração, nas condições brasileiras, da crítica ao “ambicioso gesto universal do livro” – uma desconfiança da universalidade dos bens culturais que, nos anos 1920, levava a literatura europeia de vanguarda a apostar na eficácia de formas menores, como o panfleto, o cartaz e o artigo de jornal, para responder às solicitações do momento.<sup>133</sup>

As formulações crivadas de sentido político conferem ao prefácio uma outra camada de crispções, em que se adensa o seu mecanismo de alusão, ironização e ataque. O texto é ostensivamente datado de 31 de dezembro de 1935. Poucas semanas antes, o levante comunista frustrado desencadeara não apenas repressão brutal por parte da polícia getulista, como a desestruturação da vaga de agitação da ANL, em que o jornalismo de Braga tomara parte ativa. A experiência é referida de modo oblíquo desde o vocabulário dos primeiros parágrafos: a escolha do material seria criticável “tanto do ponto de vista literário como do ponto de vista revolucionário”. O contexto discursivo tornaria o referente evidente, mas não explica de modo inequívoco a perspectiva do cronista. Algo do mesmo teor vale para os atributos do “jovem jornalista pequeno-burguês, de um país semicolonial”, cuja caracterização, assim como a referência à revolução, assenta em categorias em disputa. A classificação de “país semicolonial” remete aos esquemas com que o Partido Comunista, seguindo as diretrizes do Comintern, descrevia a situação brasileira. A expressão é posta em uso pela campanha de mobilização aliancista, bem como o termo “pequeno-burguês”, que, por sua vez, é clivado por mais de uma acepção: se a história de seu emprego remonta à

---

<sup>132</sup> Cf. Joselia Aguiar, *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 84. Segundo o biógrafo de Braga, Jorge Amado teria sido responsável inclusive pela escolha do título do volume. Cf. Marco Antonio de Carvalho, *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*, cit., p. 240. Cerca de duas décadas mais tarde, uma crônica de Drummond evocaria a importância da editora e de sua sede carioca no contexto cultural dos anos 1930. A diferença de tom e perspectiva não deixa de dizer algo a respeito do desenvolvimento moderno da crônica brasileira: “Os literatos foram chegando, José Lins do Rego, Hermes Lima, Jorge Amado, Murilo Mendes, que acabara de converter-se ao catolicismo ortodoxo, Marques Rebelo, a formosura de Adalgisa Nery, o pessimismo de Graciliano, Eneida cordial e sua gargalhada, a ironia de Tarquínio, os derrames de um, as mentiras de outro, e o local foi-se convertendo no que se chama um foco. (...) Com esse colorido de vanguarda, não havia outra casa no Rio. (...) não se tratava apenas de uma loja simpática. Era também uma editora revolucionária, que lançava com ímpeto nomes conhecidos de pouca gente ou ninguém. (...) José Olympio editou com o mesmo espírito autores da direita, do centro, da esquerda e do planeta Sírio, e se aos de determinado matiz tocou um papel mais saliente durante um certo tempo, isto se deve à tendência da época, aos rumos da sensibilidade, tangida pelos acontecimentos mundiais. (...) O fato é que não se pode compreender a efervescência de ideias, de planos, o sentido socializante da literatura por volta de 35 a 37, sem a presença da Casa. O romance sofrido do Nordeste, situado em 30, ganhou ali direitos de cidade. O modernismo, então ainda ridicularizado por jornais e salões, começou a funcionar como produto editorial, que o público julgaria diretamente. Os ‘Documentos Brasileiros’ se converteram num laboratório de crítica, pesquisa social e interpretação histórica do Brasil. De modo que aquilo era uma loja de livros, à primeira vista; mas tinha alma.” Cf. “A Casa”, in: Carlos Drummond de Andrade. *Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 49-52.

<sup>133</sup> Expressão e argumento constam do aforismo “Posto de gasolina” [1927], in: Walter Benjamin, *Rua de mão única / Infância berlinesse: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 9.



desqualificação da pequena-burguesia praticada nos anos em que vigora a orientação obreirista (entre fins da década de 1920 e meados da seguinte), a redação de Braga tem em vista reorientação então recente, tributária da estratégia de frentes adotada pela política pecebista, cujo ânimo anti-imperialista passa a valorizar alianças com outros setores sociais para além do proletariado. São dignos de nota o teor de urgência e a penetração na complexidade das posições literárias e políticas do momento alcançados pela dicção arrevesada do prefácio, repleto de alusões que trazem cifrados o horizonte e as contradições postas para o escritor brasileiro por volta de 1935.<sup>134</sup> A voltagem política da escolha lexical é manifesta, portanto, mas a prosa, antes de implicar afirmação do programa de ação subjacente, acolhe a linguagem da experiência social recente como material problemático (cujo manejo se encaminha para soluções particulares, ditadas pelo que está em questão e em confronto a cada assunto e a cada crônica). Assim, mesmo que a inclinação aliancista esteja

---

<sup>134</sup> A passagem do período obreirista ao aliancista, em que muda de chave a percepção comunista sobre a possibilidade de aliança com os intelectuais e a pequena-burguesia, é documentada pelas cartas de Carlos Lacerda, então militante da Juventude Comunista, a Mário de Andrade. Em setembro de 1934, a ferocidade com que Lacerda ataca seu interlocutor é ainda característica do período de expurgo dos intelectuais do PCB: “No dia 23 de agosto, pouco antes da polícia matar muita gente, dentro do teatro João Caetano onde o Gilberto Trompowski tinha pintado aquelas veadagens (...) ouvi um negro, magro e velho, camponês de Barra do Piraí, agitando muito os braços magros no ar, dizer isto, Mário: ‘Meu pai foi escravo. Eu fui escravo. Mas meus filhos não de ser livres.’ É analfabeto, Mário, sabe? Enquanto isso, você que é alfabetizado, insiste em continuar nessa posição incômoda de burguês inteligente? Acabou a época dos burgueses inteligentes, Mário. A inteligência passou além deles, junto com a cultura./ Há outra coisa mais grave. Vocês, os que pensam assim, são responsáveis pelo ódio e pelo desprezo ao intelectual que o proletariado vitorioso teve na Rússia e terá aqui, sem falta. E tem razão. Porque os intelectuais, que sempre viveram das sobras da burguesia, achando, como o Ribeiro Couto, ‘motivos líricos’ no jarro de flores, na barra da saia, nos pentelhos da mãe, continuarão a encontrar ‘motivos líricos’, com o mesmo cinismo, na construção socialista, nos conselhos dos operários e camponeses...”. Menos de um ano depois, é notável a mudança de perspectiva no comentário de Lacerda, em carta datada de julho de 1935. Embora ainda categoricamente refratário à arte tida como desinteressada, o argumento passa a enfatizar uma compreensão frentista, à qual não faltam referências explícitas à Frente Única Antifascista francesa. No auge da agitação aliancista, o jovem militante discute nos seguintes termos as considerações de Mário sobre o início recente de sua gestão como diretor do Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo: “E já terá planos, não será um intelectual disponível. Ganhou um valor, uma utilidade imediata, e não conseguirá, nunca mais, cada vez menos, escrever por amor à arte.../ Voltando à velha imagem, a torre de marfim se desmoronou e você está lutando cá embaixo. Que importa que você esteja dentro do terreno inimigo? Todas as armas são armas e todos os terrenos são terrenos./ Mário: creio que o que tornou necessário aos teus olhos esse ensaio de justificação que você fez foi a impressão um pouco atrasada de quem ainda está vivendo na impressão de que os comunistas são aqueles mesmos sectários ferozes, proprietários do nome de Carlos Marx, donos da Revolução. Não, Mário. Nós estamos agora num caminho justo, um caminho de realizações concretas. A luta da Aliança Nacional Libertadora terá a colaboração da pequena burguesia. Faremos a revolução democrático-burguesa, agrária e anti-imperialista. Depois, num desdobramento sem deixar morrer o facho da revolução em marcha, caminharemos até a revolução operária e camponesa. É assim, será assim, tem de ser assim. (...) Me lembro da legenda eleitoral com a qual o P.C. na região de Pernambuco foi às urnas. Era: ‘trabalhador, ocupa o teu posto’. Você já ocupou o seu. Agora é lutar, Mário, que nem toda luta se faz com fuzil Mauser (...)”. Cf., respectivamente, carta de Carlos Lacerda a Mário de Andrade, datada: “Rio, 18 de setembro de 1934”, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, MA-C-CPL3838; e carta de Carlos Lacerda a Mário de Andrade, datada: “Rio, 03 de julho de 1935”, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, MA-C-CPL3842. A segunda missiva também pode ser consultada em Carlos Lacerda, *Cartas 1933-1976*. Orgs. Cláudio Mello e Souza e Eduardo Coelho. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2014, pp. 90-94. As cartas que Mário dirige a Lacerda no período se perderam ou não estão disponíveis para pesquisa.

declarada, **ela não organiza a exposição como** posição de princípio, antes se enreda no campo politicamente minado que Braga elege como terreno discursivo.

Os parágrafos finais do prefácio elaboram o problema numa cena que atualiza a disposição da escrita ao acirramento de ânimo e à disputa pelo uso e sentido das palavras.

Hoje acaba o ano de 1935. É de tarde, e faz calor. Leio num vespertino a declaração de um ministro, parece que é o ministro da Justiça. Ele diz, em resumo, que o país está em calma. Passo o lenço pela testa e murmuro: eu também. **Na verdade, o país está em estado de sítio, e eu estou gripado.**

Bem, vou acabar isso e levar o livro ao editor. Seria horrível passar o ano escrevendo. Vou esperar a meia-noite, não sei onde. Não tenho nenhum programa. À meia-noite soltarei um berro e quebrarei uma garrafa, na esperança de que 1936 se inaugure sob o signo do barulho. Chega, chega de escrever. Entrego aos leitores o meu presente de Ano Bom. Divirtam-se.

R.B.

Rio, 31 de dezembro **de 1935.**

A passagem ao presente da enunciação leva a energia conflitiva da prosa ao seu momento agudo, **condensado na blague que associa gripe e regime de exceção.** Deflagrando tensões acumuladas nos parágrafos anteriores, a cena captura a sobreposição de estado de espírito do sujeito e estado de sítio do país. Sob o impacto retumbante da **derrota política recente,** ganha expressão acabada e agônica o exaspero característico da dicção do jovem jornalista. O contraponto ao engodo oficial anunciado pelo vespertino, a inclinação ao berro e ao gesto disruptivo, seguidos pelos últimos votos agressivos, que atijam o leitor – configuram enfim uma sensibilidade que reivindica o contraditório e faz do “signo do barulho” o seu emblema.

Ao coordenar os eixos principais da prosa de jornal de Braga, o prefácio a seu primeiro livro oferece um roteiro de investigação. Mediação básica de sua **crônica de conflito, a tensão com a forma notícia** se desenvolve na exploração das determinações e consequências da **posição social da escrita.** Essa elaboração é movida por uma *sensibilidade irritada* que, em *atrito com a cultura e a literatura,* dedica-se a apreender **os conflitos sociais entranhados no cotidiano e se desdobra em visões e intuições insurrecionais.** Esse itinerário, como pretendemos argumentar, atravessa questões decisivas dos anos 1930 brasileiros.

### 3.

Se as **coordenadas da escrita para jornal** são determinações centrais à crônica do jovem Rubem Braga, o **atrito com a notícia** lhe vale como um **procedimento fundamental,** prenhe de

implicações. A partir do contraste com a perspectiva da informação jornalística, o cronista atina para uma estrutura básica de exposição. Considere-se a abertura de duas crônicas.

A assistência foi chamada. Veio tinindo. Um homem estava deitado na calçada. Uma poça de sangue. A Assistência voltou vazia. O homem estava morto. O cadáver foi removido para o necrotério. Na seção dos “Fatos Diversos” do *Diário de Pernambuco*, leio o nome do sujeito: João da Silva. Morava na Rua da Alegria. Morreu de hemoptise.<sup>135</sup>

Nasceu, na doce Budapeste, um menino com o coração fora do peito. Porém – diz um Dr. Mereje – não foi o primeiro. Em São Paulo, há sete anos, nasceu também uma criança assim. “Tinha o coração fora do peito, como se fora um coração postiço”.<sup>136</sup>

Nos dois parágrafos de abertura transcritos, encontramos uma **fórmula** característica: ao **selecionar e parafrasear a notícia**, o cronista põe em evidência o padrão discursivo contra o qual a sua prosa se tece. Reduzida a seus traços essenciais, a estratégia consiste em **estabelecer o objeto e a abordagem aos quais a crônica reage. Embora comporte variações e desdobramentos, em casos como esses o mecanismo** se deixa ver em sua dinâmica fundamental, fixando tanto a matéria da elaboração de Braga como o modelo básico de sua intervenção. Sua primeira providência é **circunscrever o fato, que, convertido em problema**, opera como **gatilho da voz do cronista**, a qual, por sua vez, desenvolve-se em uma variedade de formas. Considere-se outro texto, de 1938, publicado no livro seguinte do autor, *Morro do Isolamento*:

Uma pobre mulher, em Campo Belo, deu à luz três filhos gêmeos. A notícia diz que o prefeito mandou internar a parturiente na maternidade, e que várias senhoras da sociedade local resolveram amparar a família. São, naturalmente, senhoras distintas e virtuosas, senhoras cristãs, movidas pelos melhores sentimentos. **Mas, francamente, é preciso parar com essa história de gêmeos.**

A sequência é exemplar do procedimento que, à abertura amparada no fato, contrapõe a perspectiva do sujeito que observa e reage. No segundo parágrafo do texto, o argumento anunciado pela adversativa ganha corpo:

Diariamente, neste país, numerosas mães pobres dão à luz. Em geral nasce apenas um menino – e diante desse fato banal ninguém se comove.

---

<sup>135</sup> “Luto da família Silva” [1935], *CP*, p. 171.

<sup>136</sup> “Como se fora um coração postiço” [1933], *CP*, p. 13.

Ninguém passa telegrama, não aparece nenhuma comissão de senhoras caridosas – não se fala no assunto. Maria, a lavadeira, deu à luz. Nasceu um menino doente e magro, porque Maria não pode ter conforto durante os últimos meses. O menino precisa de uma porção de coisas. Maria precisa de repouso, de remédio, de dinheiro. Se alguma senhora virtuosa toma conhecimento desse fato, diz:

– Coitada!

E mais não diz. Maria Lavadeira não interessa à mulher virtuosa (...).<sup>137</sup>

É didática a operação que, ao inocular um **viés problemático na informação**, converte o fato eleito como premissa em território crítico, no qual intervém o cronista. A generalidade é cindida pelo discernimento que desestabiliza o encadeamento convencional das ideias, cujo **fundamento social** é posto a descoberto. A glosa da notícia, no exemplo acima ainda bastante próxima ao articulismo, pode se encaminhar de formas diversas, combinando **ânimo argumentativo ao devaneio, à reflexão, à produção de imagens ou cenas ou pequenas sequências narrativas**. Seja como for, os recursos de que o cronista dispõe servem, via de regra, ao **estranhamento das convenções da imprensa**, ou à **crítica da ideologia nelas implicada**.

“Reportagens”, crônica de 1935 também republicada em *Morro do Isolamento*, constitui outro caso ilustrativo:

O repórter de um vespertino carioca visitou uma casa em que viu muitos homens e mulheres cantando, um homem de roupa esquisita bebendo e rezando. O pessoal falava, às vezes, uma língua estranha, e fazia gestos especiais.

O repórter tirou uma fotografia e voltou para a redação com uma reportagem atrapalhada falando de macumba, pai-de-santo, Exu, gongá, Ogum e outros nomes que servem para cor local.

A reportagem acabava com a seguinte pergunta: “Que dirá a isso o senhor Chefe de Polícia?”

Não tenho nenhum comentário a fazer a respeito. Quero apenas resumir aqui uma outra reportagem que fiz há tempos, por acaso, quando estava no Rio.

---

<sup>137</sup> “A senhora virtuosa” (1938), in: Rubem Braga, *Morro do Isolamento*. São Paulo: Brasiliense, 1944, pp. 41-42. Doravante referido pela sigla *MI*, seguida da indicação de página.

À paráfrase da denúncia indignada do rito afro-brasileiro, o cronista justapõe outro relato, igualmente dedicado à descrição de uma liturgia:

Havia, no fundo de uma ampla sala, armações de madeira, coloridas e iluminadas por pequenas lâmpadas elétricas e por algumas velas. Pelas paredes, em buracos apropriados, haviam sido espalhadas estatuetas mal feitas. Um homem com uma espécie de camisola preta e com um pano bordado de ouro nas costas dizia palavras estranhas, em uma língua incompreensível. A um gesto seu, mulheres e homens se ajoelharam murmurando coisas imperceptíveis. Depois apareceu um menino com uma camisola vermelha trazendo uma caçamba de onde saía uma fumaça cheirosa. Uma campainha fininha começou a tocar. Todo mundo ajoelhado abaixava a cabeça e batia no peito. O homem de camisolão preto bebeu um pouco de vinho e começou a meter na boca de cada velha que se ajoelhava na sua frente uma rodela branca. (...)

Que dirá a isso o senhor Chefe de Polícia?<sup>138</sup>

Vazada na mesma linguagem que o vespertino carioca dedicara à sessão umbandista, a descrição obtém efeito contundente da justaposição de narrativas: despidido dos termos familiares e hegemonicamente acatados, o relato da missa católica não difere estruturalmente do outro, e tem seu grotesco, absurdo e comicidade realçados pela nomeação profana de seus rituais e participantes. O chiste do cronista, assim, não apenas conquista a possibilidade de, através do manejo espirituoso da linguagem, rir dos gestos socialmente sancionados; sobretudo, implica a crítica do arbítrio que, rebaixando a religião popular, promove e justifica a outra, cuja legitimidade é sustentada por clero, polícia e grande imprensa. Exemplar, a desnaturalização dos signos cotidianos transforma o campo da opinião pública em *front*. A sanha antagônica com que Rubem Braga ocupa esse espaço não deixa de lembrar, por vezes, a colisão entre aparência e realidade produzida pela montagem de choque de extração vanguardista.<sup>139</sup>

Na volumosa produção do decênio, o procedimento desdobra-se em formas diversas, que, mesmo dispensando o embate explícito com a pauta jornalística, mantêm ainda assim o contraponto aberto e combativo como operador básico do discurso. Mas vale enfatizar a importância do atrito com a informação, que não apenas se repete com frequência como se

---

<sup>138</sup> “Reportagens” [1935], *MI*, p. 129.

<sup>139</sup> Ou, ao menos, pela fotomontagem anti-hitlerista praticada por John Heartfield, por exemplo, em cuja capacidade de “capturar o adversário em flagrante delito” Günther Anders viu, em 1938, uma “técnica de combate”, “a serviço da revolução”. Cf. Günther Anders, “Sur le photomontage”, in: *L’Homme sans monde*. Paris: Éditions Fario, 2015, pp. 167 e 179, respectivamente.

explícita como **motivo consciente e declarado**. Por exemplo, na blague das contrarreportagens justapostas na crônica “Pequenas notícias”:

Dia do Trabalho... Houve uma reunião de operários em São Paulo, mas havia tanto soldado de polícia que não se sabia se era uma reunião de operários ou de soldados de polícia.

A ordem foi mantida. Os operários não permitiram que a polícia praticasse nenhum distúrbio. (...)

No mesmo dia, Deibler, o carrasco francês, fez a sua 300ª execução. Festejou o acontecimento com uma pequena farra, e, falando aos jornais, declarou que estava aperfeiçoando um novo tipo de guilhotina, mas vai abandonar o ofício. Ganhara 7.500 francos por execução, num total de 2 milhões e 250 mil francos por trezentos pescoços.

Sabedores disso, vários sem-trabalho se dirigiram às autoridades, segundo supenho, declarando estarem dispostos a cortar pescoços, inclusive o do carrasco Deibler, por um preço muito mais baratinho.

Disseram, mais, que lhes sendo facultada a escolha do pescoço, trabalhariam inteiramente grátis.<sup>140</sup>

O recurso à **paródia**, ao reduzir a notícia a seus traços fundamentais, indica com clareza de epigrama como, no procedimento que tentamos descrever, comunicam-se e se reforçam a **inversão do ponto de vista da reportagem convencional**, de um lado, e a **mobilização do ângulo socialmente rebaixado**, ou contra-hegemônico, de outro. Em tempos de formulação da ideologia trabalhista, a chave conservadora e autoritária é torcida pela associação trocista entre polícia e desordem – curto-circuito que se expande à fantasia da notícia seguinte, em que os feitos do aparato punitivo são revistos à lente dos que, sem trabalho, acumulam disposição a outra categoria de violência, propriamente insurrecional. A parte da energia de revolta na produção de Braga é considerável e será discutida adiante; basta por ora sublinhá-la para caracterizar a substância do **gesto desautomatizador** que estrutura as crônicas do período que concerne a *O conde e o passarinho*. A **inversão**, sua operação básica, **revira tanto a notícia como a naturalidade das pautas**, constituindo o primeiro fundamento inconformista da prosa que acompanhamos.

Para melhor compreendê-lo, no entanto, valerá enfatizar que o procedimento é animado pela **intervenção ostensiva** do cronista. O móvel fundamental da engrenagem discursiva, pronto a descortinar o nervo polêmico do assunto escolhido, é a **sensibilidade do escritor**, que manifesta a sua visada particular a cada gesto de profanação de consensos ou

---

<sup>140</sup> “Pequenas notícias” [1934], *CP*, pp. 55-56.

desestabilização de aparências. Trata-se de acionar um dispositivo argumentativo cuja silogística não dispensa, antes depende de rompantes da subjetividade. Ela atua seja por **manifestação direta** da figura do cronista, seja, mais amplamente, como **faculdade de imaginação pessoal** e original.

Erguerei hoje minha débil voz para louvar o Sr. Getúlio Vargas. Aprovo de coração aberto o veto que ele deu a uma lei que mandava abrir um crédito de mil e duzentos contos para a campanha contra o cangaço.

O presidente vetou porque não há recursos, isto é, por falta de dinheiro.

**Eu vetaria por amor ao cangaço.**

A guinada de perspectiva, operada pela burla derrisória que aproxima de modo desmedido o veto presidencial e o sentimento do cronista, sustenta a dicção sarcástica da crônica “Cangaço”. A sequência da argumentação deixa ver como o encadeamento da prosa combina formas jornalísticas a recursos de outra ordem, escolados tanto no ataque panfletário como no relato ilustrativo ou no tom confessional da voz que fala.

Os métodos de Lampião são pouco elegantes e nada católicos. Que fazer?

**Ele não tem tempo de ler os artigos do sr. Tristão de Ataíde, nem as poesias do sr. Murilo Mendes.** É estúpido, ignorante. Mas se o povo o admira é que ele se move na direção de um instinto popular. (...)

Vi um velho engraxate mulato, que se babava de gozo lendo façanhas de Antônio Silvino. Eu percebi aquele gozo obscuro e senti que ele tinha alguma razão. **Todos os homens pobres do Brasil são lampiõezinhos recalçados;** todos os que vivem mal, comem mal, amam mal. Dar mil e duzentos contos para combater o herói seria uma tristeza. Eu por mim (quem está falando e suspirando aqui é o rapazinho mais pacato do perímetro urbano) confesso que as surtidas de Lampião me interessam mais que as surtidas do sr. Antônio Carlos.<sup>141</sup>

Característica de um modo de **raciocinar por contrastes, a insistência no embate de posições,** pródigo em ataques a figuras da cultura e da política, apresenta uma face complementar: a emergência do ângulo pessoal. Através dele, o **cronista** ganha o proscênio e passa a atuar como **figura e função do texto.** Manifesta-se assim uma sensibilidade irritada, que abastece a disposição aguerrida dos textos com o aguçamento dos afetos que a prosa dinamiza. Desse contrapeso ao enquadramento jornalístico, propiciado pela hipertrofia da sensibilidade, é

---

<sup>141</sup> “Cangaço” [1935], CP, pp. 109-114.



exemplar o andamento dos primeiros parágrafos da crônica que dá título ao volume *O conde e o passarinho*:

Acontece que o conde Matarazzo estava passeando pelo parque. O conde Matarazzo é um conde muito velho, que tem muitas fábricas. Tem também muitas honras. Uma delas consiste em uma preciosa medalhinha de ouro que o conde exibia à lapela, amarrada a uma fitinha. Era uma condecoração.

Ora, aconteceu também um passarinho. E esses dois personagens – o conde e o passarinho – foram os únicos da singular história narrada pelo *Diário de São Paulo*.

Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho. Torço pelo passarinho. Não é por nada. Nem sei mesmo explicar essa preferência. Afinal de contas, um passarinho canta e voa. O conde não sabe gorjear nem voar. O conde gorjeia com apitos de usinas, barulheiras enormes, de fábricas espalhadas pelo Brasil, vozes dos operários, dos teares, das máquinas de aço e de carne que trabalham para o conde. O conde gorjeia com o dinheiro que entra e sai de seus cofres, o conde é um industrial, e o conde é conde porque é industrial. O passarinho não é industrial, não é conde, não tem fábricas. Tem um ninho, sabe cantar, sabe voar, é apenas um passarinho e isso é gentil, ser um passarinho.

Eu quisera ser um passarinho. Não, um passarinho, não. Uma ave maior, mais triste. Eu quisera ser um urubu.<sup>142</sup>

A paráfrase envenenada da notícia é gatilho para a emergência ostensiva do sujeito, cujas considerações interrompem o encadeamento argumentativo linear, o qual adiante se retoma já beneficiado pelos predicados com que a subjetividade do cronista adensa o assunto.

No que toca ao plano mais amplo do desenvolvimento da crônica brasileira, as possibilidades de figuração e enunciação abertas pela emergência da sensibilidade irritada no texto de Braga assinalam um momento de consolidação da feição moderna do gênero. Trata-se daquilo que Alexandre Eulálio, historiando o desenvolvimento da questão, entendeu como a “passagem da objetividade primitiva para um subjetivismo lírico mais ou menos radical”.<sup>143</sup> No processo de autonomização em relação aos propósitos do folhetim oitocentista, dirigido ao comentário mais direto aos fatos políticos ou mundanos da semana, a forma da crônica passa a compreender cada vez mais a instância da visada subjetiva; no percurso, seu andamento e modo de exposição tomam distância e ganham liberdade em relação às convenções de pauta e

<sup>142</sup> “O conde e o passarinho” [1935], *CP*, pp. 127-128.

<sup>143</sup> Alexandre Eulálio, “O ensaio literário no Brasil”, in: *Escritos*. Orgs. Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas/ São Paulo: Editora da Unicamp/ Editora da Unesp, 1992, p. 62.

apresentação jornalísticas.<sup>144</sup> Ao converter as tensões com estas em força produtiva, a escrita de Braga tira proveito dos recursos literários diversos liberados pela emergência da voz pessoal. Ele avança, assim, uma solução própria e, vale assinalar, original no quadro da literatura inconformista que, em plano internacional, fazia uso das formas da imprensa e da reportagem como antídoto aos vícios subjetivistas da literatura burguesa.<sup>145</sup> Resulta, nos textos de meados dos anos 1930 do autor capixaba, uma forma mesclada que, sem regra prévia, combina **lógica argumentativa e expressão subjetiva**. Para melhor caracterizá-la, cumpre entender como a **afetividade agressiva** que dinamiza essa prosa se atualiza em meio às condições de produção da crônica.

#### 4.

Agora estou como quero: compro de manhã o *Diário de Notícias* e vou logo à segunda página, ao puxa-puxa de Braga. Braga é sempre bom, e quando não tem assunto então é ótimo. Disseram um dia do português Latino Coelho que era um estilo à procura de um assunto. Braga é o estilista cuja melhor performance ocorre sempre **por escassez de assunto**. Aí começa ele com o puxa-puxa, em que **espreme na crônica as gotas de certa inefável poesia que é só dele**.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> A esse respeito, é precisa a descrição de Antonio Candido: “Antes de ser crônica propriamente dita foi *folhetim*, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. (...) Aos poucos o folhetim foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. / Ao longo desse percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro”. Cf. “A vida ao rés do chão”, in: Antonio Candido, *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 28.

<sup>145</sup> Tomem-se, como exemplo da busca de objetividade associada ao jornalismo, duas manifestações de Egon Erwin Kisch, o “**repórter vermelho**” que agita a imprensa de língua alemã nos anos 1920. Na abertura de seu livro de 1924, *Der rasende reporter* [o **repórter enfurecido**], lê-se: “O repórter não possui tendência, não tem nada a justificar e não tem ponto de vista. Ele deve ser uma testemunha imparcial e apresentar um testemunho imparcial, de modo tão fiável como se ele prestasse um depoimento, que, em todos os casos, se mostra mais significativo – para a elucidação dos fatos – do a que a genial alegação do procurador ou do advogado de defesa”. O argumento é desenvolvido em artigo de 1929: “O que eu penso da **reportagem**? Acredito que ela seja o **alimento literário do futuro**. (...) O romance não tem mais futuro. (...) O romance é a literatura do século passado. (...) O que nos resta da literatura francesa do século passado? Quase nada além de Balzac e Zola. E por que justamente eles? Porque eles descreveram o seu século como se fossem repórteres e empregaram em seus romances a técnica da reportagem. A **reportagem é uma questão da atualidade**. Eu acredito que um dia as pessoas não lerão nada além da verdade sobre o mundo. O romance psicológico? Não. A reportagem”. Cf., respectivamente, “Avant-propos”, in: Egon Erwin Kisch, *Prises de vue*. Saint-Sulpice-La-Pointe: Les Fondateurs de Briques, 2010, p. 7; e Idem, apud Václav Richter, “Egon Kisch, le reporter enragé”, disponível em <https://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/egon-erwin-kisch-reporter-enrage> (último acesso em 21/06/2019). A respeito da posição das reportagens de Kisch no debate da esquerda europeia, cf. Jean-Michel Palmier, “L’homme aux mains d’or”, in: Egon Erwin Kisch, *Histoires de sept ghettos*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992, pp. 7-24.

<sup>146</sup> Manuel Bandeira, “Braga” [07/03/1956], in: *Poesia completa e prosa*, cit., p. 858. O texto foi republicado por Bandeira em 1957 na coletânea *Flauta de papel*.

Assim Manuel Bandeira saúda, em 1956, a retomada, após breve interregno, da publicação diária de crônicas por Rubem Braga. A apreciação assinala talvez o momento de reconhecimento do autor como o cronista por excelência do largo elenco brasileiro então dedicado ao gênero – ou, ainda segundo Bandeira, como o inimitável campeão “da croniquinha de palmo ou palmo e meio no Brasil”.<sup>147</sup> Mais do que isso, no entanto, o comentário do autor das *Crônicas da província do Brasil* vale por distinguir um traço de estilo característico da produção madura de Braga: a prosa deste, acompanhando a progressiva autonomização da crônica em relação ao noticiário, configuraria uma “arte da desconversa”.<sup>148</sup> Foi o que notou Davi Arrigucci Jr., desdobrando a imagem de Bandeira para caracterizar a “esparrela” do escritor capixaba, uma “rede paradoxal, porque tecida de frases aéreas, soltas, borboleteantes em torno de um alvo incerto ou fugidio”, encadeada por uma “prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo”.<sup>149</sup>

Atenta sobretudo à feição que as crônicas de Braga assumem por volta dos anos 1950, quando são publicados seus livros mais reconhecidos pela crítica, como *A borboleta amarela* (1955) e *A cidade e a roça* (1957), a disposição descrita por Arrigucci parece passar ao largo da vocação argumentativa e polêmica da produção do decênio de 1930, na qual, como se verificou, é decisiva a exploração do núcleo conflitivo das matérias em pauta. Ainda assim, ter em vista a prática do “puxa-puxa” observado por Bandeira ajuda a assinalar uma variação importante da operação de comentário e problematização da notícia que procuramos caracterizar. Isso porque a atitude crispada do cronista por vezes toma o primeiro plano da exposição, fundando um tipo de enunciação que distende e quase prescindem do gatilho explícito tomado aos fatos do dia ou da semana. A crônica se transforma então num espaço tenso, em que os gestos abruptos e agressivos do escritor ganham a cena, revelando elementos capitais da situação do cronista configurado por Braga.

“Aleijadinho”, texto de 1934 não republicado em livro pelo autor, demonstra essa feição de modo contundente. Anunciada pelo título, a obra do artista merece comentários pontuais e sem substância, que constituem o fio de uma exposição acintosamente errática. Assim, o cerne do texto se desloca do assunto para a gestualidade e a exibição dos procedimentos de uma escrita enérgica e contrafeita. A exposição vale-se de referências passageiras às igrejas e esculturas de Antônio Francisco Lisboa como ocasião para desvios de pauta que incluem manifestações de desprezo pela cultura erudita, o relato de um encontro

---

<sup>147</sup> “Começo de conversa” [01/06/1955], in: Id., *ibid.*, p. 813. Também republicado em *Flauta de papel*.

<sup>148</sup> Davi Arrigucci Jr., “Fragmentos sobre a crônica”, in: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 64.

<sup>149</sup> “Braga de novo por aqui”, in: Id., *ibid.*, pp. 29 e 30, respectivamente.

amoroso nas ladeiras de Vila Rica e um ataque ao tradicionalismo paulista. A sequência dos primeiros períodos da crônica indicia um movimento discursivo inquieto; seu ritmo, marcado pela sucessão brusca de afirmações retumbantes e destemperadas, acolhe da derrisão autodepreciativa à ofensa aberta, que desacata convenções.

Infelizmente, ainda não li esse último livro de Gastão Penalva sobre “O Aleijadinho de Vila Rica”. A pessoa que mais me interessou em Minas Gerais foi o Aleijadinho. A princípio, eu não acreditava nele, como não acredito em Goethe e Gengis-Kan. É uma grande coisa, a falta de cultura. Muito confortável, pelo menos. Pergunta: o que penso a respeito de William Shakespeare? Resposta: um grande homem! E Renan? Um belo espírito! E Marx? Formidável! Nunca li coisa alguma desses cavalheiros que, em compensação, não leram uma só das minhas crônicas. No fim das contas, saio ganhando. Posso citar Hamlet quando bem entender, e William jamais citará Pierina.

Em casos como esse, a discussão do problema em tela é de saída encaminhada como despautério: o cronista elege como mote uma novidade editorial que não leu, fazendo praça da própria falta. Está armada a oportunidade para um depoimento pessoal sobre a questão, mas este plano – o das impressões sobre Aleijadinho – é de súbito interrompido pela declaração de indiferença por nada menos do que alguns dos cânones da cultura moderna. Uma espécie de espetáculo de desfaçatez, portanto, em que a afirmação de constrangimentos e insuficiências é ostentada como vantagem. Dessa maneira, a troça endereçada à tradição da citação prestigiosa e erudita, denunciando o discurso eloquente e artificial, pavimenta uma conclusão absurda, que estabelece equivalência descalibrada entre Hamlet e a namorada do cronista. Assim, o humorismo ofensivo, que principia por deslocar de chofre as expectativas do leitor, despojado de quaisquer coordenadas de orientação de leitura, eleva o impulso disruptivo dos movimentos do cronista a princípio de escrita. Em outras palavras, a sem-cerimônia arbitrária exibida em relação às pautas passa a organizar a própria forma da exposição. Exemplo extremo do inconformismo do jovem Braga, o texto encena em ato a produção da crônica como instância de disputa e profanação de representações. A sensibilidade irritada do cronista mostra-se pronta a exercer seu espírito de contradição contra o que se lhe apresentar pela frente, definindo traços da figura de um jornalista deslocado em relação à cultura e ao próprio veículo em que escreve. Ao ponto de, nos parágrafos finais, após referir um passeio pela antiga Vila Rica e comparar as relações paulistas e mineiras com o passado (Ouro Preto “é,

pelo menos, uma cidade mais moderna, porque ali não há homem nem objeto nenhum com quatrocentos anos de idade”), anunciar em fórmula o seu método de desacato.

Vi os santos, vi os anjos, vi os púlpitos, vi as igrejas de Aleijadinho. E pela primeira vez na minha vida compreendi que um grande homem pode ser grande de verdade, apesar de todo mundo dizer que ele é um grande homem. Aleijadinho emociona e arrepia. Ele resumiu na pedra toda a tortura de um tempo. Aleijadinho espanta: foi o primeiro artista que realmente me espantou. Para um homem da minha idade, da minha profissão e do meu temperamento, não há sentimento mais raro que o respeito. Jesus Cristo é o Jota Cristo, Anatole France é o Totó, Getúlio Vargas é o Gegê, Edison é o Didi, Humberto de Campos é o Betinho. A gente pode admirar sinceramente, pode se comover com esses homens, ser amigo ou inimigo deles, mas respeitar, nunca. A falta de respeito não é uma atitude: é um método, é um jeito de andar, impossível de sofrer mudança. Nós tomamos conhecimento da Grande Guerra depois de assinado o tratado de Versalhes, e não fazemos grande diferença entre ela, a de Troia e a dos 30 anos.

Todavia eu respeito Aleijadinho, e acho que valeu a pena o Jota Cristo criar uma religião e o “seu” Cabral inventar o Brasil dois meses depois do Carnaval, só para Aleijadinho fazer aquelas igrejas imorredouras.<sup>150</sup>

A relação com o cânon literário e artístico, a posição diante da cultura, a apreensão da dinâmica histórica, ostentadas como desrespeito sistemático e exibidas com finta algo circense em “Aleijadinho”, constituem elementos decisivos da posição que a prosa de Braga assume diante da prática literária. Adiante, investigaremos como essa posição específica é a transposição de uma experiência social determinada. Por ora, importa realçar o modelo de enunciação subjacente a essa inclinação virtuosística à infâmia. Na passagem destacada acima, a voz afrontosa do cronista, pródiga em ataques anticlericais, acaba por dobrar-se à obra de Aleijadinho, não por sentimento religioso, mas político (“ele resumiu na pedra toda a tortura de um tempo”). De cambulhada, no entanto, estende sua desconsideração a uma fileira de figuras díspares, cuja menção recupera para a prosa o sentimento da atualidade, ferindo a respeitabilidade de personagens frequentes do jornalismo da época, como Vargas e o cronista de sucesso e acadêmico Humberto de Campos. Ao cabo, a menção final à marcha “História do Brasil”, de Lamartine Babo, não deixa de acentuar o tipo de irreverência com a qual o cronista

---

<sup>150</sup> Rubem Braga, “Aleijadinho”, in: *O Jornal*, 17/01/1934, p. 3.

afina sua dicção.<sup>151</sup> Como se procurasse o escândalo, ela faz ecoar o estribilho carnavalesco do momento no ponto culminante de uma apreciação do Barroco Mineiro, objeto caro à reflexão modernista sobre a tradição artística nacional, que àquela altura já merecera estudo alentado de Mário de Andrade. Chacoalhando a seriedade do assunto através da incorporação da referência popular, a tirada de Braga insinua uma **leitura antioficialista do processo histórico brasileiro**. De passagem, note-se que essa perspectiva, aqui vazada em chave cômica, terá **desenvolvimentos diversos na crônica aguerrida produzida pelo autor nos meses de ascenso da Aliança Nacional Libertadora**.

No que concerne à forma da exposição, a “falta de respeito” como “método” designa bem o aproveitamento do desacato como instância de articulação do discurso do cronista: encadeando a prosa através de saltos e choques, seu humor afrontoso promove uma descompartmentação do enquadramento jornalístico por ‘assunto’. Assim entendida, a **modalidade ferina de “puxa-puxa”** exercida por Braga não se explica propriamente como meio de atingir, através do devaneio, a “poesia do cotidiano”, como quer Arrigucci. Antes, a **deriva do assunto, enérgica e acintosa, é método através do qual o prosador, escrevendo de uma posição determinada materialmente, elabora a sua relação conflitiva com a pauta jornalística e com os demais discursos sobre ela**. Para caracterizar o procedimento em sua concretude, é preciso entender como se dá o exercício da sensibilidade irritada na prática de “um jovem jornalista pequeno-burguês”.

## 5.

“Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – natureza que não presta atenção alguma em nós”, lê-se na frase de abertura do texto de introdução que Drummond antepõe às 62 crônicas de *Fala, amendoeira*, de 1957.<sup>152</sup> Assim o poeta de *Sentimento do mundo*, no pórtico da primeira seleção em livro de sua produção regular de crônicas para a imprensa, iniciada em 1954 no *Correio da Manhã*, avança uma compreensão afiada sobre a feição moderna do gênero, que vivia então o que se costuma considerar a sua época áurea. Ao mobilizar a etimologia do termo crônica (que, radica, como se sabe, no grego *chrónos*, tempo), a formulação logra recuperar com mão leve o

---

<sup>151</sup> A referência à gravação de Almirante lançada no mesmo mês seria evidente ao leitor contemporâneo: “Quem foi que inventou o Brasil?! Foi seu Cabral!/ Foi seu Cabral!/ No dia 21 de abril/ Dois meses depois do carnaval// Depois/ Ceci amou Peri/ Peri beijou Ceci/ Ao som/ Ao som do Guarani/ Do Guarani ao guaraná/ Surgiu a feijoada/E mais tarde o parati”. Cf. Almirante, *Menina oxigenê/ História do Brasil*, Victor, 78 rpm, 33740-B, 1934.

<sup>152</sup> “*Esse ofício de rabiscar*”, in: Carlos Drummond de Andrade. *Fala, amendoeira*, cit., p. 11. Originalmente publicado sob o título “Conversa outonal” em *Correio da Manhã*, 21/03/1954, p. 4.



propósito antigo da atividade (“rabiscar sobre as coisas do tempo”), em chave afirmativa ao modo como sua prática se autonomiza no Brasil a partir da década de 1930. Prestar “alguma atenção à natureza”, nesse sentido, equivale ao exercício de uma sensibilidade que atina para a graça e as dimensões insuspeitadas de um cotidiano opaco e intransitivo, cuja face reificada as outras formas de jornalismo antes repõem do que desvendam. Não é acaso que a exigência do ofício nomeada por Drummond seja rerepresentada por Antonio Candido, que em resenha de primeira hora reconhece em *Fala, amendoeira* “um convite a ver com poesia”, ou o exercício da “possibilidade, que a crônica oferece, de falar um idioma poético sobre coisas que geralmente não chegam à expressão literária”.<sup>153</sup> São essas algumas das formulações mais felizes do ânimo dominante que a crítica se acostumou a apontar na crônica moderna brasileira. Para reconhecer o campo, basta lembrar que para Afrânio Coutinho, por exemplo, ela consistiria via de regra em “reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres”, cuja plausibilidade, por sua vez, dependeria da “capacidade de simpatia humana” demonstrada pelo cronista; e que a definição de um dicionário literário, ao identificar o seu tom “predominantemente impressionista”, destaca a frequente “atmosfera de intimidade entre o leitor e o cronista, que refere experiências pessoais ou expende juízos originais acerca dos fatos versados”.<sup>154</sup> Ao registrar esse veio preponderante na compreensão disseminada sobre o gênero, a formulação de Drummond discerne ainda outra coordenada decisiva, mas menos discutida, da prática da crônica. Pois a frase fixa também o estatuto ambivalente de sua produção, ao definir a atividade, quase num oxímoro, como “ofício de rabiscar”. O contraste sugerido pela conjugação dos termos – entre seriedade e descontração, ou profissão e passatempo – captura a tensão (ou o acordo, a depender da abordagem) entre literatura e jornalismo, ou entre arte e mercadoria. Ou seja, trata-se de reconhecer e nomear a ocupação do escritor que produz para a imprensa em troca de remuneração. Ainda a esse respeito a frase de abertura de *Fala, amendoeira* tem algo de exemplar, em sua capacidade de registrar as coordenadas do gênero de modo a um tempo agudo e transitivo. Num lance de espírito que equilibra os aspectos problemático e gracioso da questão, Drummond reconhece o constrangimento da relação direta com a remuneração mas não o submete ao parâmetro de autonomia da literatura de código alto, para o qual a condição implicaria rebaixamento. A

---

<sup>153</sup> “Dois cronistas”. In: Antonio Candido, *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 206. (A resenha de *Fala, amendoeira* foi originalmente publicada por Antonio Candido no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 11/01/1958. Ao sair em livro, aparece associada pelo organizador do volume a outra resenha de um livro de crônicas, *Dez anos*, de Gustavo Corção).

<sup>154</sup> Cf. respectivamente Afrânio Coutinho, “Ensaio e crônica”. In: Idem (org.). *A literatura no Brasil*, vol. VI. São Paulo: Global, 2003, pp. 135 e 33; e José Paulo Paes, “Crônica”, in: *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. Org. Massaud Moisés e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 82.



justa medida estilística da formulação combina termos graves à coloquialidade mais natural, de maneira tal que “rabisco” relativiza “ofício”, o curso da história se traduz como “as coisas do tempo”, e a tarefa do cronista é atenuada pela inflexão despretensiosa de “prestar *alguma* atenção à natureza”. A sensibilidade própria à vertente dominante na crônica brasileira do século XX é definida, assim, em dicção de cronista, ou seja, no “tom menor do bate-papo entre amigos”, com ar de “conversa aparentemente fiada”.<sup>155</sup>

Não se trata de uma sensibilidade de todo estranha à obra de Rubem Braga. O próprio Drummond, aliás, ao celebrar em 1963 o cinquentenário do autor de *O conde e o passarinho*, constata a proficiência deste no tipo especial de visada que a introdução de *Fala, amendoeira* tratava de caracterizar. Para Drummond, o que impressiona não é “a clareza da apreciação” de Braga “ante os acontecimentos por assim dizer jornalísticos”. Antes, destaca sua “clareza diante da vida em si, e das coisas naturais. Como espião da vida parecendo chateado, mas interessadíssimo – anota os maravilhosos fenômenos da primavera e do verão, que passam despercebidos ao comum, e extrai deles o máximo proveito existencial”.<sup>156</sup> A caracterização atualiza o que Sérgio Buarque de Holanda notara já em 1951: uma “visão particular e verdadeiramente poética”, avançada em “prosa cheia de simplicidade, de cordura, de contrita devoção diante da maravilha cotidiana”.<sup>157</sup> As formulações pavimentam a linha dominante na recepção crítica de Braga, mas não dão conta da disposição que temos rastreado na produção do período relativo a *O conde e o passarinho*.

“Primavera”, texto publicado no *Diário da Noite* em 1934, é boa mostra de como a atenção do jovem Braga aos fenômenos que “passam despercebidos ao comum”, embora tenha parte com a vertente que caracterizaria a obra madura do autor, realiza-se de modo específico, radicado nas tensões dos anos 1930. Sua estratégia discursiva traz ao primeiro plano precisamente a reação do cronista às “coisas do calendário”, de maneira a interrogar, como problema, as formas de apreender a passagem do tempo. Trata-se, pois, de deslocar o eixo que move a sensibilidade do escritor; neste caso, ele não se detém propriamente sobre o que Drummond tem como “o maravilhoso fenômeno da primavera”, antes o aproveita como mote de uma investigação sobre a própria situação do cronista.

---

<sup>155</sup> Para as expressões entre aspas, conferir, respectivamente, Davi Arrigucci Jr., “Fragmentos sobre a crônica”, in: *Enigma e comentário*, cit., p. 55; e Antonio Candido, “A vida ao rés do chão”, cit., p. 30.

<sup>156</sup> Cf. Carlos Drummond de Andrade, “Rubem Braga, professor de lucidez” [17/01/1963], in: *Rubem Braga*. Coleção Literatura Comentada. Org. Paulo Franchetti e Antonio A. B. Pécora. São Paulo: Abril Educação, 1980, pp. 86-87.

<sup>157</sup> Cf. “Braga no país das maravilhas” [12/08/1951], in: Sérgio Buarque de Holanda, *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*, 1948-1951, cit., pp. 464-467.

Já temos, talvez, uma semana de primavera, e urge festejá-la. De que podes tu falar, mísero cronista, a não ser das coisas do calendário? Que sabes da vida, oh tu que vives curvado sobre o teclado de uma velha máquina? O que escreves é como a folha da folhinha que todo o dia se arranca e se joga ao lixo.

Tudo o que sabes, talvez, é que em um certo parque de uma certa cidade um certo ipê deve estar florido de ouro.

Sabes, outrossim, que em certa praça daquela pequena cidade o grande flamboyant espera o verão para se iluminar de flores, como uma árvore de fogo. Tu o viste em outros verões. Assim debes saudar a primavera. Não tens mais calendário; tu mesmo és um calendário e marcas o tempo na ampulheta de tua velha máquina.

Ao encenar a conversa do cronista consigo mesmo, o texto põe em relevo coordenadas decisivas do gênero, construindo variações sobre questões afins àquelas que, como vimos, Drummond viria a discernir na abertura de *Fala, amendoeira*. Comparecem à cena o cronista, o fenômeno natural que pede atenção, o vínculo com o cotidiano e a passagem do tempo. O fulcro da diferença a assinalar reside na forma de exposição, que, tirando proveito da enunciação dirigida à 2ª pessoa, dramatiza **os constrangimentos próprios à escrita para jornal**. Assim, as ambivalências do gênero são não apenas reconhecidas como levadas ao acirramento. A dedicação aos sinais do tempo aparece como compulsão, de modo que a graça das manifestações naturais é registrada já em **chave desencantada**, pois associada aos sinais de **rebaixamento da atividade do redator**, que vive curvado sobre o teclado e produz textos perecíveis. Os vínculos com a notícia e a prática do jornalismo, assim, são percebidos como **condicionamentos objetivos da escrita**. O decisivo é notar que o motivo da primavera não é tomado como objeto, antes considerado em relação com as circunstâncias em que o cronista o apreende e elabora. Como dissemos, este aparece aqui em situação – que o desenvolvimento de “Primavera” figura como uma **situação social**.

Como viveste o primeiro dia da primavera? Não sabes. Foi um dia igual aos outros. Havia uma greve de padeiros na cidade em que trabalhas, e o secretário do jornal enviou-te ao sindicato. Conversaste com os padeiros nervosos e barbados, e ouviste qualquer coisa a respeito de horas de trabalho, salário mínimo, regime seco, direito de greve e reivindicações. Ouviste os proprietários das padarias, gordos e bem vestidos, e eles discorreram sobre as exigências descabidas. Depois saíste para a rua. Era o

primeiro dia de primavera, e não sabias. No caminho da redação meditavas se acaso esses padeiros não serão irmãos dos jornalistas.

Também eles trabalham pela noite adentro, como os ladrões e as mulheres de taxa fixa. Que diferença existe entre esses padeiros, essas mulheres e tu, mísero jornalista? Uns homens querem pão, outros querem amor. Outros querem saber o que os homens fazem na conquista do pão e na conquista do amor. As mulheres se recolhem, no fim da madrugada, com o corpo cansado de outros corpos. Tu te recolhes com a alma cansada de outras almas. O padeiro faz a massa que servirá para o pão de amanhã. Depois de amanhã aquele pão já ninguém terá gosto em comer. Um pão dormido e um jornal de ontem... Jornalista, padeiro, mulher de vida à toa...<sup>158</sup>

Passagens como essa dão a ver o resultado que Braga por vezes obtém da plasticidade característica da crônica, que aqui permite coordenar de maneira produtiva modos de exposição diversos. O problema formulado nos parágrafos iniciais suscita uma breve narrativa (primeiro parágrafo em destaque acima), que, por sua vez, desencadeia uma reflexão em andamento de divagação (segundo parágrafo). A associação entre as diferentes formas de organização do discurso faculta à prosa o encadeamento entre o fato rememorado – a greve dos padeiros – e seus desdobramentos na imaginação do cronista, que atina para os próprios vínculos de proximidade com os personagens da reportagem que fora escrever. Mais do que promover o choque entre o assunto anunciado pelo título e uma pauta incidental, que lhe é oposta (primavera vs. greve), o arranjo enraíza a divagação do escritor em problemas de ordem material. Dessa forma, o curso associativo da prosa coordena os conteúdos que conformam a atividade do jornalista, o qual se debate tanto com os conflitos noticiosos encomendados pelo secretário do jornal (padeiros, patrões, salário, jornada diária) como com o regime da produção de crônicas. Desencadeado, no princípio do texto, por um comentário à tarefa de anotar as manifestações da passagem do tempo, o percurso da reflexão discerne e articula formas diversas de temporalidade: as estações do ano, associadas ao ritmo da natureza; a medida cronológica linear e uniforme do calendário; a jornada de trabalho dos padeiros, discutida pela greve, que por sua vez também é interrupção do tempo da produção de mercadorias; e, por fim, o tempo presente da enunciação, o da redação da crônica. Elaborando em patamar superior os queixumes iniciais do cronista, a sequência do devaneio consolida, portanto, um resultado crítico, que apreende enfim a situação do próprio escritor como trabalhador. O rebaixamento dessa posição é acentuado pelo contraste com o tom

---

<sup>158</sup> Rubem Braga, “Primavera”, in: *Diário da Noite*, 27/09/1934, p. 2.

solene da prosa, devido em boa medida ao emprego da segunda pessoa gramatical, raro na dicção modernista. Mas a escolha estilística tem efeito, sobretudo, porque o diálogo que o cronista trava consigo mesmo é formulado de modo a dramatizar a circunstância de escrita: “Já é bastante, já fornecestes a tua razão cotidiana à ceia atormentada dos linotipos”, lê-se no último parágrafo de “Primavera”.

Resta notar que, em um segundo desdobramento, de ordem ainda mais radical, a compreensão da crônica como trabalho diário e degradado (também registrada, como se notou, no prefácio de *O conde e o passarinho*) culmina na associação entre escritor, padeiros e prostitutas. O achado sugere o fundo material da produção literária em chave sóbria e avessa ao moralismo: é por parâmetro estritamente econômico que se descobre a afinidade do cronista com a atividade das “mulheres de taxa fixa” – na qual, como se sabe, Marx via “uma expressão particular da prostituição universal do trabalhador”.<sup>159</sup> Uma descoberta contundente e imprevista, além de quase única nas letras brasileiras, cujos autores pouco têm de se haver com o estatuto de “comerciantes de frases”, tão frequentemente investigado por outras tradições literárias.<sup>160</sup> De vínculos fortes com o ataque movido pelo cronista à literatura, o fecho de “Primavera” explica muito do ponto de vista por ele configurado no decênio de

---

<sup>159</sup> Cf. Karl Marx, “Propriedade privada e comunismo”, in: *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 107.

<sup>160</sup> A expressão consta de passagem famosa de *Ilusões perdidas* (“mais nous sommes des marchands de phrases, et nous vivons de notre commerce”), romance em que Lukács viu o estudo detido da “capitalização do espírito” e da transformação da literatura em objeto de troca. O tema é decisivo na literatura francesa, cujo século XIX atravessa como um ponto crítico de confrontação entre autores capitais. Apenas para sugerir o contraste com sua rarefação na experiência literária brasileira, assinalamos alguns dos momentos do debate. Se um de seus marcos é o romance de Balzac supracitado, quase ao mesmo tempo, em 1839, é publicada a conhecida denúncia de Sainte-Beuve, que pranteia as indignidades da literatura comercial. Ainda em 1846, munido de lucidez antirromântica, a um tempo cínica e realista, Baudelaire enfatiza a medida estritamente econômica à qual estavam sujeitos os jovens literatos: “Por mais bela que seja uma casa, ela é, antes de tudo – antes que sua beleza seja demonstrada – tantos metros de altura por tantos de largura. Da mesma maneira a literatura, que é a matéria mais inestimável – é, antes de tudo, um preenchimento de colunas, e o arquiteto literário, cujo nome por si só nada garante, deve vender a qualquer custo”. Na virada da década seguinte, situa-se no polo oposto a exigência de autonomia apresentada por Flaubert, que, em “um século de putas”, considera “fazer arte para ganhar dinheiro” e “agradar o público” a “mais ignóbil das prostituições”. De ângulo diverso, para o qual a alfabetização do povo e a formação de um mercado de leitores significava a emancipação dos escritores em relação aos favores aristocráticos de que antes dependiam, Zola, em 1880, vê-se em posição de historiar os avanços da democracia literária e constatar que “um autor é um trabalhador como outro qualquer, que ganha a vida através de seu trabalho”. Cf., respectivamente, Honoré de Balzac, *Les illusions perdues*, in: *La Comédie humaine*, t. 5. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2011, p. 458; Georg Lukács, “Balzac: *Les illusions perdues*”, in: *Ensaio sobre literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 104; Sainte-Beuve, “De la littérature industrielle”, in: *Revue des Deux-mondes*, t. XIX, 1839, pp. 675-691; Charles Baudelaire, “Conseils aux jeunes littérateurs” [1846], in: *Oeuvres complètes*, t. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2011, pp. 14-15; Gustave Flaubert, “Lettre à Louise Collet” [29/01/1854], in: *Correspondance*, t. II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1991, p. 518; Id., “Lettre à sa mère”, in: *Correspondance*, t. I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1984, p. 770; e Émile Zola, “L’Argent dans la littérature”, in: *Le Roman expérimental*, cit., p. 182. Para um estudo recente da questão, cf. Éléonore Reverzy, *Portrait de l’artiste en fille de joie*. Paris: CNRS Éditions, 2016; para uma leitura do gesto de Baudelaire, cf. Dolf Oehler, “Baudelaire e a tradição da crítica literária à burguesia”, in: *Quadros parisienses*. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 47-57.

1930. Um ângulo, como temos visto, treinado a entrever na “maravilha cotidiana” as marcas da tensão e do conflito social.

## 6.

“Rubem Braga é um grande escritor que o jornal vai matando”. Em artigo de 1939, a frase reconhece no cronista uma testemunha-chave da acusação que procura, de um ângulo de classe, interrogar o panorama literário brasileiro. A assertiva de Joel Silveira, ele mesmo àquela altura jovem contista estreado e às voltas com a atividade de jornalista, ataca a questão ao pôr em pauta o rebaixamento do escritor submetido às condições de produção para a imprensa. Seu fito é trazer à luz a situação de “rapazes que andam atrás da vida, rapazes que lutam pelo pão de cada dia, que andam de redação em redação vendendo o que a cabeça permite fazer mal alimentados, mal vestidos, deficientemente instruídos, sem conforto material de espécie alguma, sem alegrias e sem esperanças”.<sup>161</sup> Como se vê, a ênfase tem relação com o problema que as crônicas de Braga revolvem ao elaborar, desde meados da década, a figura do “repórter vagabundo”, “vira-latas humano”, “mísero” e “jovem jornalista pequeno-burguês de um país semicolonial”, de “maus dentes”, “raça leviana e geralmente sem cultura”. O próprio rendimento que a exploração dessa figura confere à crônica do período relativo a *O conde e o passarinho* permite, no entanto, argumentar em sentido contrário ao juízo emitido por Silveira, que, para acentuar a vida difícil do redator, a ela vincula diretamente um déficit estético. O jornal e sua dimensão prática não constituem propriamente limitação à produção do autor capixaba; antes, como sua mediação fundamental, são as condições de que tira partido a radicalidade de sua crônica. Ao reelaborar a precariedade da imprensa como fator interno de sua prosa e ponto de vista, ele, de um lado, dá substância à sua crítica do literário e, de outro, garante concretude à sua sondagem da experiência cotidiana. Com recurso a imagens formuladas no livro de 1936, diríamos que a reivindicação do “cinismo puro dos vira-latas, sem casa nem dono” tem parte com a posição do jornalista que constata, ao concluir um texto, que, “depois deste, precis[a] escrever outro artigo, para ganhar tem-tem”.<sup>162</sup> Com a fórmula, Braga situa-se precisamente como antípoda do *grande escritor*, contra cuja aura e distinção afia sua verve.

O gesto de que temos colhido exemplos decisivos se desenvolve numa dinâmica mais complexa do que a agressividade espalhafatosa do cronista pode fazer crer: a exibição dos

<sup>161</sup> Joel Silveira, “Fala um tostão”, in: *Dom Casmurro*. Ano III, n. 11, 02/09/1939, p. 2.

<sup>162</sup> Cf., respectivamente, Rubem Braga, “Véspera de S. João no Recife” [1935] e “A lua e o mar” [1935], *CP*, pp. 167 e 137.

constrangimentos do jornalismo a um tempo desvela um regime de produção intelectual específico e concorre para desestabilizar ideias feitas sobre a cultura e seu estatuto. Um dos segredos do humor de sua prosa reside na forma como ela articula essas duas frentes de conflito, combinando ao ânimo combativo tonalidades diversas de autoexposição. Isso porque sua insistência em chamar pelo nome a situação de trabalho ultrapassa o âmbito temático, interferindo no modo de enunciação das crônicas. Por vezes, como notamos, o andamento do devaneio suscitado pela notícia é determinado pela posição do cronista diante da escrita; num caso extremo, como o de “Ao respeitável público”, a circunstância da redação constitui a própria matéria da crônica, de maneira a tensionar a situação de comunicação. “Chegou meu dia. Todo cronista tem seu dia em que, não tendo nada a escrever, fala da falta de assunto. Chegou meu dia. Que bela tarde para não se escrever!”.<sup>163</sup> Uma apreensão modelar, portanto, da situação paradigmática do cronista, compelido diariamente ao improviso dotado de graça ou sensibilidade – no qual Braga, conforme observação de Bandeira vista há pouco, é mestre, “o estilista cuja melhor *performance* ocorre sempre por escassez de assunto”. O tipo de solução próprio a seus textos dos anos 1930, no entanto, distingue-se por associar o lance de espírito à consciência da dimensão comercial da atividade. A explicitação desta estiliza o vínculo de proximidade com o público em chave de exaspero: “Portanto, meu distinto leitor, portanto, minha encantadora leitora, queiram ter a fineza de retirar os olhos desta coluna. Não leiam mais”. Ao tematizar o pacto de leitura pressuposto e normalizado pela veiculação cotidiana, a prosa exhibe sua capacidade de ofender como uma espécie de número circense, anunciado pelo bordão do título. Dotada de método e premeditação, a falta de decoro foge ao “tom menor de coisa familiar” normalmente atribuído à crônica brasileira, e prima justamente por reconhecer e submeter ao estranhamento a habitual “atmosfera de intimidade entre o leitor e o cronista”.<sup>164</sup> Ao contrário do que sugere Arrigucci, não se trata, neste caso, de cultivar o contato imediato com um “ouvinte íntimo”;<sup>165</sup> trata-se, antes, de perturbar violentamente a naturalidade da conversa com o leitor. O que se faz através de meneios e reptos que vinculam o rebaixamento do cronista ao enquadramento mais amplo do contexto jornalístico.

Fiquem sabendo que eu hoje tinha assunto e os recusei todos. Eu poderia, se quisesse, neste momento, escrever duzentas crônicas engraçadinhas ou tristes, boas ou imbecis, úteis ou inúteis, interessantes ou cacetes. Assunto não falta, porque eu me acostumei a aproveitar qualquer assunto. Mas eu

---

<sup>163</sup> Rubem Braga, “Ao respeitável público” [1934], *CP*, pp. 37-40.

<sup>164</sup> Para as expressões entre aspas, cf., respectivamente, Antonio Candido, “A vida ao rés do chão”, cit., p. 29; e José Paulo Paes, “Crônica”, in: *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, cit., p. 82.

<sup>165</sup> Cf. Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”, cit., p. 30.



quero hoje precisamente falar claro a vocês todos. Eu quero, pelo menos hoje, dizer o que sinto todo dia: **dizer que se eu os aborreço, vocês me aborrecem terrivelmente mais.**

Amanhã eu posso voltar bonzinho, **manso**, jeitoso; posso falar bem de todo o mundo, até do governo, até da polícia. Saibam desde já que eu farei isto porque sou **cretino por profissão**; mas que com todas as forças da alma eu desejo que você todos morram de erisipela ou de peste bubônica. Até amanhã. Passem mal.<sup>166</sup>

O exemplo dá boa medida de como o cronista, expondo em hipérbole os próprios vícios e artimanhas, **tira proveito das fragilidades e limitações do gênero**, que são reconhecidas e atiradas à cara do leitor. Com isso, a sua providência, que converte em assunto a falta mesma de assunto, ganha um desdobramento crítico e autocrítico, passando a comentar o processo de providenciar assuntos e glosá-los. **A situação do escritor à procura de matéria, assim, deixa de ser um tema entre outros para se tornar um fator central da própria composição do texto, cuja redação é encenada como problema.** Uma vez desvelado, ele expõe à crítica as convenções implicadas nos papéis de autor, leitores, jornal, etc., a lembrar que o **vínculo fundamental entre todos é de ordem econômica**, pressuposto oculto da liberdade de movimentos da prosa do escritor, “cretino por profissão”. Resulta uma espécie de “crônica engraçadinha” em segunda potência, que reconhece com precocidade as estruturas e o enquadramento em que se movimenta a floração moderna do gênero no Brasil. Se Drummond lamentaria “a tristeza de escrever para jornal” e Bandeira se queixaria da “vida apertada” devida à “colaboração (...) semanal”, que obriga a “garatuj[ar] qualquer coisa em cima da perna”, parece certo que a Braga cabe, desde cedo, a lida mais detida, e **literariamente mais produtiva**, com a questão.<sup>167</sup> Ele reúne, assim, condições para apreender as mediações concretas da escrita, atentando para a particularidade de **uma literatura “profundamente atolad[a] nas conveniências mais medíocres da vida”**. A expressão é de Roberto Schwarz,

---

<sup>166</sup> Rubem Braga, “Ao respeitável público”, cit.

<sup>167</sup> Cf., respectivamente, Carlos Drummond de Andrade, *O observador no escritório: páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 110 (entrada datada de 17 de janeiro de 1955); e Manuel Bandeira, “Começo de conversa” [01/06/1955], in: *Poesia completa e prosa*, cit., p. 812 (texto recolhido na coletânea *Flauta de papel*). Cabe notar que é o diário, e não propriamente a crônica, o espaço que Drummond reservará para dar parte dos constrangimentos do jornalismo, como se vê, ainda em 1945, em menção à “nervosa elaboração de qualquer coisa para o suplemento literário do *Correio da Manhã* de domingo que vem (...), sob a pressão do jornal – e da **escassez de moeda no bolso**”. De outro ângulo, o tópico volta à tona em anotação de 1960 por ocasião de uma conversa com Cyro dos Anjos, que resulta na seguinte *boutade*: “Devemos aposentar-nos no fim do ano, eu lhe falo de um possível ‘rumo novo’ para depois. Temos tanta **experiência acumulada em gerir interesses de outrem**, por que não aplicá-la em proveito de nós mesmos? Qualquer coisa assim como uma pequena agência de **publicidade intelectual, que fornecesse a interessados o de que eles necessitassem: discursos, artigos, contos, poemas, cartas... Redigir é o nosso forte, e ganhar dinheiro o nosso lado incompetente**”. Cf. *O observador no escritório*, cit., respectivamente pp. 29-30 e 122.



cujo raciocínio, apresentado por ocasião de um debate mais amplo sobre a crônica brasileira, atina para um dos móveis do **inconformismo vigoroso do autor de *O conde e o passarinho***. O crítico enfatiza o interesse dos momentos em que a prosa de jornal brasileira registra o **rebaixamento da crônica**, demonstrando que **“o mundo da imaginação não escapa ao sistema de constrangimentos” da vida social**.<sup>168</sup> O ponto de fuga da breve intervenção de Schwarz sugere que a atenção à **particularidade comercial do “gênero desmoralizado”** também implica, **virtualmente, uma reflexão avançada, devida precisamente à manifestação contundente, nas coordenadas jornalísticas, das circunstâncias práticas da elaboração literária**. “Há um elemento de realidade nesse aspecto diminuído da crônica”, conclui o autor, cujo argumento, mesmo sem ter a obra de Braga em vista, ajuda a aferir o patamar cognitivo que esta por vezes alcança.

A afinidade do cronista com a prostituta e a demonstração exasperada de seu vínculo mercantil com o público constituem momentos capitais da **verificação materialista** a que o autor submete o gênero. Mas sua produção no decênio de 1930 encaminha ainda de outras formas a percepção de que o **exercício da imaginação literária radica em condições bastante concretas**. Ao tirar consequências dessa situação, é como se sua crônica se habilitasse a **evitar o “erro muito confortável”** contra o qual Brecht advertia os escritores seus contemporâneos: **o erro de se julgarem independentes diante da sociedade** e, assim, “desconhecerem sua função de trabalhadores intelectuais desprovidos de meios de produção”.<sup>169</sup> A esse respeito, é possível rastrear passagens que documentam a gravitação das preocupações de Braga no período. Por exemplo, uma menção às invenções soviéticas no campo da esfera pública, cuja lembrança valia em si como fator de provocação em contexto de montagem do aparato de comunicação varguista:

Dizem que na Rússia dos operários foi inventada uma interessante variedade de jornal, o jornal de parede. Em uma determinada parede de qualquer fábrica os trabalhadores podiam escrever livremente suas críticas a qualquer ordem de serviço, sugerir alguma coisa, dar o palpite que achassem justo. Essa imprensa mural gozava de inteira liberdade e resultou muito útil. Não sei se é verdade.<sup>170</sup>

A referência não se desdobra em programa ou raciocínio político organizado. Ainda assim, não é difícil articular a vibração histórica implicada na menção à comunicação mural

---

<sup>168</sup> Roberto Schwarz, “Intervenção em debate”. In: F. Aguiar, J. C. S. B. Meihy e Sandra Vasconcelos (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 46-51.

<sup>169</sup> Bertolt Brecht, “Tâches d’une nouvelle critique sociologique” [1929], in: *Écrits sur le théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2000, pp. 173-174.

<sup>170</sup> Rubem Braga, “O cartaz verde”, in: *Diário da Noite*, 13/9/1934, p. 2.

revolucionária à inconformidade de Braga com a estrutura convencional do jornal. Outra crônica, pouco posterior, endossa a campanha de 1935 pela padronização da remuneração na imprensa em termos que acentuam as clivagens trabalhistas das empresas de informação:

Só os leitores imbecis julgam o homem de jornal pelo jornal. Só esses não compreendem que dentro do jornal há o patrão e o empregado.

Seus interesses são opostos. Suas ideias são opostas.<sup>171</sup>

De inquietação estética reduzida, manifestações desse teor permitem, de todo modo, caracterizar o campo de observação do escritor, cuja própria experiência de militância nos quadros da ANL abastece de elementos objetivos a reflexão sobre as tensões próprias à prática do jornalismo. O tom de manifesto do editorial de lançamento da *Folha do Povo*, dirigida por Braga em Recife no auge da campanha aliancista, vale-se precisamente da menção à penúria material da publicação para dar legitimidade popular a seu programa:

Tivemos muita luta para jogar este jornal na rua. É um jornal pobre, e portanto mal instalado e mal feito. Muita coisa que um jornal bom precisa ter nós não temos.

Comercialmente nossa ambição não está nos lucros máximos, está nos prejuízos mínimos.

Tecnicamente nossa ambição toda é aproveitar do melhor modo um material e um pessoal insuficientes.

Ao lado destas pequenas ambições, temos uma grande ambição. *Folha do Povo* quer ser, de verdade, a folha do povo.<sup>172</sup>

É portanto recorrente, em sua obra, a inquietação, formulada a partir de perspectivas diversas, sobre a posição do escritor no processo de produção. Quase sem precedente nas letras brasileiras, a questão ganhava, no mesmo momento, formulação clara e avançada no contexto europeu. Sob o impacto da crise do capital e da proximidade ao menos imaginária da revolução, a crítica às formas de arte burguesas encaminhava o engajamento intelectual ao questionamento objetivo dos meios necessários à prática cultural. Nos termos de Walter Benjamin, tratava-se de perguntar não pela “posição de uma obra literária perante as relações de produção da época, mas de perguntar qual é a sua posição dentro delas”.<sup>173</sup> O interesse

---

<sup>171</sup> Rubem Braga, “Padronização”, in: *A Manhã*, 20/11/1935, p. 2.

<sup>172</sup> “Este jornal”, in: *Folha do Povo*, 10/05/1935, apud Marco Antonio de Carvalho, *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*, cit., p. 223.

<sup>173</sup> Walter Benjamin, “O autor como produtor” [1934], in: *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 85. Pouco adiante, lê-se: “Na Europa Ocidental o jornal ainda não é um instrumento de produção útil nas mãos do escritor. Ainda pertence ao capital. Como por um lado, e de um ponto de vista técnico, o jornal representa a posição literária mais importante, mas, por outro lado, essa posição está nas mãos do adversário, não é de admirar que a compreensão, por parte do escritor, da sua dependência

pela função da obra literária nas relações de produção tinha no horizonte, como se sabe, as transformações em curso na União Soviética, e encontrava nas experiências teatrais da República de Weimar, por exemplo, um campo de elaboração importante. Tomando também o rádio e o cinema como planos de disputa e invenção, o debate era potenciado pelas perspectivas suscitadas tanto pelo desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação como pela refuncionalização das antigas.<sup>174</sup> Tratava-se, enfim, de um momento de precipitação, na esfera artística, das instabilidades e aberturas decorrentes do cruzamento de desenvolvimento industrial e organização do proletariado, as quais abasteciam a imaginação anticapitalista e pareciam fundamentar um novo lugar social para o intelectual. Com o universo da cultura já plenamente inserido nas relações de mercado, o quadro supunha, em resumo, as configurações materiais e sociais do capitalismo avançado, bem como a possibilidade de vislumbrar a sua crise de um ângulo revolucionário.

São pressupostos, como se nota, muito distintos do contexto brasileiro em que o autor de *O conde e o passarinho* formula suas intuições. Elas têm por fundamento as especificidades do campo cultural de uma nação periférica, apreendidas pelo ângulo relativamente marginal de um homem de jornal afinado ao espírito antioligárquico que, pela primeira vez, ganhava vigência ampla nos quadros intelectuais do país. É certo que a mobilização em torno da Aliança Nacional Libertadora e seu ensaio de politização massiva fomentam o ânimo anticapitalista de Braga, mas estão longe de apresentar ao escritor um campo popular organizado, com sindicatos, partidos de massa e, sobretudo, uma esfera pública razoavelmente consolidada. De outro ângulo, até mesmo a mercantilização em escala da produção cultural era incipiente no Brasil, sendo justamente o decênio de 1930 o primeiro momento de estruturação de um campo comercial para a música popular, via rádio e empresas

---

social, dos meios técnicos ao seu alcance e da sua missão política, tenha de lutar com enormes dificuldades” (p. 89).

<sup>174</sup> A reflexão de Brecht sobre as potencialidades da radiofusão é, nesse sentido, de clareza modelar: “(...) o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação. O rádio seria o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais; quer dizer, seria, caso ele se propusesse não somente a emitir, mas também a receber; ou, não apenas deixar o ouvinte escutar, mas fazê-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação. O rádio deveria, portanto, sair da esfera do fornecimento e organizar o ouvinte como fornecedor. Por isso, são absolutamente positivos todos os esforços do rádio quanto a imprimir nos assuntos públicos um caráter realmente público”. Bertolt Brecht, “O rádio como aparato de comunicação” [1932]. Trad. Tércio Redondo. *Estudos avançados*, 21 (60), 2007, pp. 227-232. Vale, por fim, acentuar que o exemplo tomado à União Soviética implicava de fato tentativas de coletivização da produção intelectual, das quais dá parte Tretiakov (cuja elaboração era acompanhada de perto tanto por Brecht como por Benjamin): “Não achamos que a habilidade de escrever deva estar concentrada nas mãos de um pequeno grupo de especialistas literários. Ao contrário: a habilidade para ser um escritor deve se tornar uma qualidade cultural tão fundamental quanto saber ler. A partir de agora exigimos que cada cidadão saiba escrever uma coluna de jornal. Nosso movimento de correspondentes-trabalhadores é uma desprofissionalização do ofício de jornalista.” Serge Tretiakov, “A suivre” [1929], in: *Dans le front gauche des arts*, cit., p. 108 ; em inglês: “To be continued”, in: *October*, vol. 108, 2006, p. 55.

fonográficas, e de surgimento de um grupo de romancistas profissionais, articulado à expansão do ensino básico e de editoras.<sup>175</sup> Nesse quadro, é rarefeita a perspectiva de relações entre escritores e leitores livremente associados em coletivos. Ter em vista essas condições ajuda a aquilatar as consequências que Braga tira de sua posição na imprensa, cuja particularidade lhe faculta, por assim dizer, a descoberta do escritor como trabalhador. À diferença do que se dava no contexto europeu, seu questionamento do fundamento material das posições na cultura dispõe de respaldo muito relativo nas forças sociais em ação. Como veremos, o cronista de fato se engaja diretamente em esboços de um jornalismo não empresarial, que, no entanto, é sufocado pelas condições históricas. Assim, o ponto de vista consubstancial a uma experiência de redação emancipada do mercado adquire menos pregnância em sua produção do que o tipo de imaginação furiosa suscitado pela inconformidade com a imprensa burguesa. Por isso mesmo, a crítica materialista à qual Braga expõe a literatura tem seu maior rendimento no processo de estranhamento a que submete uma então já longa tradição intelectual para a qual o exercício da arte de código elevado se associa historicamente ao privilégio.

Uma polêmica a propósito de Carmen Miranda constitui bom exemplo de como o autor dirige a sua irritação a uma experiência literária vinculada ao usufruto das classes dominantes. Veja-se os termos com que ele fustiga o colunista carioca que atacara a cantora de sambas:

Note-se que, sem ser propriamente “um intelectual”, sou um sujeito que vive à custa de um trabalho intelectual. Mas, se fosse o caso de matar ou Ricardo Pinto ou Carmen, eu mataria 500 Ricardos Pintos para salvar uma Carmen. O espírito de casta é uma coisa sempre ridícula, estreita, injusta, seja no militar, seja no médico, seja no filósofo, seja no industrial. Onde o espírito de casta me parece, entretanto, mais lamentável é no intelectual. Ele está na obrigação de usar o seu intelecto para compreender e sentir que mais vale uma boa cantora de sambas do que um mau escrevinhador de epopeias.<sup>176</sup>

À luz de sua atenção às posições concretas no trabalho literário, é possível caracterizar com mais clareza uma das estratégias recorrentes nos textos do autor, que, ao acusar a própria

---

<sup>175</sup> “E começa a haver essa coisa absurda no Brasil: um público que compra o livro e lê”, anuncia Jorge Amado em 1934, interessado em relacionar o chamado “romance de 1930” à democratização da cultura literária. Cf. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, cit., p. 51. Sobre o assunto, ver também Antonio Candido, “A revolução de 30 e a cultura”, cit., e Sérgio Miceli, “A expansão do mercado do livro e a gênese de um grupo de romancistas profissionais”, capítulo 2 de *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-45)*, in: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 141-194.

<sup>176</sup> Rubem Braga, “Valores” [04/10/1939], in: *Os moços cantam*. Org. Carlos Didier. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 16.

debilidade e rebaixamento, visa, por contraste, as distinções implicadas no sistema cultural. Assim, a feição social do cronista se define no atrito com outras posições. Seja, por exemplo, investindo contra “os patifes (...) que possuem bom gosto artístico, levam uma vida macia e amam ouvir sonatas”; seja, em outra chave, enfatizando a vida ao rés do chão do homem de jornal:

Eu só amo as vitrolas quando me encosto, para ouvir um samba, à porta de uma casa de música (...), só amo os livros quando os leio no bonde ou na mesa de trabalho, entre um sanduíche e um título de telegrama.<sup>177</sup>

Para discutir em contexto a perspectiva que Braga constitui sobre **a posição social do escritor**, será útil destacar ainda duas manifestações que, embora um pouco posteriores ao período em que temos nos concentrado, detêm-se sobre uma figura central do decênio de 1930. Sua atenção a Graciliano Ramos demonstra não apenas sensibilidade à vida dura do romancista, como determinação a perturbar os termos de sua consagração. É o que se nota em texto enviado a um banquete em homenagem ao cinquentenário do autor de *São Bernardo*. A carta, de 1942, **destoa deliberadamente do oficialismo da reunião** (“cobrada a mil-réis por ano”), reivindica a componente popular da obra do amigo e, o que mais interessa, rememora a penúria vivida em conjunto.

Ah, naquele tempo você se chamava Brasileiro porque a dona da pensão achava que, cobrando seiscentos mil réis por quatro pessoas amontoadas num quarto, não tinha obrigação de aprender seu nome direito. Você se chamava Brasileiro! Seus cabelos, que haviam raspado na ilha, ainda não tinham crescido bem. Saíra há pouco da cadeia e já havia escrito *Angústia*. Toda manhã, bem cedo, abria o pequeno armário de pinho do seu quarto de pensão, tirava lá do fundo a garrafinha de cachaça, tomava um gole em jejum e se sentava na mesa. A paisagem era um longo telhado sujo onde os gatos do Catete se amavam sem vergonha e um pátio de garage onde os motores dos caminhões sempre custavam a pegar. E ali, caneta na mão, fumando cigarro Selma, ia contando devagar, num papel vagabundo, as pobres aventuras da cachorra Baleia. Queria fazer um romance, mas a conta da pensão não podia esperar um romance. Por isso cada capítulo ficou sendo um conto que era vendido logo para um jornal do Rio e outro da Argentina, único meio de

---

<sup>177</sup> Cf., respectivamente: Rubem Braga, “Temporal de tarde” [1941], *MI*, p. 98; Idem, “Fifi” [1933], *CP*, pp. 19-20.

aplaçar a fome de dinheiro semanal de D. Judite. E enquanto armava, peça por peça, seu romance desmontável, você ia fazendo um ou outro artigo ruim.<sup>178</sup>

Irreverente e anti-idealista, o retrato talvez mereça lugar na família das contraposições ao “gabinetismo”, ao “lado doutor” e “bacharel” característicos, segundo a fórmula de Oswald de Andrade, do funcionamento da inteligência no país de ex-escravos e analfabetos.<sup>179</sup> De cabelos raspados pela polícia política, munida de aguardente e papel vagabundo, a imagem de Graciliano oferece um ângulo chão e desafetado sobre o fenômeno que Mário de Andrade reconhece, em 1941, como a maldição dos “imperativos econômicos da inteligência”.<sup>180</sup> Como é sabido, em sua conhecida “Elegia de Abril” o autor paulistano acusa em chave agônica o conformismo da “sujeição da inteligência” às imposições materiais, que resultaria em abstencionismo cínico e cooptação pela burocracia estatal. Trata-se de diagnóstico pioneiro de uma patologia da intelectualidade brasileira, que aliás Braga já intuía em 1936, localizando na atuação no serviço público, sempre a mercê dos chefes políticos locais, a gênese de uma vasta família de literatos “eunucos”.<sup>181</sup> No entanto, ao pôr olhos na experiência de Graciliano, o cronista flagra o problema de outro ângulo. Ele fixa, por assim dizer, o avesso do escritor sustentado e castrado pela burocracia, ao divisar no aposento miserável a

---

<sup>178</sup> Idem, “Discurso de um ausente”, in: *Homenagem a Graciliano Ramos*. Brasília: Editora Centro-Hinterlândia, 2010, pp. 120-126. A primeira publicação, reunindo todos os discursos da homenagem, foi organizada por Augusto Frederico Schmidt, no Rio de Janeiro, em 1943. A passagem em destaque recupera argumento formulado pela primeira vez em crônica de 1938 que reage a quente à novidade do “romance desmontável”: Idem, “*Vidas secas*”, in: *Diário de Notícias*, 14/08/1938, Primeiro Suplemento, p. 3 (reproduzido em *Teresa*, n. 2. São Paulo: Editora 34, 2001, pp. 126-127).

<sup>179</sup> Cf. Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau Brasil” [1924], in: *A utopia antropofágica*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011, pp. 59-61.

<sup>180</sup> Cf. Mário de Andrade, “A Elegia de Abril”, in: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 209.

<sup>181</sup> Um sintoma que se adensaria no Estado Novo e viria a constituir um capítulo polêmico do debate sociológico sobre as relações entre intelectuais e classes dirigentes no Brasil. O que talvez justifique estendermos a nota para registrar que a Braga não faltava palpite sobre a matriz prática da patologia. Leia-se o que escreve em intervenção de 1936: “Estou em Minas. Uma das coisas que mais me penaliza em Minas é a situação dos intelectuais. Os mais cultos vivem estragados, dentro de gabinetes. São diretores ou oficiais de gabinete, secretários disso ou daquilo.// O chefe dessa turma era ou é Carlos Drummond de Andrade, que agora é federal (secretário de gabinete federal) e que às vezes dá a impressão de estar chateado disso tudo.// Há cinco anos vejo, com espanto e pena, esses valores de Minas se estiolando e, o que é pior[,] se pervertendo dentro de gabinetes. Quando estreavam, quando estavam numa Academia, quando faziam movimentos literários, eles não eram assim. Eram, certos ou errados, realmente moços; faziam tolices, inventavam coisas, descobriam o mundo, tinham um ar de liberdade, pensavam e escreviam com apetite. Eles criticavam, eram esperanças, irritavam. Agora... não, não engordaram, não mostram barriguinhas prósperas. Continuam magros, intelectualmente magros, de óculos. Mas engordaram por dentro. Alguns estão enxundiosos, pesados, com o espírito obeso, como castrados. Escrevem os manifestos dos chefes políticos, redigem a literatura oficial, muito escurreita, muito sóbria, com algumas palavras escolhidas, alguns conceitos brilhantes. E se acomodam. Defendem na imprensa, quando é preciso e como é preciso, em editoriais solenes em sultos maliciosos ou em artigos vibrantes (sempre com a vibração conveniente!) o ponto de vista do chefe político do momento. Parece que às vezes alguns intimamente se envergonham disso. Enfim apelam para o ceticismo ou para qualquer outra besteira, e se acomodam por dentro, como por fora. (...) São máquinas de escrever. Não são escritores. São muito brilhantes, muito cultos, sabem justificar tudo” (Rubem Braga, “Carta a Mário de Andrade”, in: *Síntese*, n. 1, outubro de 1936, n.p).



figura de um romancista pobre, em cena de trabalho que **insere na mesma equação obra de arte e conta da pensão**. A impertinência que insiste na aproximação entre estes dois termos merece ênfase. Nesse sentido, o achado principal da passagem, que descreve a estrutura segmentada de *Vidas secas* (1937) através de expressão que marcaria a recepção crítica da obra, tem o sentido de uma **profanação da aura de autonomia das técnicas artísticas**: segundo Braga, a forma do “romance desmontável” de Graciliano responderia antes à **premência econômica do que à esfera abstrata da criação estética**. A observação faz parte do conjunto de **tiradas antiliterárias** em que o cronista se especializa. São, via de regra, lances de espírito que, se limitados no que toca à compreensão detida das obras, procuram no entanto revelar a disputa e o gume político nelas implicados. Não por acaso, levando ao limite a insolência de estraga-prazeres, o antigo companheiro de pensão pesa a nota ao concluir o testemunho em tom de guerra civil:

O que senti vontade de lhe dizer hoje, e que fica dito agora, é o seguinte: que tanto quanto eu, há milhares de pessoas no Brasil que não estão presentes ao banquete mas que desejam que você fique sabendo que estão ao seu lado. **Conte conosco, não apenas na hora de comer e beber, como também na hora de ter ódio de Julião Tavares, de lutar contra Julião Tavares – e de matar Julião Tavares.**<sup>182</sup>

Mais do que inclinação a perturbar o oficialismo da celebração em torno de Graciliano, entretanto, a menção à personagem de *Angústia* indicia o esforço de Braga por **acirrar o conflito de classes** encapsulado nas figurações do escritor oferecidas pela ficção brasileira da década de 1930. Tal viés de leitura já havia sido sugerido pelo cronista, com mais clareza, em artigo anterior, de 1937, que exhibe ainda outro elemento de sua inquietação a respeito da posição do intelectual brasileiro.

Quero apenas notar que, ao contrário do que estão dizendo, esse livro [*Angústia*] encerra uma lição social bastante clara. O personagem de Luiz [sic] da Silva tem uma posição nítida: **é um intelectual a serviço dos politiqueros. Um tipo de literato oficial** bastante fácil de ver; um homem de pensamento com um emprego público. **Em qualquer homem nessas condições – menos se ele for um cretino – há uma contradição íntima**. Uma briga de suas ideias com suas funções. O escriba Luiz da Silva é um capanga intelectual do politiquero X. O escriba sente-se inferior ao politiquero a quem serve. Servil e conformado por fora, ele será sempre, por dentro, **inquieto e revoltado**. O político o lisonjeia com adjetivos, mas Luiz da Silva

---

<sup>182</sup> Rubem Braga, “Discurso de um ausente”, cit.



sente que no fundo o político o julga inferior, o coloca no mesmo nível dos outros capangas. (Na realidade, ele está em um **nível moral muito inferior**). Já se disse que não é impunemente que um homem é inteligente. Essa contradição não sendo resolvida, ela rói o coração de um homem. O que leva Luiz a matar Julião Tavares não é apenas o caso daquela ruiva e excitante Marina. É também a raiva que ele acumulou contra todos os Juliões Tavares, a quem ele serve.<sup>183</sup>

O comentário se esforça por desembaraçar os fios do monólogo interior que organiza a narrativa, como se procurasse a **intriga realista sob a capa do romance psicológico**. O efeito da operação é deliberadamente parcial, mas também produtivo: seu fito declarado é deduzir a lógica social subjacente à narração de Luís da Silva, um devaneio de “valor onírico” e “tonalidade solipsista”.<sup>184</sup> Ao fazê-lo, a fórmula de Braga agudiza a polarização que move o trecho do livro. Da rememoração perturbada do protagonista, saturada pelo entroncamento de culpa, ódio, frustração sexual e assombrações do passado familiar, o raciocínio propõe reter uma **oposição fundamental**. De um lado, o narrador Luís da Silva, em seus próprios termos “um pobre diabo”, “percevejo social”, “homenzinho da repartição e do jornal”; de outro, Julião Tavares, “literato e bacharel, (...) reacionário e católico”, “patriota e verzejador”, de “voz líquida e oleosa”, “linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum”.<sup>185</sup> Para a figura deste, como notou Antonio Candido, converge **a agressividade contra os ricos, os altos funcionários, os literatos e, enfim, os valores burgueses**.<sup>186</sup> Se tudo isso faz de Julião Tavares um alvo natural do antagonismo de cores insurrectas afirmado por Rubem Braga (“ter ódio”, “lutar” e “matar”), é ao se deter na figura do narrador-protagonista, funcionário menor e pena de aluguel da oligarquia local, que o comentário sobre *Angústia* revela interesse aguçado nas **tensões intelectuais precipitadas na década de 1930**. Isso porque, mais do que os tipos “faladores e escrevedores” que manifestam ostensivamente a liga entre letras e poder, a figura de Luís da Silva suscita a percepção de uma contradição. “Um intelectual a serviço dos politikeiros”, “um homem de pensamento com um emprego público”: no conflito encarnado na personagem de Graciliano, Braga percebe a **figuração concreta de um problema geral, o do sufocamento, pelas clivagens sociais, dos impulsos de esclarecimento e emancipação pressupostos pelo exercício da inteligência**. “Uma briga de suas ideias com suas funções”,

<sup>183</sup> Id., “Luiz da Silva e Julião Tavares”, In: *Revista Acadêmica*, n. 27, maio de 1937, pp. 3-4.

<sup>184</sup> As expressões que descrevem o modo de exposição do romance são de Antonio Candido, “Ficção e confissão”, in: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 56-57.

<sup>185</sup> Cf. Graciliano Ramos, *Angústia*. 67ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 8, 29, 238, 53, 196, 91 e 52, respectivamente.

<sup>186</sup> Antonio Candido, “Ficção e confissão”, cit., pp. 60 e 94.

portanto, na qual se expressa o funcionamento truncado da literatura em uma sociedade como a brasileira, em que **nem mesmo as aspirações** de igualdade implicadas pela cultura moderna (e sua ideologia) **têm generalidade e ampla vigência**. Atinando, por assim dizer, para a lógica de uma **neurose objetiva**, o comentário ilumina o nexos entre o rebaixamento material do escriba ressentido e as fantasias compensatórias que dirigem a sua disposição homicida contra o rival. Desse modo, a leitura ressalta o passo à frente firmado pelo escritor alagoano ao pesquisar as tensões específicas ao exercício da escrita por uma figura intermediária, nem iletrado nem bacharel, para a qual **a literatura é aspiração à maioria mas também meio de vida**. Não será exagero dizer que o autor de *O conde e o passarinho*, às voltas com as ambiguidades da crônica, está especialmente bem equipado para desentranhar de *Angústia* a feição de um tipo de escritor pequeno-burguês cuja particular representatividade, em suas mediações e truncamentos, o **obreirismo da perspectiva estritamente comunista do início da década se mostra pouco apto a captar**.

Como se sabe, no largo intervalo histórico que nos separa dos anos 1930 os estudos literários brasileiros acumularam descrições importantes dos tipos que a ficção do período legou. Numa arrancada de radicalismo e de pesquisa dos diversos aspectos e regiões do país, mobilizados na chave do que Antonio Candido denominaria “pré-consciência do subdesenvolvimento”, não deixa de chamar atenção da crítica a frequência com que é representada nesses anos a figura do **intelectual truncado**, de aspirações bloqueadas e posição social dependente ou heterônoma.<sup>187</sup> Mário Andrade, ainda em 1941, intui o problema ao notar na produção do período um “herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado”. Para o autor de *Macunaíma*, a recorrência desse “tipo moral” **teria, como causa, um traço característico da intelectualidade do tempo**, “a pré-consciência, a intuição suspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade, e frouxo conformismo”.<sup>188</sup> Ao parafrasear o argumento, Sérgio Buarque de Holanda falaria de uma **“literatura de desistência”**, habitada por uma “procissão de malogrados e demissionários”.<sup>189</sup> Seguindo a mesma pista, José Paulo Paes viria a historiar a figuração literária do pobre-diabo, “patético pequeno burguês quase sempre alistado nas hostes do

---

<sup>187</sup> Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *A educação pela noite e outros ensaios*, cit., p. 193.

<sup>188</sup> Mário de Andrade, “A elegia de abril”, cit., p. 213.

<sup>189</sup> Sérgio Buarque de Holanda, “Situação do romance” [14/01/1951], in: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*, vol. II, cit., p. 327.

funcionalismo público mais mal pago”.<sup>190</sup> Nas três abordagens tem centralidade “o triste personagem de *Angústia*”, “que aluga sua pena aos poderosos do dia para suprir com uns ganhos extras a insuficiência do seu ordenado”.<sup>191</sup> De Luís da Silva trata também John Gledson, ao estudar em comparação, no livro de Graciliano Ramos e n’*O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, as figurações do “funcionário público como narrador”. Em ambos os casos, escreve o crítico inglês, “literatura e sinecura andam juntas, e juntas impõem suas limitações aos escritores”; daí impregnar os romances, segundo ele, “uma visão cheia de conflitos – e, em última instância, autodestrutiva – da literatura e do ato de escrever em geral”.<sup>192</sup> Também ao estudar o romance de Cyro dos Anjos, “o livro de um burocrata lírico”, Antonio Candido notou a impotência de Belmiro, um personagem “tão inteligente e tão sensível, solidamente mantido em paz pela magreza do seu ordenado de amanuense, e perfeitamente desfibrado pela prática cotidiana da introspecção”. Por isso, segundo Candido, o livro faria pensar “no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirisá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto (...) na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em xeque a ela, sociedade organizada”.<sup>193</sup> Roberto Schwarz, por sua vez, encontrou na perspectiva intermediária do burocrata de *O amanuense Belmiro* a chave que tornaria lírico “o romance da urbanização, que por sua natureza deveria ser dramático”; o livro de Cyro dos Anjos, assim, fixaria uma personagem frequente e central na literatura brasileira, bem representada na “mistura belmiriana de perspicácia, cultura, banalidade e lirismo”.<sup>194</sup>

Mesmo sem nos determos nas particularidades de cada uma dessas abordagens, o breve apanhado basta para caracterizar um esforço coletivo de decifração dos problemas elaborados pela produção dos anos 1930. Em outras palavras, nosso pequeno recorte rastreia passos de uma tradição crítica que encontra na década um momento decisivo de indagação das especificidades da experiência intelectual brasileira. Trata-se, pois, de dar evidência à interrogação suscitada por romances que, narrados por figuras letradas, encenam, justamente num momento histórico de vigor inconformista, o estado debilitado e irresolvido da posição do intelectual. Impotente, instalado no brejo das conveniências e pequenas satisfações, este

---

<sup>190</sup> José Paulo Paes, “O pobre-diabo no romance brasileiro”, in: *Armazém literário: ensaios*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 52.

<sup>191</sup> Cf., respectivamente, Mário de Andrade, “A elegia de abril”, cit., p. 213; e José Paulo Paes, “O pobre-diabo no romance brasileiro”, cit., p. 61.

<sup>192</sup> John Gledson, “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro* e *Angústia*”, in: *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 209.

<sup>193</sup> Antonio Candido, “Estratégia”, in: *Brigada ligeira*, cit., pp. 74 e 77-78.

<sup>194</sup> Roberto Schwarz, “Sobre *O amanuense Belmiro*”, in: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 21 e 13, respectivamente.

aparece à crítica como um sintoma de vida cultural abafada e irrelevante. Ou, na expressão de Paulo Arantes, como produto de “um mecanismo social de fabricação de literatos desfibrados”.<sup>195</sup> Destacar a intromissão de Braga em um capítulo desse debate importa não apenas por documentar sua atenção ao problema, como por inserir o cronista-trabalhador inventado por ele na fenomenologia da gente de letras traçada pela prosa de ficção do decênio. Interessa, sobretudo, assinalar a posição à parte do homem de jornal, de sensibilidade irritada e ânimo conflitivo, em meio à linhagem de fracassados, pobres-diabos, escritores funcionários, amanuenses e fazendeiros do ar. Ao enfrentar diretamente as condições da empresa jornalística, a crônica do autor corre por uma via distinta do beco sem saída formado pela convergência de literatura e sinecura. Tendo demonstrado como a reflexão sobre o processo produtivo da literatura distingue os textos de *O conde o passarinho*, cabe verificar como o seu ponto de vista se desdobra num modo aguerrido de iluminar o conflito social.

“Penso no que acontecerá depois. Quando houver uma reviravolta, utilizarão as minhas habilidades de escrevedor?”, pergunta-se o subliterato Luís da Silva, assombrado por indicações e rumores de ânimo revolucionário.<sup>196</sup> Invertendo os termos da formulação, trata-se de perguntar de que maneira o antiliterato Rubem Braga empenha suas habilidades de escrevedor no processo, agudo e contraditório, de aceleração de uma reviravolta.

---

<sup>195</sup> Paulo Arantes, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 56.

<sup>196</sup> Graciliano Ramos, *Angústia*, cit., p. 196.

## Capítulo 2

### “Mais perto do povo”

#### 1.

Páginas atrás, tentando decifrar as tensões anunciadas no prefácio de *O conde e o passarinho*, notamos que, ao se situar deliberadamente fora do campo da literatura, o prosador configurado por Braga inocula uma definição polêmica da “gente de jornal”: “Na verdade, nós somos uma raça leviana e geralmente sem cultura. Apenas me alegro em pensar que nós estamos mais perto do povo, nós topamos com a vida cara a cara em nosso trabalho de todo dia”.<sup>197</sup> Relida à luz do percurso de nossa análise, a frase ilumina bem a relação entre situação material e atitude do cronista. Sua produção do período, como vimos, interroga sistemática e criticamente a condição do escritor sob as injunções da imprensa; cabe, enfim, explicitar as consequências dessa posição do cronista no enfrentamento da matéria cotidiana e na imaginação de formas de insubordinação política. Estar “mais perto do povo”: é este, portanto, o gesto a descrever e discutir. Fazê-lo permitirá argumentar que Braga não apenas encontra na crônica uma forma radical de politização antiliterária, como através dela toca o nervo histórico dos meados dos anos 1930 no Brasil.

Uma verificação sumária do problema é facultada pelo arco de temas percorridos. Do cangaço ao operariado, da miséria urbana à violência racista, dos engraxates aos ferroviários, o conjunto de textos compõe um painel da emergência do conflito social no país. A contundência da tábua de matérias é expressiva de atenção aos focos de insubmissão que se afirmam naqueles anos; não é acaso que, no mesmo período em que elabora soluções para a configuração moderna da crônica brasileira, Braga registre mobilizações diversas, como as de marítimos e trabalhadores da imprensa, e dê parte de episódios como o conflito entre setores de esquerda e a milícia integralista, na chamada Batalha da Praça da Sé de 1934.<sup>198</sup> Mais

---

<sup>197</sup> Cf. “Prefácio”, *CP*, p. 8.

<sup>198</sup> Cf. respectivamente “Mar e marítimos” (in: *A Manhã*, 18/09/1935, p. 2) e “Padronização” (in: *A Manhã*, 20/11/1935, p. 2); e a sequência de três textos que comentam o conflito suscitado pela manifestação integralista

importante, todavia, é entender como a unidade das pautas é trabalhada internamente pela composição dos textos, que insistem em apanhar os seus temas através de uma perspectiva afinada à experiência dos de baixo. Quais, afinal, as formas com que a crônica do autor de *O conde e o passarinho* se posiciona “mais perto do povo”?

Tangenciamos a questão ao caracterizar seus expedientes de desmistificação da pauta jornalística. Como notamos, ao estranhar o ponto de vista convencional, Braga trata de buscar o fundo crítico dos assuntos noticiados. A operação é via de regra orientada pela revelação do teor social dos fatos, cuja lembrança desarma a neutralidade associada à imprensa e põe à prova, por assim dizer, o sistema burguês de signos e representações. Resta observar de que modo as reações do cronista assentam em sua posição de enunciação, pedra de toque da agudeza de seus queixumes, palpites e tiradas.

Dessa prosa irritada, empenhada em desfazer consensos, “Animais sem proteção”, de 1934, talvez seja um dos melhores exemplos. Reproduzimos os movimentos centrais da exposição, numerados para efeito de análise.

[I]

Mandaram-me para debulhar o decreto número 24.645, do sr. Getúlio Vargas, cujo artigo primeiro diz: “todos os animais existentes no país são tutelados do Estados”.

Fica passível de multa ou prisão quem mantiver animais em lugares anti-higiênicos ou privá-los de ar ou luz; abandonar animal doente, ferido ou extenuado ou deixar de ministrar-lhe medicamentos; utilizar em serviço animal ferido, enfermo ou fraco; conduzir animais de mãos ou pés atados, ter animais encerrados juntamente com outros que os aterrorizem ou molestem, etc., etc., etc. (...)

[II]

Ora, eis aí uma lei excelente. São inacreditáveis as barbaridades que sofrem os animais neste mundo. Levemos aos doutores promotores de justiça material para denúncias.

Eu sei de animais que vivem em lugares anti-higiênicos, quase privados de ar e de luz. Já vi várias vezes esses estranhos animais. (...)

Creio mesmo que os animais citados não gozam de nenhuma das garantias do excelente decreto nº 24.645. Desde o nascimento até a morte, eles sofrem toda espécie de misérias e tristezas. Não gozam de saúde nem de

---

de 7 de outubro de 1934: “Calma no Brasil” (in: *Diário da Noite*, 09/10/1934, p. 2), “Batataes” (in: *Diário da Noite*, 10/10/1934, p. 2) e “Má vigia” (in: *Diário da Noite*, 11/10/1934, p. 2).

conforto. (...) Têm de trabalhar durante a vida toda. Com esse trabalho, esses animais enriquecem os homens e fazem prosperar os Estados que os exploram; e destes só obtêm algum favor se continuarem dispostos a trabalhar a vida toda para eles. (...)

### [III]

É interessante notar que, devido a certas semelhanças, algumas pessoas pensam que esses animais são também homens. É engano. Eles, de fato, têm alguma aparência com os homens; mas **não são homens, são operários.**<sup>199</sup>

O fio da exposição deixa ver com clareza o procedimento argumentativo que, partindo de um postulado abstrato, coloca-o em confronto com sua **dimensão prática** e concreta. O efeito é de crítica da aparência, que neste caso se produz ao flagrar as contradições do discurso oficial, **submetendo à prova da realidade noções que pleiteiam universalidade, como as de direito e de humanidade.** À premissa de que o Estado zela por seus tutelados [I], segue-se a descrição de uma situação particular, que desmente a validade da primeira afirmação [II] e por fim baralha as categorias de aplicação da lei [III]. Ou seja, a máquina retórica de Braga **brinca de levar o sério os pressupostos do decreto oficial**, desdobrando a crítica deste ao inverter dois postulados. A primeira inversão desmente o princípio de zelo anunciado pela lei, demonstrando que **os maus tratos**, com os quais o presidente afirma se preocupar, são **generalizados e produzidos pelo próprio sistema que pretende combatê-los.** A segunda inversão, por sua vez, leva o mecanismo crítico ao extremo ao explorar a dubiedade dos traços de distinção entre homem e animal, dando parte das clivagens que **fazem do operário um animal na sociedade dos homens.** Uma ilustração direta e chã, enfim, do combate de Braga às táticas de engodo das classes dominantes – neste caso investida de vibração especial por revolver, no calor da hora, a **questão dos direitos dos trabalhadores**, cuja urgência e centralidade o governo Vargas percebia e à qual, justamente naquele momento, tratava de responder e controlar através de leis sindicais e da formulação de uma ideologia trabalhista.

Fica patente, em um exemplo como esse, o exercício de sensibilidade e irritação através do qual a crônica de Braga toma parte na **causa do setor popular.** Cumpre enfatizar, ainda, o vínculo de afinidade que dá concretude à disposição aguerrida com que o escritor pretende revelar a desumanização do operário. Em que termos aquele se põe a falar a respeito deste? “Animais sem proteção” traz a resposta, de maneira discreta e decisiva, em sua primeira linha: “*Mandaram-me para debulhar o decreto número 24.645, do sr. Getúlio Vargas*

---

<sup>199</sup> Rubem Braga, “Animais sem proteção” [1934], *CP*, pp. 83-85.



(...)”.<sup>200</sup> Ao introduzir o assunto, a abertura da crônica localiza a posição a partir da qual é produzido o discurso antigetulista. Trata-se do ângulo da mesa de redação, ou do redator contratado pela empresa jornalística, cuja importância vimos rastreando desde o prefácio de *O conde e o passarinho*. De modo sintético, a cena, mais uma vez, dá a ver o escritor a trabalho. Mais do que mera informação sobre a biografia do autor, o dado enraíza uma perspectiva específica, figurando uma circunstância de escrita que confere plausibilidade ao movimento discursivo do cronista, o qual percorre com desembaraço **o caminho entre a própria situação e a do operário**. A heteronomia que se abate sobre este é da mesma natureza daquela que o escritor sob injunção da imprensa experimenta; sobre o fio dessa afinidade (ainda que apenas imaginária) entre as duas situações, caminha o raciocínio crítico da prosa. Em outras palavras, o cronista, ao investigar a própria condição de trabalhador da escrita, forma um ponto de vista em que se precipita a compreensão do trabalho e da experiência dos pobres como **fundamento oculto do cotidiano**.

O mecanismo que descrevemos tem ampla vigência em sua produção no período, e esclarece, em linhas gerais, a ligação entre a desmistificação da pauta jornalística e a descoberta do escritor como trabalhador. Estamos, pois, diante de um fator que unifica as crônicas da fase relativa a *O conde e o passarinho*. No cerne dessa atitude encontra-se, justamente, a estratégia de **interrogar a posição social dos discursos e figuras**, capacidade que o cronista desenvolve ao se dar por achado nas relações de trabalho e de produção literária. Tal modo de raciocinar irradia, para o conjunto dos textos, um dinamismo de perspectivas e um senso de contrastes que explicam parte importante da vibração política dos escritos de Braga nos anos 1930.

Textos que prestam contas de sua atividade de repórter são boa ocasião para verificar como se dá a operação. Em “O violinista”, o jornalista, a serviço, entrevista um representante da Comissão de Assistência Social paulista. Enquanto colhe informações sobre saúde pública, sífilis, mortalidade infantil, escassez de leitos hospitalares e fome crônica, o enquadramento registra o contraste que organiza a exposição: “Olhando pela ampla janela do quarto andar, a gente poderia ver lá na praça o Teatro Municipal de São Paulo, anunciando o maior violinista do mundo”. A anotação estrutura o contraponto central do texto, que justapõe os dados sobre doença e miséria ao reclame do recital erudito. O desfecho do relato surpreende o cronista no cerne da contradição, que neste caso faz despontar uma **nota de culpa social** de resto rara em Braga:

---

<sup>200</sup> Id., *ibid.*, grifo nosso.

No elevador eu fui pensando em outras cidades e em outros Estados onde a miséria é maior. Na praça eu comprei um cravo. O homem não cobrou nada, mas eu lhe dei 500 réis, com pena, e caminhei pelo viaduto. No jornal, eu pedi ao secretário uma entrada para o espetáculo do maior violinista do mundo, no Teatro Municipal de São Paulo.<sup>201</sup>

Mais do que se desdobrar em explorações do mal-estar, entretanto, a composição austera, pontuada por **constatações secas** que estancam a manifestação da interioridade da voz narrativa, figura com objetividade a posição do cronista – como vimos, uma espécie de **trabalhador cerebral a um só tempo em contato com as esferas do privilégio e do sofrimento social**. Disso depende o engenho da autoexposição, que flagra, sem dissolvê-lo, o conflito encarnado no jornalista pequeno-burguês – e evoca assim o quadro mais amplo do qual a miséria faz parte. O traço decisivo reside na atenção à especificidade da crônica tal como entendida pelo primeiro Rubem Braga, um tipo particular de atividade intelectual que, em seu enraizamento material inequívoco, não remete a uma posição oscilante, cuja indefinição se desdobra em paradoxos e impasses.<sup>202</sup> Não custa notar que até mesmo as soluções estilísticas do autor **evitam dar curso às hesitações características** de outras figurações literárias do intelectual; avessas ao tipo de autorreflexão racionante associada à tradição burguesa, aplicam contra ela o **antídoto das formulações cortantes**, o gosto bruto pela contradição, o raciocínio deliberadamente sem requinte. Com isso, encaminham-se com originalidade as inúmeras variações e estratégias de **autocrítica**, sempre a **rebater os fenômenos do âmbito do sujeito para o dos condicionamentos materiais e extraindividuais**.

Embora ativado pelo atrito com o jornalismo, o dinamismo da perspectiva estende-se a outros planos, apanhando problemas que também provocam o olhar do escritor interessado em descobrir e enfatizar contrastes. Ilustrações cristalinas desse mecanismo são os textos que

---

<sup>201</sup> Idem, “O violinista” [1934], *CP*, pp. 65-67.

<sup>202</sup> Talvez o contraponto mais produtivo neste caso possa ser buscado na discreta potência reflexiva do Drummond de *Passeios na ilha*. Sob o ataque da cartilha stalinista do pós 2ª Guerra, o ensaísta valoriza precisamente os “riscos intelectuais” da “heterodoxia” e do “livre exame”. E **chega mesmo à ousadia, herética para o comunismo de então, de valorizar as qualidades cognitivas da “melancólica e indecisa classe média”**: “‘Vacilante’ é o qualificativo que se pregou ao paletó do modesto pequeno-burguês, como um rabo grotesco. Na **luta entre o possuidor e o despossuído**, que marca o nosso tempo, torna-se curioso observar que nem sempre é este que mais sofre às mãos daquele: é muitas vezes o que está no meio, acusado por uns de se vender ao ouro dos plutocratas, por outros de se deixar intimidar ante a cólera dos proletários. Inculpam-no de **vacilação**, timidez, frustração e não sei que outros pecados, mas, se esta vacilação reflete antes um escrúpulo moral, um estado de consciência vigilante, que não se quer deixar invadir pela paixão dos outros e nem sequer pela sua própria – como recriminá-la? Louvada seja, ao contrário, porque não se confunde com a decisão imediata e irracional nem com a resolução fria dos que agem contra os seus pendoros mais profundos, mas de acordo com uma ordem exterior”. Cf. respectivamente “**Reflexões sobre o fanatismo**” [1948] e “Essa nossa classe média” [1948], in: Carlos Drummond de Andrade, *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 85 e pp. 88-89. Esse momento da prosa drummondiana foi estudado por Vagner Camilo, *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 63-102.

figuram a sua passagem por faces opostas do mesmo fenômeno. Por exemplo, um percurso de bonde por Recife, cuja miséria é caracterizada através do contraponto com a parte rica da cidade:

O bonde está na Boa Viagem. O sol morreu atrás dos coqueiros. As silhuetas dos coqueiros, os recortes finos de milhares de coqueiros dançam no céu que vai ficando escuro. Casas ricas. As jangadas descansam na areia da praia. Velas retardatárias andam no horizonte. (...)

Outra vez os mocambos. Agora estão escuros. Nem a luz fraca da Pernambuco Tramways. Os mocambos adormecem no escuro, na lama. Há fome, frio, lama, doença, miséria, dentro de cada mocambo. Recife, linda Recife, tome cuidado. 250 mil pessoas vivem morrendo em seus mocambos. O homem do mocambo não pode dormir porque a mulher está doente, o menino está com febre, a chuva está caindo dentro da lama do mocambo. Recife, linda Recife, da linda praia, das lindas fontes, dos coqueiros lindos, Recife, linda Recife, tome cuidado, que você se estrepa.<sup>203</sup>

Ou ainda, em chave análoga, o relato de uma viagem de navio, em que se justapõem o “salão da primeira”, onde se dançam “fox e marchas” ao som de “piano, violino e bateria”; e a “terceira do Loyd brasileiro”, onde os homens dormem em beliches estreitos em meio ao “ar de dentro, pesado, sujo, quente, úmido, com um cheiro sufocante de sarro, de mercadorias, de porão”.<sup>204</sup> O movimento dual da perspectiva é característico do espírito do contra de Braga, cujo método de acusar clivagens e hostilizar seus beneficiários por vezes não ultrapassa a contundência da denúncia indignada. Ainda assim, os exemplos caracterizam a rapidez de reflexos própria à escrita enérgica do autor, e ajudam a entender como ele tira proveito de sua posição intermediária para expor como fratura as contradições de classe. Embora partidário do setor oprimido, o cronista não se atém à figuração da pobreza, e para melhor determiná-la se vale estrategicamente do trânsito que lhe permite conhecer e expor as práticas e símbolos do antagonista, as classes confortáveis e bem postas.

Esse repertório de atitudes e técnicas converte a esfera das artes em território de disputas estratégico; examiná-lo ajuda a qualificar a inclinação violentamente antiliterária do autor. Se o confronto com os padrões sociais e discursivos associados à literatura é um componente decisivo da feição do cronista, o uso a que este submete as referências tomadas à cultura elevada é também indicativo de sua faculdade de pôr em choque ângulos distintos.

---

<sup>203</sup> Rubem Braga, “Recife, tome cuidado” [1935], *CP*, pp. 178-179.

<sup>204</sup> Idem, “Noturno de bordo” [1935], *CP*, p. 158.

Com acesso aos polos contraditórios da luta de classes, o escritor a soldo faz a experiência de **confrontar as esferas da arte e da desclassificação social.**

Em textos de gume argumentativo e intenção diretamente polêmica, a equação é reduzida a termos primários. Por exemplo, num comentário aos poemas de Jorge de Lima e Murilo Mendes, tidos como “alta frescura intelectual”:

Quando canta a beleza dos seios da Rainha de Sabá, a pureza dos braços da Amada, essa dupla olha naturalmente com repugnância o corpo feio da pobre mulher proletária que passa na rua. Não se lembram que milhares de mulheres perdem diariamente a beleza e a frescura do corpo no trabalho cujo fruto os donos da vida gastam para encher de champagne o buxo de suas Amadas, de suas Rainhas de Sabá. Não se lembram que o trabalho explorado torna os homens fracos e as mulheres feias, e uns e outros ignorantes. Não se lembram que para o luxo de alguns as condições de vida da grande massa são dia a dia mais negras. Esses paladinos da Beleza não se lembram que estão ao serviço de um regime onde a **beleza é quase um privilégio de classe.** Esses paladinos da Pureza não se lembram de que a organização atual da família é uma fábrica de prostitutas, de masturbadores, de adultérios e vícios. Esses propagandistas da Justiça Eterna não se lembram de que a terra está dividida entre alguns donos. Esses altos representantes da Inteligência e do Espírito não se lembram de que o povo que trabalha duramente para não morrer de fome e para enriquecer seus senhores não tem tempo para esses frescos jogos florais.<sup>205</sup>

A **diatribe motivada pela guinada espiritualizante dos autores** de *Tempo e eternidade* é um momento alto das **grosserias** em que se compraz a rebeldia de Braga. Ela ilustra o ponto extremo de sua **elaboração contra as belas-artes**, apresentando quase em um bordão a crítica da beleza como privilégio de classe. A ideia orienta taticamente outros de seus textos do período, e municia uma gama de zombarias, chistes e tiradas beligerantes. Assim, por exemplo, em artigo dedicado à paralisação de trabalhadores ferroviários:

uma só locomotiva parada já é um fato bem grave. Uma locomotiva a cem quilômetros por hora é um fenômeno que ocasionou muitos poeminhas modernistas de Walt Whitman para cá. Uma locomotiva parada é, todavia, um **fato que reclama poetas trágicos e não poetas líricos.**<sup>206</sup>

O fito de enfatizar a natureza política do assunto contesta o cânone da poesia moderna de forma a pôr em disputa as imagens e sentidos da locomotiva. A posição resultante é tão

---

<sup>205</sup> Idem, “Tempo e eternidade”, in: *A Manhã*, 30/07/1935, p. 3.

<sup>206</sup> Idem, “Greves”, in: *O Jornal*, 21/01/1934, p. 3.

reduzora quanto eficaz, como se a bradar: **contra a poesia da velocidade**, o simultaneísmo modernista, a experiência burguesa da técnica; **a favor da arte que desconfia do progresso e se interessa pelo destino humano das coletividades**. A hostilidade dirigida à lírica tida por esteticista é enunciada do ângulo de **quem se vale do acesso à arte avançada para melhor desancá-la**. O enquadramento remete, desse modo, à perspectiva do **jornalista que, munido do repertório da cultura moderna, resolve desafiá-la com as lentes da prática social dos pobres**.

O ponto de vista de quem topa “a vida cara a cara, no trabalho de todo dia”, anunciado no prefácio ao livro de 1936, tem portanto manifestação veemente na lida cruenta e malcriada com que Braga enfrenta o sistema da cultura, buscando reconstelá-lo em chave radical. Seu rendimento é exemplar em “Reflexões em torno de Bidu”, crônica publicada em 1935 no Recife. Trata-se de sequestrar à esfera especializada o gênero da crítica musical, desbastando-o do vocabulário técnico para vazar uma apreciação popular do recital lírico de Bidu Saião. O cronista, oposto do varão sabedor, põe-se a falar na voz do homem comum, como quem “não entend[e] nada de canto” mas se comove com o “acento humano” da voz da cantora. Esta, para ele, não é “instrumento magnífico”, mas voz de mulher, com a “ternura” e “mestiçagem” das “vozes das mulatas”. É assim que o dublê de resenhista, estranho entre smokings e senhoras de chapéu, **ofende as distinções do gosto** e, dando parte do programa, ancorado na tradição operística italiana e francesa, reivindica em Bidu o “dengue poderoso” de uma soprano “intensamente brasileira”. São notas meio gaiatas, que buscam sua graça ao sensualizar a apreciação musical e embutir cor local na cena erudita. Mas o procedimento adquire outra inflexão quando recorre à vida social como termo de comparação:

Aquele troço tristíssimo de Mozart que ela enxertou na primeira parte: havia ali uma tristeza de tal jeito que só acho comparação na tristeza de voz de lavadeira cantando na beira do rio, longe, de tarde, uma lavadeira bem pobre, desinfeliz.

Ligeiro e desabusado, o comentário traz a marca do jovem Braga ao aproximar o exemplo máximo da música de concerto nacional justamente da tradição popular e coletiva dos cantos de trabalho. O juízo atrevido, ousando **o cruzamento de patamares históricos e de classe**, não deixa de lembrar o gesto de desrecale localista com que Mário de Andrade, circulando pelo interior do Rio Grande do Norte em viagem de “turista aprendiz”, vê no cantador de cocos Chico Antônio um fenômeno musical superior, que “não sabe que vale uma dúzia de Carusos”. Registrada por um ouvido a par tanto das técnicas compositivas de vanguarda como dos expoentes mundiais da música erudita, a observação de Mário traz embutida uma aposta na mina de tesouros da criação popular, mais avançados que “as temporadas líricas e as

chiques dissonâncias dos modernos”.<sup>207</sup> Já a especificidade da crônica de *O conde e o passarinho*, por sua vez, fica estampada na referência direta à pobreza e ao mundo da produção material, que encaminham consequências no horizonte da política. Aí reside o motivo que faz das “Reflexões em torno de Bidu” um bom indício da intenção inconformista com que Braga se vale de temas e referências da alta cultura como munição para o seu **ataque ao condomínio artístico**. Não é acaso que, concluídas as impressões sobre o recital, o interesse do comentário passe da apresentação musical a seu contexto. O parágrafo final das “Reflexões” é mostra de como o cronista escava nos assuntos o seu teor de classe, cuja observação, por sua vez, move o dínamo da **imaginação insurrecional**:

Foi uma noite de delícias fartíssimas. É horrivelmente vergonhoso pensar que dos 450 mil habitantes do Recife só um punhadinho possa gozar tanta riqueza de sentimento, tanta vibração de beleza. Àquela hora, meia-noite, a imensa população trabalhadora dormia extenuada para acordar hoje cedo e trabalhar faminta... Mesmo se não houvesse tantas misérias tão graves, tão angustiosas, tão básicas, bastaria esse fato por demais triste de nem todo mundo ter direito de ouvir uma artista como Bidu para **justificar uma revolução. Que não será a arte quando não for mais um odioso privilégio de classe? (...)** No Teatro de Santa Isabel há uma placa de bronze com uma frase de Nabuco: “Aqui vencemos a Abolição”. Mas não vi nenhum negro no recital. Os negros e os brancos pobres – o enorme povo – não entram ali. **Para ele estão fechadas as portas de todos os altos bens da vida humana.** Velho Nabuco, há muitas revoluções a fazer ainda.<sup>208</sup>

Vale enfatizar a complexidade que distingue o argumento final: superando um binarismo comum ao autor e a boa parte da literatura de esquerda dos anos 1930, que desclassifica a cultura ao contrastá-la com a miséria, trata-se de **tomar os dados de beleza e humanidade elaborados pela obra de arte como parâmetro de emancipação**, ou como um patamar ao qual a sociedade transformada deve aspirar.

Seja como for, é patente o esforço da prosa, que, tomando o pulso aos signos cotidianos, teima em remetê-los à **trincheira do enfrentamento político**. Como procuramos mostrar, a esfera da cultura é propícia ao mecanismo, porque nela a situação do próprio

---

<sup>207</sup> Cf. “Natal, 10 de janeiro, 23 horas”, in: Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. Edição de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília, DF: IPHAN, 2015, pp. 315-316. Primeira publicação em jornal em 15/02/1929. A expressão “desrecalque localista”, como se sabe, é cunhada por Antonio Candido para descrever o gesto modernista de valorização da especificidade brasileira contra a tradição, própria à ex-colônia, de importação de parâmetros e juízos das culturas tomadas como modelo. Cf. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in: Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, cit., pp. 125-127.

<sup>208</sup> Rubem Braga, “Reflexões em torno de Bidu” [1935], *CP*, pp. 183-187.



cronista tem seu gume revelado e afiado no conflito com outros discursos e categorias de produtores de arte. Desse modo, a sanha de **bulir com os signos e expressões das classes abastadas**, testando-as pelo ângulo dos de baixo, revela-se uma das maneiras eficazes de o cronista se pôr mais próximo ao povo. Ele é, enfim, uma **figura da cultura que ao mesmo tempo experimenta as clivagens materiais que sustentam a cultura**; escritor e trabalhador, depara a estrutura da sociedade de classes de um ângulo que não está disponível a outros tipos intelectuais; inserido concretamente no processo de produção jornalístico, dispensa procuração ou mandato social para dar representação à experiência do trabalho, uma vez que a sua **própria experiência da escrita é, também ela, trabalho**. Tomando de empréstimo uma formulação elaborada para outro contexto, diríamos que a prosa do cronista é resultado de “transfusões de experiência social”.<sup>209</sup> Isso porque suas determinações concretas lhe franqueiam uma relativa superação das barreiras de classe, que permite ao escritor manejar, pôr em atrito e experimentar perspectivas diversas, relativas a **posições materiais assimétricas**, opostas ou contraditórias. A desenvoltura atrevida da crônica de Braga colhe sua potência da possibilidade de frequentar e **referir umas às outras as experiências do jornalista militante e do repórter vagabundo, subordinado à grande imprensa**; do frequentador das livrarias e dos mocambos, habituado a candomblés e bairros ricos, concertos e barbearias de segunda classe. Sua capacidade de articulação prima por sondar e transpor posições tão diversas quanto as do desempregado à cata de serviço, do rapaz chegado a marchinhas de carnaval e do estudante leitor de poesia moderna; do padeiro, do morador de pensão, do preso político, da prostituta. Longe de qualquer relativismo, já que o **todo é orquestrado pela atitude enragée do cronista**, está em causa a elaboração da experiência contraditória a que ele tem acesso e destila no trabalho com a linguagem. Os nexos e choques resultantes movem a inteligência da prosa, cuja **aproximação ao povo não implica restrição de foco e de recursos discursivos**, antes constitui um fator de dinamização da perspectiva e das formas da crônica.

Nessas coordenadas se move a **inclinação à revolta** própria aos textos do período relativo a *O conde e o passarinho*, que podemos agora entender em contexto.

## 2.

Entendo por vida o fato de um homem viver fumando nos três primeiros bancos e falando ao motorneiro. Ainda ontem ou anteontem assim escrevi. O

---

<sup>209</sup> Cf. Roberto Schwarz, “Nunca fomos tão engajados”, in: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 173-174. A formulação do crítico tem em vista os primeiros anos do decênio de 1960, outro período de alianças de classe heterodoxas, mobilização popular e radicalização social e cultural logo sustadas por um golpe de estado.



essencial é falar ao motorneiro. O povo deve falar ao motorneiro. Se o motorneiro se fizer de surdo, o povo deve puxar a aba do paletó do motorneiro. Em geral, nessas circunstâncias, o motorneiro dá um coice. Então o povo deve agarrar o motorneiro, apoderar-se da manivela, colocar o bonde a nove pontos, cortar o motorneiro em pedacinhos e comê-lo com farofa.<sup>210</sup>

A crônica de Braga é pródiga em tiradas como a em destaque acima. Elas elaboram, via de regra, o impulso inconformista característico do jornalista vira-lata, cujo humor cáustico tem em vista desprezitar hierarquias e perturbar a engrenagem social. O espírito atrevido que articula barbaridades e ofende o gosto médio informa uma das modalidades de subversão preferidas do autor, as blagues homicidas nas quais ostenta o propósito de liquidar o ponto de vista adversário. Já notamos a sem cerimônia com que, em comentário ao romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, ele se dispõe a enfrentar os medalhões da vida literária e a “ter ódio de Julião Tavares, (...) lutar contra Julião Tavares – e (...) matar Julião Tavares”.<sup>211</sup> Em debate com o jornalista que fizera pouco de Carmen Miranda, o cronista expressa a convicção de que, “se fosse o caso de matar ou Ricardo Pinto ou Carmen, eu mataria 500 Ricardos Pintos para salvar uma Carmen”.<sup>212</sup> Em tonalidade análoga, intervém numa discussão sobre os Xavantes apenas para desejar que os ditos antropófagos dos confins do país visitassem a capital, onde “existem exploradores, de outra espécie e até mais gordos, que merecem devoramento”.<sup>213</sup> Em outro texto, esconjurando as mediocridades da pequena burguesia suburbana, lamenta a passividade da mulata “desdentada e triste” que há anos obedece à patroa e cumpre o trabalho doméstico sem nunca atinar para uma “ideia interessante, por exemplo: matar dona Maria, incendiar a casa. Está tão cansada de viver que nem sequer mais quebra os pratos”.<sup>214</sup>

Os exemplos dão a medida da sistematicidade com que afloram, em seus textos, ataques ao curso normalizado da vida. Eles desenham um contínuo de recursos que vai do gracejo infame à declaração aberta de guerra ao inimigo de classe, passando pelo emprego insistente de grosserias, pela profanação do cânone e da respeitabilidade, pela paródia de formas consagradas do discurso jornalístico e literário. Se Braga se empenha em submeter o jornalismo ao estranhamento, e faz da inversão e desautomatização das pautas um recurso

---

<sup>210</sup> Rubem Braga, “O conde e o passarinho” [1935], *CP*, p. 128.

<sup>211</sup> Idem, “Discurso de um ausente” [1942], cit., p. 126.

<sup>212</sup> Idem, “Valores” [1939], cit., p. 16.

<sup>213</sup> Idem, “Os Xavantes”, in: *O Jornal*, 16/01/1934, p. 3.

<sup>214</sup> Idem, “A empregada do Dr. Heitor” [1935], *CP*, p. 99.

decisivo, as declarações disruptivas e revoltosas operam como uma atualização de seu humor fundamental, dando figuração concreta à determinação de **virar do avesso** a ordem das coisas.

Se no Rio de Janeiro um bonde de operários magros, sujos, quebrasse um automóvel de luxo, os operários ficariam alegres mesmo se no automóvel não morresse ninguém; porque a luta dos homens é absorvida pela luta dos veículos. Todo trem de subúrbio, arreventado, imundo, lerdo, espremido, sonha em levar um dia seu povo até a avenida Rio Branco, fazer penetrar sua fumaça ignóbil pelas janelas das residências de luxo de Copacabana, correr triunfalmente, superlotado, imenso, terrível, pela cidade rica, pela cidade proibida.<sup>215</sup>

Uma passagem como essa torna explícito o mecanismo que subjaz aos lances de espírito do cronista, que aplica sua visada irritada contra a representação hegemônica dos hábitos e formas sociais. O impulso a fazer **descarrilar a ordem cotidiana** palpita, pois, a cada movimento da prosa, cujo ritmo pressupõe um horizonte de conflitos e disputas. Mas também se desdobra em modos de exposição particulares, menos ligados à sanha argumentativa e polêmica, pois fundados na **projeção da imaginação do cronista**. São casos que suscitam formas de escrita próximas à visão e ao devaneio, abastecidas por uma subjetividade capaz de refratar, na chave de fantasias ou intuições de revolta, os motivos colhidos na canção-tema de um filme ou na dinâmica de um rancho carnavalesco.

Em “Rumba”, trata-se de desdobrar impressões engatilhadas pelo tema musical da trilha de um “*short* magnífico, onde uma tresloucada e perfeita bailarina saltava diante de um *jazz* alucinado”. O produto cinematográfico, no entanto, não merece mais do que breve menção: o texto parte de um único quadro do filme evocado para, paralisando imagem e som, fazer do estribilho da rumba de sucesso o princípio de um fluxo de associações e imagens.<sup>216</sup>

*Mani...* A gente carece meditar bastante nessa música e em todas essas músicas que a pobre Cuba vai exportando com mais proveito que o açúcar de suas usinas. Havana, charutos de Havana, ruas álacres de Havana, desperdícios dos governos, palácios, cassinos de Havana. Os dólares rolam sobre as *carreteras* deslumbrantes, os embaixadores são odiados, o povo grita e mata, as revoluções rebentam, como flores rubras e tropicais. *Mani...* A rumba continua. E é uma rumba feita de sangue e de ideais desvairados, onde os sargentos viram generais, as greves estalam e de repente não há

---

<sup>215</sup> Idem, “O homem do quarto andar” [1935], *MI*, p. 23.

<sup>216</sup> É provável que se trate de “El Manisero”, um *son* composto pelo cubano Moisés Simon a partir de um pregão de rua de Havana. Apresentada pela indústria fonográfica como *rumba*, a canção, gravada por diversos intérpretes nas décadas de 1920 e 1930, obteve enorme êxito comercial.

água, não há luz, e as multidões morenas começam a marchar sob as fuzilarias sem explicação. Então se afirma que dois navios de guerra encostaram ao porto com mil fuzileiros navais, e talvez os rebeldes inesperados desembarquem no meio da noite. O governo toma medidas enérgicas, envia tropas, proíbe, declara, proclama, foge, e as tropas vão e voltam, se encontram, se matam. Os cartazes trucidam os plutocratas, as metralhadoras alvejam a emenda Platt, a Junta se reúne, os operários se revoltam, as guarnições se desmantelam e há segredos terríveis que nunca serão revelados. *Mani...* Um padre apareceu assassinado, o terrorismo irrompe, mas às duas horas da madrugada se verifica que está reinando completa paz, enquanto um avião bombardeia não se sabe onde. Combina-se um decreto no Grande Hotel Nacional mandando fechar a Universidade, mas não se pode, porque os estudantes estão lá dentro atirando heroicamente. Então se reabre a Universidade, mas os estudantes estão nas trincheiras dos canaviais e os operários trucidam os mercenários, os jornais empastelados ressurgem e os telefones são cortados.<sup>217</sup>

A crônica, de janeiro de 1934, articula a reverberação do verso da canção (“*Mani*”) a uma série de motivos tomados à experiência política cubana: no devaneio do cronista desfilam lances e personagens da revolta militar e estudantil que se dera poucos meses antes. Encadeando golpes e levantes, reviravoltas e agentes diversos, a fita que se desenrola em pensamento tem o ritmo da **urgência histórica**, captado em seu dinamismo por uma imaginação excitada com as guinadas em que se disputa o destino de um país. Com o acento em imagens de participação popular, anti-imperialismo, alianças de classe e mobilização revolucionária, o enquadramento das impressões traz a marca das inquietações do observador brasileiro, sugerindo espelhamentos e comparações entre processos.<sup>218</sup> O interesse do texto, entretanto, deve-se menos às correspondências diretas entre o contexto local e as projeções sobre Cuba do que à descompartimentação de horizontes e temas franqueada pelo fluxo de pensamentos do cronista. À deriva e à associação de assuntos corresponde uma sensibilidade que absorve e entrelaça produtos da indústria cultural nascente, como a canção e o filme, e a inquietação geopolítica transnacional. A pauta jornalística é assim reelaborada pela caixa de ressonância da subjetividade, na qual rumba e revolução se rebatem, catalisadas pela pulsão

---

<sup>217</sup> Rubem Braga, “Rumba” [1934], *CP*, pp. 25-27.

<sup>218</sup> Uma mostra da ressonância, entre a juventude de esquerda brasileira, do Golpe de Estado em Cuba em 1933, também conhecido como Revolta dos Sargentos, encontra-se em “Cuba” (artigo não assinado), in: *Rumo*, n. 4, agosto de 1933, p. 19; e José Sérgio Velásquez, “Os estudantes cubanos”, in: *Rumo*, n. 5 e 6, setembro e outubro de 1933, p. 27.

sexual que se dirige, no desfecho da crônica, à dançarina fatal que provocara o fluxo de pensamentos:

aquela bailarina baila, está dançando demasiado viva e sensual, os seus braços são cobras sob as palmeiras que farfalham, nas suas veias corre um sangue que jamais deveria ser derramado, e o seu corpo moreno jamais deveria ficar imóvel. Ela dança, e de seus cabelos assanhados sai o perfume dos unguentos violentos e seus lábios me parecem tão vermelhos que o sangue estala sob a mucosa fina. (...) ainda bem que ela não veio toda nua, porque a própria rumba perderia o controle de seu corpo e de suas pernas indígenas e alucinantes e de seus pés que são asas de fogo bronzeado bailando sobre o chão heroico. Ainda bem que ainda temos tamanhas esperanças de tomar parte em milhares de revoluções.

Confluem, portanto, a **emergência da libido e da sublevação**, eixos em torno dos quais gravita a sensibilidade do jornalista. Seu devaneio dá parte de um tipo de imaginação regulada pelo andamento revolto da experiência social. Assim, recursos textuais que a crítica viria a assinalar como traços característicos do estilo do autor, como os momentos de “súbita iluminação” ou a *Stimmung* instaurada por sua “voz lírica”, revelam-se aqui articulados à energia política que alimenta a sua prosa dos anos 1930.<sup>219</sup> Desse modo, tomamos contato com a amplitude das estratégias pesquisadas pelo cronista interessado em dar forma à sua **inclinação insurrecional**. Esta não se reduz ao plano das tiradas incendiárias e juízos apimentados, mas se desdobra em formulações heterodoxas e se precipita sobre figuras e contextos fora do esquadro político convencional. Assim como o **recurso ao devaneio** inocula inquietação em uma canção cubana, uma “*visão* instantânea” é capaz de saturar de tensão de classe a cena de um grupo de moleques em cantoria.<sup>220</sup> É o que se vê em “A empregada do Dr. Heitor”, crônica de fevereiro de 1935 na qual Vinicius Dantas percebeu “uma imagem de **insurreição contida, desespero, alegria e vida sufocada pela exploração**”:<sup>221</sup>

**De longe** vem um rumor, um canto. Vem chegando. Toda gente quer ver. São quinze, vinte moleques. Devem ser jornaleiros, talvez engraxates, talvez moleques simples. Nenhum tem mais de quinze anos. É uma garotada suja. Todos andam e cantam um samba, batendo palmas para a cadência. Passam assim, cantando alto, uns rindo, outros muito sérios, todos se divertindo

---

<sup>219</sup> As expressões entre aspas constam das descrições da prosa de Braga propostas, respectivamente, por Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”, cit., p. 32; e João Cezar de Castro Rocha, “Formas diversas de sentir”, in: *O Estado de São Paulo*, 12/01/2013, disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,formas-diversas-de-sentir,983414,0.htm>. Último acesso em 05/10/2013.

<sup>220</sup> A expressão, mais uma vez, é de Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”, cit., p. 32.

<sup>221</sup> Cf. Vinicius Dantas, “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”, cit., p. 175, n. 20.

extraordinariamente. O coro termina, e uma voz de criança canta dois versos que outra voz completa. E o coro recomeça. Eles vão andando depressa como se marchassem pra a guerra. O batido das palmas dobra a esquina. Ide, garotos de Vila Isabel. Ide batendo as mãos, marchando, cantando. Ide, filhos do samba, ide cantando para a vida que vos separará e vos humilhará um a um pelas esquinas do mundo.<sup>222</sup>

A composição do quadro encena com didatismo a dinâmica entre o flagrante imprevisto da vida ordinária dos pobres e as projeções através das quais o cronista pretende investi-lo de sentido insurgente. Além disso, o enfoque nos “moleques simples” contém a senha do recorte sociológico que, como se verá adiante, predomina na representação do conflito e da agitação proposta por Braga. Esse dado ajuda a notar como a escolha de conteúdos, figuras e espaços compõe um elemento relevante de seu trabalho, que interroga a originalidade da experiência popular sem mobilizar esquemas prévios. Localizando a cena na Vila Isabel, um dos bairros cariocas em que o padrão moderno do samba era, justamente naquele momento, elaborado e fixado, a passagem flagra o canto e a cadência dos moleques como prática viva. Considerado em chave histórica, o ângulo é cheio de consequência. Ele enfatiza uma feição particular do desenvolvimento de um gênero musical que nascera nos quintais das tias baianas, ligado à ritualidade das religiões de matriz africana, e se consolidava então como produto radiofônico e fonográfico. É no entanto como cena pública, emancipada da dimensão religiosa mas irreduzível à forma da canção comercial, que o texto representa o samba espontâneo no meio da rua. O processo através do qual este supera o seu confinamento aos morros e subúrbios, uma quebra de barreiras que o faria portador de imagens de integração nacional e “um pão nosso cotidiano de consumo cultural”, aparece aqui numa espécie de ponto zero, atento ao prisma dos de baixo.<sup>223</sup> Vale enfatizar a singularidade da abordagem, que encara o samba não a partir da temática da malandragem, paradigma dominante nas representações a seu respeito, mas de uma forma de enraizamento de classe mais nítido, e menos ambivalente no que tange à sua potência de oposição às formas de dominação. Ao configurar esse ponto de vista, a crônica não apenas procura as raízes sociais do fenômeno como avança intuições acerca da dimensão coletiva e política da música popular.

---

<sup>222</sup> Rubem Braga, “A empregada do Dr. Heitor” [1935], *CP*, p. 100.

<sup>223</sup> Para a expressão entre aspas, cf. Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, cit., p. 240. Sobre o desenvolvimento do gênero e sua cristalização no princípio da década de 1930, cf. igualmente Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012; Lira Neto, *Uma história do samba*, vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 2017; e Maria Rita Kehl, “Dois casos de antibovarismo na cultura brasileira”, in: *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018, sobretudo pp. 55-84.

Essa perspectiva é desdobrada em outro texto, publicado no mesmo mês de fevereiro de 1935. Em “Batalha no Largo do Machado”, a reportagem de carnaval oferece a visão de um rancho com ares de guerra civil, representada através de um mergulho na aglomeração em que se apertam “operários em construção civil, empregados em padarias, engraxates, jornaleiros, lavadeiras, cozinheiras, mulatas, pretas, caboclas (...)”.

O batuque é uniforme. Porém dentro dele há variações bruscas, sapateios duros, reviramentos tortos de corpos no apertado. Tudo contribui para a riqueza interior e intensa do batuque. Uma jovem mulata gorducha pintou-se bigodes com rolha queimada. Como as vozes se abrem espremidas e desiguais, rachadas, ritmadas, e rebentam, machos e fêmeas, muito para cima dos fios elétricos, perante os bondes paralisados, chorando, altas, desesperadas!

Como essas estragadas vozes mulatas estalam e se arrastam no ar, se partem dentro das gargantas vermelhas. Os tambores surdos fazem o mundo tremer em uma cadência negra, absoluta. E no fundo a cuíca geme e ronca, nos puxões da mão negra. As negras estão absolutas com seus corpos no batuque. Vede que vasto crioulo que tem um paletó que já foi dólmã de soldado do Exército Nacional, tem gorro vermelho, calça de casimira arregaçada para cima do joelho, botinas sem meia, e um guarda-chuva preto rasgado, a boca berrando, o suor suando. Como são desgraçados e puros, e aquela negra de papalotes azuis canta como se fosse morrer. Os ranchos se chocam, berrando, se rebentam, se misturam, se formam em torno do surdo de barril, à base de cuícas, tamborins e pandeiros que batem e tremem eternamente.<sup>224</sup>

A ênfase na dinâmica da massa de foliões pontua reiteradamente seus traços de etnia e classe, que, integrados pela pulsação rítmica (despedada da instrumentação harmônica, de matriz europeia), revertem preconceitos e sugerem a liberação de potências e energias reprimidas. Vazada em uma espécie de lirismo de urgência, a descrição carrega o festejo de intensidade e expectativa, caracterizando algo como o “jogo preparatório” que antecede ao instante em que a massa se emancipa e atinge a maioria.<sup>225</sup> Interroga-se, assim, a virtualidade política da festa. “O asfalto porventura não é vosso eito, escravos urbanos e

---

<sup>224</sup> Rubem Braga, “Batalha no Largo do Machado” [1935], *CP*, pp. 117-123.

<sup>225</sup> Cf. A expressão é de Walter Benjamin, que assim descreve, em 1929, a vibração revolucionária contida na tensão própria às “autênticas celebrações de massas”. Cf. “Belo terrível”, in: Walter Benjamin. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 128.

suburbanos?”, pergunta o cronista, que em outra passagem, imerso na multidão que canta, experimenta formular a demanda por emancipação latente no rancho carnavalesco:

De repente o lugar em que estais enche demais, o suor negro e o soluço preto inundam o mundo, as caras passam na vossa cara, os braços dos que batucam espremem vossos braços, as gargantas que cantam exigem de vossa garganta o canto da igualdade, liberdade, fraternidade.

Ligando comemoração e lema revolucionário, a descrição compõe uma imagem radical do carnaval, que renderia uma comparação produtiva com as chaves de interpretação através das quais a literatura modernista vinha elaborando o fenômeno. Frequentado por praticamente todos os escritores de peso da geração que se firmara nos anos 1920, o tema do carnaval se revelara propício às indagações sobre a especificidade nacional, à figuração dos desrecalques libidinais e da libertação dos entraves da civilização burguesa, e mesmo ao estudo das relações entre individualismo e experiência popular – problemas que, de modos particulares, são enfrentados pelos manifestos de Oswald, pela poesia de Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes e Drummond e mesmo pela prosa de Cyro dos Anjos. De ângulo complementar, cabe lembrar que as percepções dominantes no campo situado à esquerda do debate literário não autorizavam uma solução como a intuída por Braga: no romance proletário de Pagu, por exemplo, o carnaval é engodo e alienação, que “[a]bafa e engana a revolta dos explorados. Dos miseráveis. O último quinhentos réis no último copo”.<sup>226</sup> É relevante que, frente a essa tradição recente e densa, a crônica de Braga, aproximando prazer e revolta, distinga-se por encaminhar figurações de uma festa em que o povo, sujeito do próprio espetáculo, batuca e canta em disposição protorrevolucionária: “Eis que ali houve, e eu vi, uma batalha de rancos e soluços, e ali se prepararam batalhões para o carnaval – nunca jamais ‘a grande festa do Rei Momo’ –, porém a grande insurreição armada de soluços”.

Os termos dão parte do estado de expectativas e do horizonte de conflagração em que se move a imaginação do autor de *O conde e o passarinho*, atento às minúcias do que estava em disputa nas representações do carnaval naquele início de 1935. A tensão histórica é capturada por formulação do início de “Batalha do Largo do Machado”, que descreve uma das marchinhas entoadas na rua como “um profundo samba orfeônico para as amplas massas”. O exemplo dá parte da capacidade de encapsular o conflito social em uma frase, que neste caso mapeia o campo de interesses em guerra pelo sentido da manifestação popular. 1935 é um ano chave no processo de disciplinamento do Carnaval carioca, que passava não apenas a contar com subvenções da prefeitura do então Distrito Federal como a ser regulado por premiações

---

<sup>226</sup> Pagu (Patrícia Galvão). *Parque industrial*. [1933]. São Paulo: 2018, Editorial Linha a Linha, p. 41.



oficiais e controlado pelo registro das agremiações junto à polícia. O sentido do processo, aponta Lira Neto, era o de **domesticar um gênero antes marginalizado**, incorporando a festa à orientação cívica que assumiam as políticas de Vargas para a cultura brasileira.<sup>227</sup> É fácil notar que a insurreição carnavalesca descrita por **Braga não apenas valoriza o avesso do projeto getulista como sequestra o significante-símbolo da campanha nacionalista: improvisado e rebelde, o “samba orfeônico” reivindicado pelo cronista está em franco conflito com o “canto orfeônico”**, cujo ensino obrigatório, proposto com a colaboração de Villa-Lobos e estabelecido em decreto de 1934, tinha o objetivo de “desenvolver os sentimentos patrióticos do povo”.<sup>228</sup> Bulindo com a semântica oficial do regime, o cronista projeta um coro que, espontâneo e sem tutela, fundado na potência primitiva do batuque, aspira à autodeterminação fazendo pouco da parafernália ufanista.

Na linha de confronto com a pedagogia autoritária de Vargas, e distante da valorização folclórica da criação popular, a **politização da festa** imaginada por Braga consolida a sua aproximação de formas coletivas de contestação e embate. **Ela se dá às vésperas da fundação da Aliança Nacional Libertadora**, cujo ânimo, como tentamos demonstrar, é em certa medida antecipado pela produção do autor de *O conde e o passarinho*, que desde o princípio intui e elabora gestos de insubordinação e formas de insurreição política. Sua crônica estava portanto bem situada para, nos meses que antecedem os levantes de novembro de 1935, sintonizar a energia social liberada em momento de especial acirramento do conflito de classes.

### 3.

Segundo o argumento que nos interessa demonstrar, boa parte da radicalidade de Braga se deve a seu modo de **tirar partido das tensões próprias à situação e à forma da crônica**. Reconhecendo as ambivalências e experimentando as possibilidades do gênero, ele atina para formas discursivas capazes de inquirir situações cotidianas, entrever conflitos e interrogar

---

<sup>227</sup> Lira Neto, *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 210. Sobre o assunto, cf. igualmente Luiz Felipe de Alencastro, “Villa-Lobos et la première période Vargas, 1940-1945”, in: A. Fléchet, J. Pimentel, D. Pistone e L. F. Alencastro (orgs.). *Villa-Lobos. Des sources de l’œuvre aux échos contemporains*. Paris: Honoré Champion, 2012, pp. 15-30; e José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, in: Enio Squeff e José Miguel Wisnik, *Música. (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, pp. 129-191.

<sup>228</sup> Cf. o Decreto n. 24.794, de 14 de Julho de 1934, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino do Canto Orfeônico nas escolas primárias do país. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24794-14-julho-1934-515847-publicacaooriginal-1-pe.html>. Último acesso em 26/01/2013. Para ilustrar o teor político que o movimento aliancista logo projetaria sobre a pedagogia coral getulista, é valioso um folheto de 1935, distribuído nos quartéis pela propaganda pecebista dirigida aos oficiais e subalternos: “Neguemos a fazer a física de madrugada no Regimento! Esculhambemos o canto orfeônico até acabar com ele! Limpemos nossos fuzis para a luta pelo GNPR! Todo o poder à ANL! Viva o PCB!”. Cf. Marly de Almeida Gomes Vianna. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 162-163.

posições sociais. Vimos que um dos desdobramentos dessa disposição combina, à animosidade dirigida aos signos da vida burguesa, percepções e impulsos de insubordinação política. Resta descrever o tipo especial de tino sociológico que confere substância a essa inclinação disruptiva; em outras palavras, é o caso de sondar as formas com que Braga enquadra e dá figuração às classes populares. A esse respeito não há melhor texto a comentar do que “Engraxates de São Paulo”, cuja forma compósita e indecorosa, à espreita de confrontos, revolve manifestações particulares da pobreza e da pequena-burguesia.

A crônica de abril de 1935, não publicada em livro, é uma descida inconformista e desassombrada ao chão da capital paulista. Apropriando-se do gesto de pesquisar os elementos e símbolos da metrópole em expansão, em cujo progresso eivado de provincianismo a poesia da década anterior havia descoberto imagens-síntese do ritmo de uma modernização contraditória, o texto ousa uma interrogação bruta e direta da sociabilidade urbana. Seus materiais se avizinham da toponímia e dos tipos paulistanos a que *Pauliceia desvairada* [1922], de Mário de Andrade, e “Postes da Light”, seção de *Pau Brasil* [1924], de Oswald, dedicam seus recursos de vanguarda, a um tempo fundando e indagando, em chaves distintas, a natureza e o horizonte da experiência modernista brasileira. Na crônica de Braga, todavia, os ícones da cidade são alvo da sem-cerimônia com que o jornalista anota as aperreações e agastamentos descortinados por sua escolha de assunto, o mundo do trabalho rebaixado, precário e mal remunerado. Gravitando o universo dos engraxates, o recorte tem em mira as ambiguidades da experiência pequeno-burguesa, que dão acesso a diferentes maneiras de perceber a clivagem de classes. Essa pesquisa ganha forma através de uma exposição particularmente inquieta, amparada na variação de modos de enunciação e interpelação. A estratégia, como se verá, deve sua eficácia ao enfrentamento de uma série de atitudes e discursos, que o cronista imita e fustiga (no primeiro tempo da exposição) para então encaminhar a pergunta sobre o horizonte político do lumpem urbano (no segundo tempo da exposição).

Começamos por verificar, desde o parágrafo de abertura, as diferentes dicções experimentadas no texto:

São Paulo, Avenida São João. A vida em São Paulo está barata. Vemos ali sanduíches de queijo ou de presunto a duzentos réis. A avenida é larga, é bela, cheia de gente e de barulho. Desçamos no meio da turba. Na praça do Correio existe a estátua mais feia da América do Sul. É de Verdi. Amo este trecho entre a praça do Correio e o largo Paissandu. Vinde ver os engraxates. Ai, engraxates de São Paulo! Ai, sobretudo engraxates volantes de São

Paulo! Engraxates civis, engraxates militares. Entremos nesta casa. Ao fundo, dez barbeiros. Barba, quinhentos réis. Mais para o fundo, duas manicures. Unhas, dois mil réis. Ao lado o homem que rapidamente limpa, lava, renova, ó transeunte, vosso velho chapéu de lebre. E aqui, bem perto da rua, os engraxates. São quinze. Todos estão vestindo macacão azul. Nas costas o nome da casa aparece em vermelho. Eles estão em fila, recurvos, quinze engraxates recurvos, magros, sujos, trabalhando freneticamente. Um tostão. Pagando cem réis, transeunte, vossos sapatos brilharão.<sup>229</sup>

Atravessando em passo acelerado a paisagem da capital e fazendo pouco de sua monumentalidade, a insolência da prosa emula uma expedição pelo universo dos pobres e remediados. O gesto espalhafatoso, de impositação artificiosa, discerne o objeto da atenção do cronista através de uma dicção postiça, herdada porventura da irreverência modernista diante das formas elevadas e solenes de discurso. Já de saída, portanto, soa o alerta para um modo de compor que faz das maneiras e situações de fala objeto de troça e zombaria. Das exclamações fingidas (“Ai, engraxates de São Paulo!”), paródia da comoção poética com a fauna cidadina, às interpelações que projetam e atacam um interlocutor (“ó transeunte”), trata-se de aproximar a prosa ao ritmo do tumulto e da altercação.

Nesse contexto, tem interesse especial a imagem que qualifica as personagens anunciadas pelo título. “Engraxates civis e militares”: a metáfora, de estranheza que a sequência do texto trata de aclarar, é um jeito envenenado de denominar os limpa-botas autônomos, que trabalham por sua conta e risco, de um lado, e os que têm patrão e vestem uniforme, de outro. Uma maneira, digamos, de antecipar o tema em elaboração – como aparece o horizonte da política para o lumpem urbano? –, mas de pronto investindo-o, por efeito da escolha vocabular, das implicações históricas embutidas na oposição entre civis e militares. As palavras, não é difícil supor, ativavam de imediato o campo semântico associado às quarteladas, golpes, levantes e motins que saturavam não apenas o passado recente como o presente brasileiro naquele meio de década. O contexto, como se sabe, era agitado pelos desdobramentos vivos e em aberto tanto das revoltas tenentistas como dos movimentos armados de outubro de 1930 e julho de 1932, além dos combates de rua entre integralistas e setores de esquerda, frequentes desde 1934. É flagrante, portanto, o desajuste produzido pela aplicação, ao contexto dos engraxates, dos termos fortemente ligados às coalizões e rupturas entre setores civis e militares na experiência republicana. O descompasso não deixaria de soar como provocação ou ameaça, sugerindo que também no plano rebaixado do cotidiano

---

<sup>229</sup> Rubem Braga, “Engraxates de São Paulo”, in: *Folha da Noite*, 14/04/1935, n.p.

anônimo e desclassificado se disputavam os rumos do país e de suas instituições. A formulação é um achado característico da redação de Braga, que afere e traduz, na linguagem comum, a **temperatura política da vida ordinária**.

Marcada desde seu parágrafo de abertura pelo **sentimento urgente da atualidade**, a enquete se desdobra no levantamento dos gestos sociais envolvidos na prática de engraxar os sapatos. Seu método, para tanto, é o de dramatizar as relações em jogo. Trata-se de imaginar e imitar as atitudes envolvidas, de forma a exagerar e dar visibilidade a maneiras concorrentes de considerar o rés do chão do centro paulistano. Em primeira abordagem, falando ao passante trivial, o cronista procede a um inventário dos **constrangimentos e embaraços** que o atingem. Impaciente e irritada, a dicção combina fórmulas gastas de tratamento elevado à enumeração coloquial de indícios da vida espezinhada. Calcada na anáfora, a sintaxe reiterativa confere à coleção de atributos degradantes o ritmo de uma apostrofação dirigida ao transeunte, cujo miserê é escandido em detalhe.

Eu sei, transeunte, que o vosso costume de casimira está puído atrás, que o paletó tem manchas que nenhum chinês destruirá, que a calça tem joelheiras pardas, que a vossa camisa está suja e remendada, que a vossa gravata já mudou de cor. Eu sei que vosso estômago está correndo para casa com fome, que ele já comeu pastel de carne, já bebeu uma “batida” rápida. Sei que vossos sapatos já estão arruinando as segundas meias solas, pois em São Paulo se anda muito e se anda depressa. Eu sei que vossos brônquios sofrem com a garoa poética e assassina, grande provocadora de poeminhas e de pneumonias. Eu sei que a vossa vida está suja como vossa roupa, descolorida como vossa gravata, inquieta como vosso estômago, gasta como vossos sapatos. Entretanto é apenas cem réis, e vossos velhos sapatos brilharão sobre o asfalto infeliz. Bem creio que isso não melhorará vossa vida, nem modificará, transeunte, vossos tristes caminhos. Mas apesar de tudo os sapatos velhos brilharão de um brilho gasto, artificial, ralo, equívoco, mentiroso, precário, sublime.

Repisando em pormenor os apertos do tipo do João-ninguém, o retrato tem o fito de apresentar, em situação, a **freguesia a que os engraxates oferecem seus serviços**. O cuidado com os sapatos é assim visto na perspectiva de uma economia simbólica do cotidiano amarfanhado, no qual o cronista se intromete para sondar as implicações morais e compensações imaginárias em interação. Para registrá-las, a exposição se desdobra em diferentes ângulos de enunciação. Se no primeiro quadro o cronista interpela o transeunte, no

quadro seguinte vemos o transeunte a interpelar o engraxate. Com o recurso à voz em primeira pessoa, sobe o patamar de violência com que se desenrola a luta de autoestimas:

Anda, velho italiano, engraxa depressa meus velhos sapatos. Eu tenho pressa, e tu acaso não a tens igualmente? Depressa, velho sórdido, cumpre teu trabalho.

Eu sou um príncipe. Tenho um homem aos meus pés, recurvo, miserável, adulator aos meus pés. Somos quinze príncipes instalados em cadeiras de braços, fumando cigarros diante de quinze escravos. Examino os outros príncipes. Meu vizinho da direita é evidentemente um príncipe caixeiro. O da esquerda é um príncipe funcionário público. Aquele outro gordo é príncipe proprietário de um pequeno botequim. Somos quinze sujeitos. Somos quinze sujeitos importantes, realmente. Como estamos bem instalados sobre esses párias de macacão azul!

O exagero ríspido que conduz a dramatização, deliberadamente pouco burilada, dá à sucessão de enquadramentos a dinâmica de um bate-boca. O efeito é o de amplificar as rixas e atritos comezinhos correntes na experiência da gente miúda. O campo de indisposições e ostentação de pequenas superioridades, vale notar, é propício às modalidades de ironia e achaque em que o autor é versado. Em outra passagem, de andamento singularmente truncado, a lida dos engraxates é ocasião para um novo desdobramento de vozes, que convoca à discussão a figura de um “poeta”. A ele o cronista dirige sua zanga e, de cambulhada, tantas outras ofensas, que atingem de arrastão o tradicionalismo pátrio e os signos da cultura erudita.

O engraxate é cinquenta por cento um trabalhador, cinquenta por cento um mendigo. Esses mendigos que não pedem esmola, mas grunhem quando não recebem. É humilhante. Humilhante? Quem foi que disse, poeta, que isso é humilhante? Humilhante é a vida. Será que não há um meio de consertar a vida? Deve haver. Tenho meditado sobre esse assunto. Nós faremos muitas coisas pouco recomendáveis e contra os sentimentos do povo brasileiro, que em sua enorme maioria é católico, ordeiro e sifilítico. Com exceção dos tuberculosos e de outros. As balas das metralhadoras ferirão os caules das rosas suaves. Mas agora não. Agora o melhor é mandar engraxar os sapatos enquanto se medita.

Quem engraxa vossos sapatos é um velho napolitano de bigode, atarracado e sujo de graxa. Ao seu lado está um menino magrelo de onze anos. Todos sentem uma dor nas costas, um cansaço nos músculos do braço. Todos são uma só máquina azul funcionando sem cessar, precária e heroica máquina humana. Nenhum deles possui uma educação finíssima. Assegura-

se mesmo que eles não sabem distinguir a “Sinfonia” em mi, de Holzbauer, de “L’Arlesienne”, de Bizet. Isto não é crível. O Conservatório Dramático e Musical é ali tão pertinho, na avenida mesmo!

Ao leitor familiarizado ao circuito paulistano não escapariam **as tiradas voltadas a Mário de Andrade**. Se a imagística cara à *Pauliceia desvairada* já fora infamada pela menção à “garoa poética e assassina, grande provocadora de poeminhas e de pneumonias”, Mário é visado também pela ferroada dirigida ao Conservatório, ao qual se dedicava já havia décadas. Vinculada à **dissensão entre os dois escritores**, a desdita tem lugar à parte, e constitui uma boa ilustração de como os ânimos radicais do decênio de 1930 tomam por alvo dileto a figura do autor paulista.<sup>230</sup> No contexto da crônica, todavia, a indisposição com o escritor modernista não se reduz a demonstração do apetite franco atirador com que Braga interpela as figuras proeminentes de seu tempo. Ampliando a cena do debate, o ataque ao mundo musical dá sequência à estratégia de variação brusca e metódica de ângulos e vozes. Desse modo, a esfera da cultura erudita, na qual estão embutidos por metonímia os preconceitos e a indiferença das classes ricas paulistanas, passa a integrar o mapa do confronto urbano traçado pelo texto. No conjunto, resulta um **inventário das tensões inerentes à ordem social, bem como das distinções e humilhações a ela associadas**.

Em registro bruto e ruidoso, a sensibilidade sociológica do escritor atina assim para um **estado de urgência** a palpitar sob os gestos e práticas cotidianas. Encarnando-as com disposição satírica e demonstrativa, o cronista, embora rumine desejos de revolta (“pouco recomendáveis e contra os sentimentos do povo brasileiro”), não se identifica a nenhum dos pontos de vista a que dá relevo. Configurado o terreno saturado de hostilidade, em que

---

<sup>230</sup> O entrevero entre os dois é mencionado por fontes diversas, embora careça ainda de documentação. À guisa de pesquisa por realizar, vale lembrar, além da resenha indecorosa publicada em 1937 por ocasião dos dez anos de *Macunaíma*, citada na “Introdução” deste estudo, a “Carta aberta a Mário de Andrade”, de outubro de 1936, em que Braga **condena a assinatura de Mário no manifesto de fundação da *Bandeira Intelectual de São Paulo***, movimento conservador liderado por Cassiano Ricardo no qual o cronista via uma “brigada de choque cultural” destinada a “combater a rebelião espiritual das massas”. Cf. respectivamente Rubem Braga, “Os defeitos de Macunaíma”, cit., e Idem, “Carta a Mário de Andrade”, cit.; sobre a *Bandeira*, ver a contextualização oferecida por Marcos Antonio de Moraes, em “Mário, Otávio”, in: Marcos Antonio de Moraes (org.). *Mário, Otávio: cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/ IEB-USP, 2006, pp. 71-72, n. 14. Da parte do escritor paulista, a indisposição parece não ter merecido publicidade; no que toca ao testemunho de seus documentos pessoais, cabe mencionar a anotação a lápis na página 9 de seu exemplar da primeira edição de *O conde e o passarinho* (disponível para consulta na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – USP), em que se lê: **“Crônicas notáveis pela mediocridade. Difícil compreender a fama do autor”**. Por fim, em chave propriamente literária e talvez mais produtiva, não custa lembrar que o assunto da crônica de Braga fora frequentado por Mário de Andrade em texto publicado no *Diário Nacional* alguns anos antes. Dedicado rigorosamente ao mesmo universo paulistano de engraxates, barbeiros e vendedores de loteria, ele é estruturado a partir da perspectiva do freguês, dando forma à ambivalência paternalista dos gestos da gorjeta e da amabilidade entre cliente e trabalhador. Cf. “Meu engraxate” [13/12/1931], in: Mário de Andrade. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, cit., pp. 473-474.



circulam os tipos que povoam as ruas do centro, a exposição culmina em uma cena de conflito efetivo, para a qual converge a tensão acumulada desde o princípio da crônica.

Porém aqui fora, na calçada, a noite desce, faz frio, e neste bravo São Paulo estão os engraxates civis. Não têm uniformes. Não têm local de trabalho. Estão sempre esfarrapados. A gente fica em pé, e eles se agacham para engraxar. A polícia os persegue. Ontem vi, eu vi com estes olhos que a terra há de apodrecer. Eram talvez oito. Estavam no canto do passeio burburinhante. Trabalhavam. Ali não se paga um tostão, paga-se duzentos ou trezentos réis. Conforme a cara do freguês. Mas estavam demasiado próximos da casa do homem que é o patrão dos engraxates de macacão. O **homem açula seus engraxates de uniforme contra os engraxates de farrapos.** Mas estes estão na rua, e **sabem a técnica do combate de rua.** Sabem jogar pedra, jogar xingamentos, provocar, fugir, voltar, vaiar, atormentar. O homem teme a concorrência dos engraxates volantes. Além de tudo – afirma – eles não pagam licença. De modo que um comerciante honesto que paga a sua licença fica prejudicado por esses vagabundos. O homem se queixa. Os engraxates em farrapos batem nas pernas dos transeuntes, namoram seus sapatos sujos. Trabalham de cócoras. Mas os homens da polícia receberam ordens. Pegam os engraxates, com exceção dos que fogem. Os engraxates berram, reagindo contra a prisão. Vão para o xadrez. Não veio tintureiro. Vão a pé, em bandos, vigiados, loucos para fugir.

Se a estratégia do texto é expor a relação animosa entre os variados tipos citadinos, em cuja expressão particular a prosa ausculta os atritos entre setores diversos da gente miúda ou remediada, seu desfecho **move o foco para o ponto mais rebaixado da estrutura.** Completando o panorama das formas de subordinação, a exposição apreende um sistema de compensações. Isso porque percorre a cadeia das humilhações cotidianas, que, obedecendo à hierarquia das posições, precipita sobre os engraxates enxovalhados, sem contrato ou cidadania, a forma mais direta de **violência.** Ao figurar o atoleiro em que estes se encontram, a estratégia passa da dramatização de vozes ao relato; o segundo tempo da exposição, assim, acompanha a mudança de enfoque, que se desloca da esfera do consumo (os fregueses) para a da produção (os engraxates). Na passagem de um momento ao outro, encena-se a **transformação do exaspero antiburguês do cronista em inquietação política inconformista.** Se para sondar a disposição rixosa e ressentida da clientela ele se fizera o dublê malicioso de pobres-diabos, é como testemunha que depõe a respeito dos esfarrapados do estrato inferior:



A prisão não adianta coisa alguma, nem para eles, nem para a polícia, nem para o homem que é o dono dos engraxates em macacão. Apenas verifico que os engraxates uniformizados acham graça, zombam dos prisioneiros com berros, enquanto trabalham.

Entretanto eles amanhã poderão ser despedidos e serão também, como já foram, engraxates em farrapos. Vivem tão miseravelmente como eles.

Engraxates de todas as vestes, uni-vos.

Percorrendo as agruras e ambivalências das camadas médias até alcançar o ponto extremo da espoliação e do desvalimento, a sequência do texto condensa e demonstra uma atitude característica do próprio cronista inventado por Braga. O movimento de constituição de sua figura, como temos visto, escapa com rebeldia à estatura associada ao literato; chama pelo nome, com autoironia envenenada, a própria condição de redator “pequeno burguês”; e descobre, por fim, a dimensão material da produção de crônicas, que radica em última instância na venda da força de trabalho. O percurso é de descortínio do fundo objetivo das questões, o que se aplica também à enquete de “Engraxates de São Paulo”, cujo levantamento das vacilações e estreitezas da pequena classe média elege como ponto de fuga a verificação da atividade mais rebaixada e à margem da ordem. Demonstração aguda do corpo a corpo do cronista com a reprodução cotidiana da vida renhida, o texto ajuda a rever e dar especificidade à descrição mais disseminada a respeito da obra de Braga. Trata-se da *tópica da humildade*, que segundo Arrigucci constituiria um valor tanto ético como estético, característico da frequente aproximação do autor às “formas da vida e do trabalho simples”. De acordo com esse raciocínio, o escritor capixaba buscaria no aspecto mesclado da vida cotidiana um modelo para o seu estilo humilde, a que corresponderia uma atitude fundamental, que tem na “solidariedade social um valor básico”. A sensibilidade do cronista, assim, cultivaria atenção especial à “fugacidade irremissível do mais frágil, que, quase sempre, é também o mais pobre”.<sup>231</sup> Tendo verificado a sua disposição bruta ao embate de posições e a atenção minuciosa à manifestação contraditória dos fenômenos sociais, cabe argumentar que a prosa do autor deve ao acirramento dos anos 1930 um *gume de classe específico*. Ele é determinado por situações concretas, nas quais despontam o horizonte conflituoso e a pressão pela superação efetiva da iniquidade e da infracidadania. Decorre uma percepção da pobreza que, mais do que responder ao franciscanismo difuso que Arrigucci tem em vista, radica nas *experiências contraditórias do trabalho e de sua escassez, as* quais são pedra de toque da

---

<sup>231</sup> Cf. Davi Arrigucci Jr., “Braga de novo por aqui”, cit., sobretudo pp. 36-42. Para as expressões entre aspas, cf. p. 41.

perspectiva e do enquadramento das crônicas. Note-se de passagem que a verificação das coordenadas iniciais destas, enfaticamente ligadas à **vibração política do decênio**, oferece uma perspectiva para reexaminar as transformações da produção do autor. Se é certo que o seu **timbre radical se modula a partir do decênio de 1940**, direcionando-se à elaboração de cenas e sentimentos fundados em um tipo de “experiência socializada” na qual Arrigucci assinala a marca do passado rural e interiorano, não seria improdutivo redescrever e periodizar o percurso de Braga à luz das transformações de seu horizonte histórico.

Isso posto, como entender a injunção final do texto, que convoca à união os engraxates paulistanos? “Engraxates de todas as vestes, uni-vos”: a frase ata a máxima do *Manifesto* de Marx e Engels, lema político por excelência, à figuração particular de uma parcela quase invisível, e particularmente desorganizada, da classe trabalhadora de uma metrópole ascendente, na franja periférica do capital. Digamos, pois, que, ao se apropriar das palavras de ordem comunistas, àquela altura sob a tutela do raio de influência global da ortodoxia stalinista, a sentença opera uma aclimatação ousada, transpondo a decalagem evidente entre os “proletários do mundo” e os engraxates do largo do Paissandu. Além disso, a formulação ecoa em tensão com a barafunda cotidiana transcrita pela dicção do cronista, cujo passeio pela sociabilidade urbana, estreita e rixosa, não recomenda grandiloquência ou confiança na coesão política. Evitando o jargão de esquerda, são os embotamentos e o horizonte indefinido da consciência de classe que o texto, afinal, propõe-se a radiografar. O *finale* que a versão local do emblema comunista impõe ao texto, portanto, **está menos próximo da linguagem de cartaz do narrador obreirista de Jorge Amado do que de um reconhecimento do campo incerto e heterogêneo no qual se move a prosa de jornal interessada em tocar o nervo da luta de classes**. Em outras palavras, o **teor agudo e desconchavado da formulação**, à qual não falta certo ar de paródia, entre o repto e a troça, tem algo de uma interrogação. Através dela, o cronista testa e, no limite, pergunta-se sobre as formas de linguagem de que dispõe para se situar diante da pobreza e imaginar o enfrentamento social. Alargando o escopo do comentário, seria possível arriscar dizer que, em lances como esse, está em elaboração, ou em fase de testes, o **próprio idioma da luta de classes no Brasil**, num contexto em que ela emergia em novo patamar. Como aponta um historiador, a Revolução de 1930 propulsiona um novo arranjo de mobilização e controle da produção de valor: no plano econômico, consuma-se a territorialização da força de trabalho, e, no plano político e cultural, as forças hegemônicas forjam um regime ideológico e discursivo que passa a incorporar – e mitificar – a figura do

trabalhador.<sup>232</sup> Braga captura o fenômeno a partir de um dos seus pontos cegos – a atividade econômica informal, sem direitos, garantias ou representação partidária –, prospectando formas linguísticas que estivessem à altura do que então se passava.

Um olhar para a temporalidade especialmente movimentada do ano de 1935 no Brasil verifica que a publicação de “Engraxates de São Paulo” **acontece poucos dias depois de Vargas sancionar a Lei de Segurança Nacional**. Em reação ao adensamento da mobilização ligada à ANL, a medida conferia expressão jurídica e policial à mistificação anticomunista e elevava o patamar de arbítrio e controle sobre as atividades tidas por inimigas da ordem.<sup>233</sup> É nesse contexto de acirramento que Braga testa a **intersecção entre os limites da crônica e os da intervenção política**. Resta ver quais coalizões de classe e expressões coletivas o mísero cronista, pondo-se perto do povo, está apto a rastrear e fantasiar.

#### 4.

Só uma força ampla, coesa, inexpugnável, pode defender a Democracia: é o Povo, na sua mais ampla expressão, compreendendo os de terra e de mar, os civis e militares, os trabalhadores manuais e intelectuais, os da cidade e do campo, os das escolas e das fábricas, das oficinas, dos escritórios e fazendas, os das pequenas lojas, os das pequenas indústrias. Os que precisam de liberdade para viver.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Não será descabido retomar, em sua integralidade, a síntese do processo oferecida por **Luiz Felipe de Alencastro**: “a Revolução de 30 situa-se na convergência de **uma dupla mutação**. Em primeiro lugar, **o mercado de trabalho se territorializa**, fenômeno inédito desde o século XVII, quando o trabalho escravo africano começa a sobrepor-se ao trabalho forçado indígena. Em segundo lugar, o Estado deixa de intervir na captação de **proletários estrangeiros para cuidar do enquadramento do proletariado nacional**. À luz dessas transformações compreende-se melhor o **novo patamar ideológico** onde evoluirá o debate político e cultural brasileiro. // Enquanto o mercado de trabalho foi predominantemente alimentado pelo tráfico negreiro e pela imigração – enquanto a economia brasileira comia os trabalhadores crus –, o poder político encontrava-se em face de trabalhadores mantidos em situação de infracidania. Nessas condições o discurso ideológico resumia-se praticamente **ao diálogo entre as classes dirigentes (a burocracia imperial e republicana) e as classes dominantes (as oligarquias regionais)**. A partir do momento em que a reprodução ampliada da força de trabalho se territorializa – quando a economia passa a comer **trabalhadores cozidos** –, o discurso ideológico não pode mais evoluir intramuros no estreito espaço do poder. Doravante era preciso uma **‘linha de massa’**, uma ideologia que encobrisse o sentido e a orientação do cotidiano, que justificasse as relações complexas unindo dominantes e dominados. **Nacionalismo e patriarcalismo** fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A **emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio** (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouve a ‘voz do dono’) veiculam o nacionalismo. *Casa-Grande e Senzala* fornecerá a teoria e a prática do patriarcalismo brasileiro”. Cf. Luiz Felipe de Alencastro, “A pré-revolução de 30”, in: *Novos estudos*, n. 8, set. 1987, p. 20.

<sup>233</sup> Sancionada em 4 de abril de 1935, a chamada “Lei Monstro”, entre outras disposições, caracterizava como “crimes contra a ordem nacional” os atos de “incitar diretamente o ódio entre as classes sociais” e de “instigar as classes sociais à luta pela violência”. O texto da lei está disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-38-4-abril-1935-397878-republicacao-77367-pl.html>. Último acesso: 22/11/2019.

<sup>234</sup> “Frente Popular”, in: *Marcha*, n. 1, 16/10/1935, p. 1.

A passagem consta do primeiro editorial de *Marcha*, semanário de vida breve, lançado no Rio de Janeiro em meados de outubro de 1935. Ele vale como um registro histórico da constelação de jovens intelectuais e artistas que a causa da Aliança Nacional Libertadora reúne na publicação, a qual anunciava um comitê de redação formado por Rubem Braga, Caio Prado Júnior, Di Cavalcanti, Newton Freitas e Carlos Lacerda.<sup>235</sup> Mas seu interesse vai além. Documento da energia política investida na experimentação de formas de imprensa não comercial, o primeiro número de *Marcha* estampa, no seu manifesto de apresentação, um elemento-chave para a compreensão do quadro no qual se inseria o escritor disposto a empenhar sua prosa na militância antifascista e antigetulista. Isso porque o editorial, intitulado “Frente Popular”, enfatiza de modo contundente a estratégia de alianças de classes e setores diversos. Sequer falta, ao tom de comício característico, a apresentação do “Povo” como a entidade na qual se deposita o lastro da revolução nacional-democrática. Explicita-se, assim, um dos elementos-chave da discussão sobre a ANL e, de maneira geral, sobre a política de frentes populares recomendada pelo Comintern a partir de meados dos anos 1930. Esta, vale lembrar, não configurava ponto pacífico: no debate brasileiro, por exemplo, caberia ao pensamento trotskista, marginal no campo do comunismo nacional, a crítica do “abjeto pirão ideológico” manifesto na “mistura de classes” aliancista, cujo programa teria dado as costas ao proletariado e apostado na “demagogia patrioteira” e no “misticismo espontaneísta das massas”.<sup>236</sup> Àquela altura, este argumento, de viés antiestalinista, tinha amparo na análise dos rumos conservadores, ou francamente contrarrevolucionários, do regime soviético; além disso, não demoraria para que, na cena mundial do antifascismo dos anos 1930, a estratégia de frentes populares fizesse água em contextos diversos. Cabe no entanto enfatizar o horizonte contraditório, propício à efetiva experimentação de posições, precipitado com o processo da ANL. Portanto, mais do que recensar o embate de estratégias, que envolve disputas historiográficas e de teoria política, importa, para os fins de nosso estudo, enfatizar como, no momento agudo da mobilização da esquerda brasileira nos anos 1930, colocava-se a questão das forças sociais a congregar no embate com os rumos cada vez mais autoritários do governo de Vargas.

---

<sup>235</sup> A aproximação de Braga à ANL é documentada por sua presença, em março de 1935, na primeira reunião do diretório nacional da frente, cuja seção paulista seria presidida por Caio Prado Júnior. Cf. Paulo Sérgio Pinheiro, *Estratégias da ilusão: A revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 273.

<sup>236</sup> Cf., respectivamente, “A Aliança Nacional Libertadora e a confusão do Movimento Operário”, in: *A Luta de Classe*, n. 25, 25/06/1935, pp. 1-2; e “O fracasso da ANL e as tarefas da vanguarda operária”, in: *A Luta de Classe*, n. 26, agosto de 1935, pp. 3-6. Os textos foram recolhidos em: Fulvio Abramo e Dainis Karepovs (orgs.). *Na contracorrente da História: Documentos do trotskismo brasileiro (1930-1940)*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Sundermann, 2015, pp. 218-225 e 226-237, respectivamente.

Este o campo no qual se move a imaginação de Braga, cuja participação política direta o leva a reencontrar, na forma de programa, o problema com o qual sua crônica se havia desde o princípio: o da expressão cotidiana das tensões de classe, em suas diversas feições e impasses. Em outras palavras, a **composição heteróclita do “povo”**, no qual o editorial de *Marcha* aposta suas fichas e empenha a sua retórica, é questão decisiva para o autor de *O conde e o passarinho*, que a elabora no campo da invenção discursiva, a um tempo estimulada e desafiada pelos modos de manifestação da experiência popular. Ao sintonizar as energias liberadas por esta, ele põe à prova, por um novo ângulo, os limites e possibilidades da prosa de jornal. Se o autor se distingue por tirar consequências da situação de heteronomia imposta pelas coordenadas práticas da imprensa, sua crônica da fase de ascenso da ANL se propõe a enfrentar ainda outra intersecção: a **da comunicação política, cujo rechaço ao estatuto de autonomia da obra literária é movido pela ambição de ressonância imediata**.

A questão se põe em clave mais produtiva ao perguntarmos pelas providências formais que o cronista experimenta para enquadrar sua matéria e, no mesmo passo, entrelaçar sua escrita às circunstâncias do presente. Dessa tentativa, “Luto da família Silva”, que se tornaria peça de antologia, constitui talvez o exemplo mais contundente. Muitas páginas atrás, o parágrafo de abertura da crônica nos serviu de ilustração do mecanismo de paráfrase, glosa e inversão a que o prosador capixaba submete pauta e convenções jornalísticas. Podemos agora notar que, neste caso, a reviravolta promovida pela visada do cronista radicaliza a interrupção do ângulo noticioso, fazendo-a coincidir com a **sublevação de uma voz coletiva**.

A Assistência foi chamada. Veio tinindo. Um homem estava morto. O cadáver foi removido para o necrotério. Na seção dos “Fatos Diversos” do *Diário de Pernambuco*, leio o nome do sujeito: João da Silva. Morava na Rua da Alegria. Morreu de hemoptise.

João da Silva – Neste momento em que seu corpo vai baixar à vala comum, nós, seus amigos e seus irmãos, vimos lhe prestar esta homenagem. Nós somos os Joões da silva. Nós somos os populares Joões da Silva. Moramos em várias casas e em várias cidades. Moramos principalmente na rua. Nós pertencemos, como você, à família Silva. Não é uma família ilustre; nós não temos avós na história. Muitos de nós usamos outros nomes, para disfarce. No fundo, somos os Silva. Quando o Brasil foi colonizado, nós éramos os degredados. Depois fomos os índios. Depois fomos os negros. Depois fomos imigrantes, mestiços. Somos os Silva.

De simplicidade irreduzível, o gesto inicial do texto consiste em **desativar o tratamento indiferente com que o obituário protocola a morte do homem pobre**. O procedimento, assim,

tira partido exemplar do atrito e do embate com o jornalismo: não apenas denuncia os seus preconceitos e parcialidades, como leva ao limite o rendimento da silogística terra-a-terra do autor. Treinada a embaraçar e pôr em curto-circuito as premissas e encadeamentos do discurso conservador, a estratégia implode o confinamento que a notícia de morte impõe ao caso de João da Silva, dando a ele **generalidade sociológica e histórica**. Com isso, a brecha contra-hegemônica que o cronista entrevê no noticiário é energicamente ampliada: mais do que propor outra abordagem do fato, trata-se de pôr em prática uma nova situação de comunicação. A voz coletiva que então se desprende da circunstância particular articula uma espécie de réquiem profano, que nomeia e chama à fala a tradição brasileira dos oprimidos.

João Da Silva – Nunca nenhum de nós esquecerá seu nome. Você não possuía sangue azul. O sangue que saía de sua boca era vermelho – vermelhinho da silva. Sangue de nossa família. Nossa família, João, vai mal em política. Sempre por baixo. Nossa família, entretanto, é que trabalha para os homens importantes. A família Crespi, a família Matarazzo, a família Guinle, a família Rocha Miranda, a família Pereira Carneiro, todas essas famílias assim são sustentadas pela nossa família. Nós auxiliamos várias famílias importantes na América do Norte, na Inglaterra, na França, no Japão. A gente de nossa família trabalha nas plantações de mate, nos pastos, nas fazendas, nas usinas, nas praias, nas fábricas, nas minas, nos balcões, na mata, nas cozinhas, em todo lugar onde se trabalha. Nossa família quebra pedra, faz telhas de barro, laça os bois, levanta os prédios, conduz os bondes, enrola o tapete do circo, enche os porões dos navios, conta o dinheiro dos bancos, faz os jornais, serve no Exército e na Marinha. Nossa família é feito Maria Polaca: faz tudo.

Apesar disso, João da Silva, nós temos de enterrar você é mesmo na vala comum. Na vala comum da miséria. Na vala comum da glória, João da Silva. Porque nossa família um dia há de subir na política...<sup>237</sup>

A vociferação emitida pela família dos desclassificados não deixa de encaminhar, como é evidente, pautas centrais da **retórica aliancista**. Além do viés antiimperialista e do protesto contra o latifúndio, o texto anuncia um horizonte de redenção afinado ao “momento do assalto” a que Prestes logo conclamaria, pregando por um “governo popular nacional revolucionário”.<sup>238</sup> A eficácia de “Luto da família Silva”, no entanto, reside menos em sua aproximação ao programa do que na capacidade de operar uma redução categórica, que a um

---

<sup>237</sup> Rubem Braga, “Luto da família Silva” [junho de 1935], *CP*, pp. 171-173.

<sup>238</sup> Cf. Luis Carlos Prestes, “Manifesto da Aliança Nacional Libertadora”, in: Edgard Carone, *A Segunda República* (1930-1937), cit., pp. 239-240. Veiculado originalmente em *A Platéia* em 06/07/1935.



tempo enumera as particularidades do coletivo de miseráveis e atina para seu denominador comum, a experiência multissecular da força de trabalho no Brasil. Esta aparece sob o signo da longa duração de um processo implacável de espoliação direta, ou de exploração e massacre ininterruptos, no qual, sugere o argumento, residiria o sentido efetivo da experiência social na periferia do capitalismo. É como se a crônica esboçasse, a partir das coordenadas brasileiras, a intuição, bruta e lapidar, de um estado de exceção permanente, cuja história não passa de um acúmulo de catástrofes, a ser interrompido pela verdadeira exceção revolucionária. Uma intuição, como o vocabulário sugere, não de todo distante do raciocínio formulado na mesma década pelo marxismo europeu anti-historicista, heterodoxo e desconfiado do progresso.<sup>239</sup> Seja como for, talvez não exageremos ao dizer que, da morte do João-ninguém típico, de cujo anonimato simpático Bandeira desentranhara dez anos antes o seu “Poema tirado de uma notícia de jornal”, Braga extrai, a quente e sem requinte, uma história do país escovada a contrapelo. Ou, por outra, toma parte na “abelhudação irreverente na história do Brasil” que o decênio de 1930 via ganhar densidade, seja na literatura, seja no ensaísmo sociológico ou historiográfico.<sup>240</sup> O ponto de vista anti-hegemônico alimenta desse modo uma espécie de manifesto não oficial da ANL, cuja estratégia de frentes é reelaborada pela astúcia irreverente com que o prosador dá feição ao povo capado e sangrado de que falara Capistrano de Abreu. No recorte do universo popular proposto pela linhagem da família Silva, a gente que “enrola o tapete do circo” e “conta o dinheiro dos bancos” é a mesma que “faz os jornais”: o pormenor, tudo menos casual, inclui a categoria do cronista, trabalhador da imprensa, na enumeração das modalidades de serviço rebaixado. Dessa maneira, ao assinalar a circunstância material que aproxima o redator dos outros espoliados, o raciocínio dá lastro e coerência à passagem do jornalismo irritado e insolente de Braga para um tipo novo de crônica de palanque ou megafone. O lance decisivo reside, pois, na relação entre essa coalizão de despossuídos e a solução expositiva, que em um só golpe reconhece e convoca à tomada de voz e posição as personagens da experiência coletiva, via de regra silenciadas pelo enfoque jornalístico e pela história oficial.

---

<sup>239</sup> Cf. Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História” [1940], in: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp. 7-20.

<sup>240</sup> A expressão consta de resenha dedicada a *História do Brasil* [1932], de Murilo Mendes, em que Carlos Lacerda sugere a afinidade de perspectiva entre os poemas do mineiro e a então também recente *Evolução política do Brasil* [1933], de Caio Prado Jr., cujo prefácio, vale lembrar, declara a intenção de “mostrar, num livro ao alcance de todo mundo, que também na nossa história os heróis e os grandes feitos não são heróis e grandes senão na medida em que acordam com os interesses das classes dirigentes, em cujo benefício se faz a história oficial...”. Cf. Carlos Lacerda, “Murilo Mendes – *História do Brasil*”, in: *Rumo*, ano 1, n. 3, julho de 1933, p. 6; e Caio Prado Jr., “Prefácio da 1ª edição”, in: *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 10.



Interessada em ampliar o horizonte de comunicação do gênero que a imprensa tradicionalmente relega à amenidade dos rodapés, “Luto da família Silva” atina, portanto, para a forma de um **coro nacional-popular**, alinhado às tentativas de inventar um “populismo literário” à altura da onda de mobilização então em curso.<sup>241</sup> Se as relações com o contexto aliancista são evidentes, cabe no entanto ressaltar o grau de originalidade com que o texto as encaminha. Seja, por exemplo, ao inocular humor na linguagem de comício, que sua prosa reveste de agudeza (“Nossa família é feito Maria Polaca: faz tudo”). Seja, ainda, no exercício de sensibilidade com que inventaria as ocupações do povo, descendo à vivacidade dos detalhes com um despojamento que, beneficiado pelo espírito de frente popular, arranca a história de suas versões conformistas. O tópico é relevante porque dá a ver a articulação entre a **disposição espirituosa do cronista e sua atenção a figuras marginais** de que nem mesmo o discurso comunista dava parte, e que poucos escritores, mesmo entre aqueles que professavam fé na causa política, acessavam com a desenvoltura de Braga. Em outras palavras, o interesse pela **expressão particular da pobreza** e das clivagens sociais, que guia a sua escrita, funciona em homologia com suas tentativas de conferir gume de revolta aos tipos brasileiros fora do esquadro, relegados pelas categorias de análise convencionais.

É como se Braga **introduzisse à arena política as figuras antes recalçadas** e deslocadas do debate sobre a vida nacional; levando adiante o interesse pelos tipos sobre os quais a ruptura modernista jogara luz nova na década anterior, o **cronista pergunta por seu potencial insurgente**. Nessa chave é possível entender o procedimento de outra crônica fortemente atrelada ao período de acirramento da mobilização de esquerda em 1935. Veiculada no quarto número de *Marcha*, a menos de três semanas do levante comunista que eclodiria em Natal, “Moleques de Cachoeiro do Itapemirim” constitui talvez a aproximação mais direta do autor à **prosa de agitação e propaganda. Isso porque não apenas traz ao primeiro plano cenas de combate anti-integralista, como** desenvolve um apelo à **conversão aliancista**. A articulação entre os dois planos da exposição, por sua vez, apoia-se no ângulo privilegiado de que Braga dispõe para pautar o tema, cujo mote é **o enfrentamento entre a militância de esquerda e os apoiadores de Plínio Salgado em Cachoeiro do Itapemirim**, cidade natal do cronista. A circunstância faculta o trânsito entre a **rememoração pessoal da experiência** provinciana e a **retórica de agitação** – uma mescla inesperada e imprevisível, mas eficaz em sua caracterização de um tipo de pobreza de teor ao mesmo tempo popular e político.

---

<sup>241</sup> A expressão é de Vinicius Dantas, provavelmente o primeiro a observar a originalidade do “estilo de inquietação política” de Braga e registrar sua aproximação às formas de agitação e propaganda. Cf. “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”, cit., p. 175, nota 20.

Eram milhares de homens e mulheres pobres. Haviam tomado conta das ruas da minha terra. Eram negros, mulatos, caboclos, brancos; e erguiam os punhos protestando, escorraçando os integralistas. Era a multidão dos pobres afirmando seus direitos na rua. No meio daquela multidão eu via caras conhecidas: caras da minha infância, companheiros de futebol na rua, de quadrilhas de bandidos, de colégio de Nova Palmyra, de ginásio, dos banhos de rio, de correrias pelos morros. E velhos operários que eu conheci quando era criança discutindo os estatutos do Centro Operário. Haviam durante muitos anos discutido os estatutos do Centro. Estavam ali na rua e erguiam os punhos cerrados. Discutiam o direito de pensar, de comer, de vestir, de educar os filhos, de ser livres. **Discutiam a vida, não mais os estatutos.** Eram milhares, e era a gente da minha terra. Mas os moleques me emocionavam acima de tudo. Poderíamos dizer: os meninos pobres. Ou então: os garotos. Não; vamos dizer: os moleques. São os negrinhos sujos, os mulatinhos francos, os caboclinhos, os moleques filhos dos operários de toda a cidade. Moleques da Praça, moleques do Guandu e da Basiléa, moleques da Linha do Rio, moleques Bahia-e-Minas, moleques do Morro da Palha, moleques de todos os morros, moleques do lado Norte, moleques da Avenida Operária, moleques do Amarelo, moleques do Canto Soberbo, filhos dos homens pobres das fábricas, da estrada de ferro, das serrarias, das oficinas, das fazendas, das casas de palha. Moleques sem número trepando nos morros, correndo nas ruas, nadando no rio e no açude.<sup>242</sup>

O conteúdo em pauta leva a exposição a visitar modos diversos de praticar o gênero, reunidos no parágrafo de abertura. Por um lado, o registro dos fatos recentes, testemunhados pelo escritor nas ruas de Cachoeiro, apresenta algo da acepção antiga da crônica, dedicada a narrar a passagem dos eventos no curso do tempo. Por outro, tem-se a evocação nostálgica do torrão natal, reavivado pela crônica de saudades a que se entrega o emigrado que trocou a província pela cidade grande. O cerne da matéria, contudo, é enfaticamente avesso a esses registros, pois tem parte direta com o **plano da vida social**, cuja dimensão problemática e agônica é pouco compatível seja com a neutralidade do relato, seja com a emoção da nostalgia. Há todavia um nexos a aproximar as abordagens desencontradas. **Relato e evocação**, somados, recompõem o **conteúdo original da experiência em** questão, na qual se fundem a informalidade da cidadinha do interior, com seus jogos de rua, passeios pelo campo e convivência descompartmentada, e o **horizonte de organização e luta sindical** representado

---

<sup>242</sup> Rubem Braga, “Moleques de Cachoeiro do Itapemirim”, in: *Marcha*, n. 4, 07/11/1935, p. 9.

pelo Centro Operário. A combinação de abordagens configura, assim, uma **cena de combate** repleta de originalidade sociológica; nela convergem traços da **comunidade solidária**, próprios a uma experiência interiorana, remota no tempo, e o **gume conflituoso do enfrentamento político**, característico da sociedade moderna e de suas cisões. Insistimos na especificidade da matéria porque dela advém a potência espontânea e irreverente das figuras-chave do texto, os meninos pobres que, condensando a mistura manifesta num provincianismo arejado e esclarecido, compõem a **vanguarda informal da guerra de classes** imaginada pelo cronista. Vindos de todos os cantos, eles constituem uma **fração particular das classes pobres**, uma categoria munida de um tipo impalpável de coesão, pois no âmbito da molecagem se apresentam com unidade e espírito comum os filhos de trabalhadores de setores os mais diversos. O tratamento lexical, elaborando o que vai embutido no termo “moleques”, confere peso à designação, que pretende dar conta de uma situação material rebaixada mas disponível às experiências do prazer e da liberdade. Uma espécie de **pobreza desafogada**, a salvo da anomia e de estigmas de sofrimento. A caracterização, desse modo, alinha-se à atenção que Braga dedica às **figuras desclassificadas**, radicalizando as esperanças e perspectivas de transformação que, como vimos, ele deposita na representação dos foliões do Largo do Machado, dos engraxates de São Paulo ou da numerosa família Silva. Trata-se da **escumalha que não consta de nenhuma cartilha política**, ralé da qual a gurizada de Cachoeiro de Itapemirim oferece uma imagem especial, pois quase à margem das atividades produtivas e, assim, próxima ao chamado **setor inorgânico da economia**. Os moleques, escreve o cronista, “**são o povo, são o que há de mais povo, de mais puramente, de mais livremente, de mais popularmente povo no seio do povo**”. Daí que o seu teor de alegria espontânea, com a devida cota de idealização, sirva à crônica como uma fonte estratégica de pureza despojada, a ser redimida e, mais do que isso, mobilizada na luta pela emancipação, como se lê no apelo à juventude integralista:

Os moleques estão contra vocês, rapazes da camisa verde. Pensem um pouco. E escutem: passem para o lado dos moleques. Passem para o lado dos meninos pobres, para o lado das famílias sem casa, sem roupas, sem pão e sem remédios, sem livros, sem justiça. Nossos moleques não são Peter Pan, não são meninos que sonham com fadas e príncipes. São apenas moleques. São moleques, rigorosamente moleques, sujos e sem educação; moleques que pulam o muro para roubar mangas, que pulam a cerca para roubar caju. Moleques que tomam banho no rio escondido, que têm bicho de pé, que quebram vidraças, que não têm vergonha, que fazem safadezas, que cortam o

pé num caco de vidro, que morrem na correnteza, que vendem doces coloridos, que fazem recados, que pedem tostão, que são **obrigados a trabalhar, que estão sempre com fome, que estão sempre brigando...**

De endereçamento pouco plausível (difícil imaginar a folha comunista nas mãos de um camisa verde disposto a rever sua filiação), o apelo é menos recurso retórico de convencimento do que invocação da pulsão democrática latente na vida solta da garotada. Assim a exortação antifascista completa o quadro oferecido a respeito da vida dos pobres, cuja informalidade, avessa ao campo da ordem, acena para **uma vida sem compartimentações, feita da graça das pequenas contravenções e da capacidade de se virar em contexto adverso. A pureza subversiva dos moleques de Cachoeiro, nesse sentido, pode ser vista como uma reelaboração do recurso modernista à infância, entendida como campo adversário à seriedade reificada e ao embotamento próprios ao mundo burguês.** No Brasil, como se sabe, a década de 1920 explora reiteradamente esse universo, que não é estranho, por exemplo, aos manifestos de Oswald ou à primeira poesia de Drummond. No campo da prosa de jornal, o antecedente mais imediato do interesse de Braga pelo assunto é provavelmente a crônica de Manuel Bandeira, que faz de sua aproximação à criançada pobre do bairro carioca de Santa Teresa um dos mananciais da simpatia popular a alimentar sua escrita. O autor de *Libertinagem*, aliás, assinalaria, em retrospecto, a centralidade do convívio com a “pobreza mais dura e mais valente” do Morro do Curvelo para a elaboração do “elemento de humilde cotidiano” decisivo em sua poética.<sup>243</sup> Não é difícil ver no retrato de sua relação transitiva e informal com o “mundozinho irresponsável dos piores malandros da terra”, com a “pagodeira” da “garotada sem lei nem rei” que empina pipas, caçoa, conta vantagens e bate bola na rua, algo do espírito democrático com que Braga viria a assinalar os feitos e a graça dos moleques da cidade capixaba.<sup>244</sup> A comparação, contudo, também instrui a respeito do sentido de que a humildade se reveste em sua prosa de agitação, que carrega o acento na dimensão aguerrida da espontaneidade infantil. Na crônica de novembro de 1935, a irreverência é também

---

<sup>243</sup> Cf. *Itinerário de Pasárgada* [1954], in: Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 581.

<sup>244</sup> Cf. “A trinca do Curvelo” [1932], in: Idem. *Crônicas da província do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 149-151; ainda sobre o universo dos guris de Santa Teresa, cf., no mesmo volume, “Lenine” [1931], pp. 179-181. Para dar contornos à dimensão politicamente avançada do enfoque, vale assinalar o contraponto com o elogio patético e conservador da infância popular assinado por um cronista detentor de público vasto e cadeira na Academia, contemporâneo de Braga e Bandeira: “E o garoto, o pequenino vendedor de jornais do Rio de Janeiro, é como o pardal. Tem a mesma vida, corre os mesmos riscos, espalha a mesma alegria. Durante o dia todo, voa ele de bonde em bonde, tomando o veículo em marcha, gritando as suas folhas, o pacote de jornais debaixo do braço. Despeje o céu, sobre a terra, a carga d’água dos temporais; lancem os homens, pelas ruas, o flagelo das revoluções sanguinárias. E lá está o garoto atravessando a cidade, sem temer as tempestades dos homens ou as tempestades de Deus. E quanta probidade entre eles. E quanta bondade naqueles pequeninos corações de pardal!”. **Humberto de Campos**, “Elogio do garoto”, in: *Sombras que sofrem*. [1934]. São Paulo: W. M. Jackson, 1983, pp. 64-65.

**espontaneísmo político**, pois os moleques se infiltram na multidão, formando “brigadas imprevistas”, a fazer da brincadeira protesto. Sua cena mais contundente figura uma **refuncionalização da travessura**, quando a habilidade para pregar peças e sustos converte-se em tática de enfrentamento:

Vi um moleque – deve ter 10 anos – chegar disfarçadamente perto de um integralista. O integralista era forte. O negrinho chegou disfarçando. De repente, num relâmpago, deu um grito:

– Galinha-verde!

Um soco súbito, um soco de menino, vibrou no peito do miliciano. E o moleque já estava longe, dando gritos de vaia e correndo...

Num flagrante, a **passagem do gesto lúdico a gesto de combate**, imagem cristalina da energia insubmissa de que o cronista investe sua exploração da molecagem. Resta notar que a graça improvisada do ataque infantil, que subverte a linguagem da marcha de protesto e surpreende o adversário, despreparado para reagir ao rasgo crítico do menino, guarda semelhanças com a conduta insolente do próprio cronista diante do noticiário, das figuras bem-postas, das convenções literárias e intelectuais. Como temos visto, também o jovem jornalista pequeno-burguês, despojado de amparo material substantivo, faz do **desacato método de crítica e intervenção**. Talvez não seja demasia argumentar que, na semântica por ele forjada nos anos 1930, os “homens sérios que escrevem livros”, os literatos aos quais se contrapõe o jornalista, têm parte com essa “gente chata, gorda e safada (...) que tem horror aos moleques”.<sup>245</sup> O campo da subversão inventiva e cáustica oferece, portanto, uma zona de contato, que faculta ao cronista imaginar um laço a **aproximar o seu uso social da irreverência à molecagem insurrecta na província**. Não é acaso, enfim, que sua movimentação em meio às figuras populares encontre nas brigadas mirins de Cachoeiro uma reserva inconformista de ação política.

“Engraxates de todas as vestes, uni-vos”; “nossa família ainda há de subir na política”: as divisas e lemas de agitação elaborados por Braga no período de máxima mobilização do meio da década de 1930 encontram outra variação no fecho da crônica sobre os meninos de Cachoeiro: **“Rapazes, sejamos moleques”**. Da perplexidade com que “Engraxates de São Paulo” investiga a posição incerta dos esfolados e pobres-diabos citadinos à imaginação coletiva que move “Luto da família Silva”, chegando por fim à combatividade irreverente alardeada em “Moleques de Cachoeiro do Itapemirim”, retraçamos o percurso com que o

---

<sup>245</sup> Cf., respectivamente, Rubem Braga, “Prefácio”, *CP*, p. 9; e Idem, “Moleques de Cachoeiro do Itapemirim”, cit.

autor procura aproximar sua prosa às formas de intervenção. A experiência, que a força da repressão varguista condenaria à vida curta, não apenas constitui um momento relevante, embora pouco lembrado, da história da participação política dos escritores no país. Mais do que isso, ela assinala um impulso de superação relativa do estatuto de isolamento do intelectual brasileiro: por efeito de uma descompressão histórica, o autor entrevê, nas mediações de uma forma precária e rebaixada como a crônica, a possibilidade de imaginar uma situação de escrita que transpõe o fosso a separar a produção literária de seu chão material. Nesse sentido, a intersecção entre comunicação política e prosa de jornal que descrevemos dá a ver o ponto extremo de elaboração da figura do cronista-trabalhador inventado por Braga. Esse resultado revela, por sua vez, um ângulo específico a partir do qual reavaliar o impacto e a contaminação produtiva entre a elaboração cultural e o processo no qual se insere a Aliança Nacional Libertadora.

Como se sabe, a trajetória de escritores-chave do período é marcada com força pelos eventos e desastres políticos de 1935, que têm consequências para obras decisivas de autores como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado. A dimensão política mais contundente e expressiva de livros publicados nos anos e décadas seguintes, no entanto, diz respeito sobretudo à formalização da experiência de repressão, perseguição e encarceramento motivada pelos levantes comunistas. A esse enfoque se ligam tanto as soluções narrativas como a correspondente sondagem da violência estrutural da sociedade brasileira propostas por *O louco do Cati* (1942) e *Memórias do cárcere* (publicado postumamente em 1953, de redação iniciada em 1946), por exemplo. Salvo engano, é este o recorte privilegiado pelos estudos literários dedicados ao período. Em via distinta dessa linha dominante, a prosa praticada por Braga no momento mesmo de ebulição da mobilização de esquerda entre 1934 e 1935 convida a exumar a energia social liberada pelas transfusões de classe do experimento social aliancista. De aferição difícil, dadas a sua curta duração e a violência da repressão que segue e culmina no Estado Novo, o contexto é no entanto de radicalidade singular. Dela a crônica de conflito e agitação de Braga presta testemunho dos mais contundentes, pois associado ao ensaio de novas formas discursivas e novas instâncias de comunicação, em tudo avessas ao confinamento da palavra literária. Nesse sentido, além de representar um momento pouco estudado no quadro da politização das letras nacionais, a produção do autor de *O conde e o passarinho* também provê elementos para a reconsideração do sentido histórico da Aliança Nacional Libertadora. Alimentada pela desestabilização das estruturas sociais brasileiras e pelo descontentamento com os rumos do período inaugurado pela chamada Revolução de 1930, sua crônica sismografa as tensões e aberturas relativas à primeira experiência de frente



popular brasileira. Ela oferece, assim, uma imagem do ascenso e agudização do ponto de vista das classes subalternas de que não dá conta a história política tradicional. Isso porque a prosa do jornalista, em seu andamento indecoroso e acirrado, é a um tempo produto e expressão do processo então em curso, que projetava o horizonte contraditório próprio às coalizões de classe e à reinterpretação crítica das iniquidades e compartimentações sociais. Essa dimensão da ANL costuma ficar à sombra das narrativas restritas à sua dimensão partidária e institucional, e tampouco é capturada pela ênfase exclusiva no frustrado desenlace putchista dos levantes militares de novembro de 1935.<sup>246</sup>

A vivacidade das posições experimentadas pela linguagem de Braga, portanto, mais do que reflexo da mobilização de esquerda no Brasil de meados dos anos 1930, é parte constitutiva do processo efetivo de inquietação social. Tal resultado, como procuramos argumentar, não se reduz a mero feito de militância; trata-se, antes, de um encaminhamento consequente das soluções do autor para a situação da crônica moderna no país. Em outras palavras, perguntado-se pelas possibilidades e horizonte de comunicação de um gênero híbrido e rebaixado, sua prosa sedimenta em alta voltagem a experiência política do tempo. Assim, demonstra-se a produtividade do ânimo com que o cronista-trabalhador enfrenta e critica a posição social da escrita na experiência literária brasileira.

---

<sup>246</sup> Para uma leitura atenta à complexidade e interesse do momento *front populaire* da ANL, crítica tanto às correntes historiográficas provenientes da “demonologia direitista” como àquelas características da “hagiografia esquerdista”, ver Gildo Marçal Brandão, *A esquerda positiva. 1920/ 1964*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, sobretudo pp. 89-121. A distinção entre a fase de massa, ou de movimento, da ANL e seu desfecho putchista e militar é enfatizada por, entre outros, José Nilo Tavares, *Conciliação e radicalização política no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 175; e Décio Saes, “Classe média e política no Brasil (1930-1964)”, in: Boris Fausto (org.). *O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964)*. História Geral da Civilização Brasileira, t. III, v. 10. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 593.



Terceira parte

**“As formas e as ações”: o antilirismo de Drummond**

## Capítulo 1

### “Literário demais”

#### 1.

Ao datar ostensivamente o prefácio a *Confissões de Minas*, primeira reunião de seus escritos em prosa, Drummond encena um gesto de auto-historicização. Ele não apenas procura inscrever a obra em sua situação, como articular e subordinar a esta os problemas com que a literatura tem de se haver:

Escrevo estas linhas em agosto de 1943, depois da batalha de Stalingrado e da queda de Mussolini. Meu livro vai para o linotipista. Não quis que se compusesse sem acrescentar-lhe algumas palavras, menos de explicação ou desculpa do que de exame da conduta literária diante da vida.<sup>247</sup>

O esforço de datação tem o fito de apreender, num único enquadramento, fenômenos de alçadas distintas: tanto a composição do livro como os eventos-chave da guerra em curso respondem às mesmas circunstâncias histórico-mundiais. Malgrado a singeleza do enunciado, poucas vezes a vida intelectual brasileira terá registrado tentativa tão resoluta de tomar pé nas linhas de força do presente, as quais, na formulação, servem a um esforço enfático de autoconsciência e esclarecimento. O livro é de “retalhos”, e suas páginas, avisa Drummond, escritas “para contar ou consolar o indivíduo das Minas Gerais”; mesmo o tamanho acanhado das confissões provincianas, no entanto, há de se medir pela “consciência do tempo”. Esta se impõe à atividade do escritor e dita os parâmetros da resposta a oferecer. Uma exigência máxima, portanto, que, sob o impacto das transformações em andamento, quer se livrar do peso dos séculos e orientar-se pelas expectativas de futuro abertas com a crise. No argumento do autor, transformar a literatura equivale a reinventar o aparelho cognitivo e expressivo capaz de apreender tal experiência e diante dela tomar posição.

---

<sup>247</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Escrevo estas linhas” [1944], in: *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 11. Obra doravante referida com a sigla *CM*, seguida da indicação de página.

Rapazes, se querem que a literatura tenha algum préstimo no mundo de amanhã (o mundo melhor que, como todas as utopias, avança inexoravelmente), reformem o conceito de literatura. Já não é possível viver no clima das obras-primas fulgurantes e... podres, e legar ao futuro apenas esse saldo dos séculos. Reformem a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando. Se lhes disserem que nada disso é novo e que já houve guerras, e depois armistícios e depois outras guerras etc., etc., não levem a sério essa falsa experiência histórica, que impede qualquer melhoria da história. Se tudo foi dito, então o remédio é o suicídio sob qualquer de suas formas, inclusive a do beato e precário contentamento de existir na época do rádio e das roupas de vidro. Prefiro acreditar que nada foi feito nem escrito nem descoberto. Que estamos começando a nascer, e que os gênios nacionais e estrangeiros não foram ainda inventados. Porque antes negá-los todos do que viver esmagado por eles, e como pesam!, de todo o peso da aceitação e da facilidade.

Antitradicionalista e disposta até mesmo à posição de vanguarda, a conclamação se presta a ser lida como “um manifesto de confiança na eficácia da literatura participante”.<sup>248</sup> Seu entusiasmo sopesa a gravidade do diagnóstico de uma crise civilizacional sem precedentes, pois distingue nesta situação o campo propício à invenção de uma arte à altura de seu tempo. O fôlego energizado dessas linhas é o mesmo que anima a experimentação anticonvencional e de espectro amplo que se consolida com a publicação, pouco posterior, de um livro como *A rosa do povo* (com poemas compostos entre 1943 e 1945). Para avançar o nosso argumento, no entanto, cumpre observar que o imperativo de remodelar as formas e instrumentos literários pressupõe também o denso processo crítico que, desde a virada para os anos 1930, envolve a noção de literatura no Brasil. Em outras palavras, o imperativo participante integra-se ao debate sobre os limites e maus usos das práticas discursivas e o leva adiante; tocado pela sensibilidade antiliterária que percorre e dinamiza a produção do período, o prefácio de *Confissões de Minas* a elabora em patamar superior. É portanto um ponto de

---

<sup>248</sup> É o que nota Iumna Simon, naquele que talvez seja o primeiro estudo a tirar consequências da leitura de *Confissões de Minas* para a compreensão das propostas poéticas avançadas por Drummond na década de 1940. No argumento da autora, a necessidade de fazer da literatura “um instrumento de participação nos acontecimentos de seu tempo”, registrada na passagem acima, compõe uma das forças estruturantes de *A rosa do povo*, onde atua em tensão permanente com o questionamento implacável da legitimidade da poesia como arma. Uma “hesitação constante entre forma e comunicação, entre fechamento e abertura do discurso”: assim se apresenta a problematização do signo poético no livro de 1945, um desenvolvimento posterior e consequente da sensibilidade antiliterária cuja centralidade em *Sentimento do mundo* trata-se aqui de examinar. Cf. Iumna Maria Simon, *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978. Para as expressões entre aspas, cf., respectivamente, pp. 202, 53 e 59.

partida, que prospecta problemas a resolver, e de chegada, pois condensa o saldo retrospectivo de uma experiência havida. Assim, ele tanto indicia os caminhos por onde seguiria a obra drummondiana como dá parte do processo de metabolização da crítica à literatura pelo qual, como veremos, passara a poesia do autor nos anos precedentes. Vista nessa chave, a prosa de Drummond **revela-se portadora não apenas de indicações para mapear sua poesia, como de uma efetiva reflexão sobre os impasses que a assaltam**. Disso decorre sua relevância para entender o que se precipita nos poemas que, produzidos entre 1933 e 1940, são recolhidos e organizados em *Sentimento do mundo*.

Cabe então realçar as implicações da posição reivindicada pelo autor das *Confissões*, que se quer reconhecer **mergulhado no presente** como um peixe n'água. Daí a importância atribuída ao **horizonte imediato de recepção da produção literária**, cuja dimensão pública é tomada como critério de relevância:

Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária. Frequentemente a literatura se faz à margem do tempo ou contra ele – seja por incapacidade de apreensão, covardia ou cálculo. Daí o vazio e o desconforto do texto literário, como a insatisfação que ele desperta em cada vez mais descrentes leitores.<sup>249</sup>

Contrafeito e descontente, **o diagnóstico tem em vista a incidência pública e a ressonância prática das obras**, parâmetro de aferição de sua validade ou insuficiência. O interesse ou indiferença dos leitores vale como índice das expectativas que se impõem à literatura, a qual, como temos visto, não se deve contentar com a gratuidade e há de assumir novas funções.

Saturada de anseios e possibilidades, a atualidade a que o escritor pretende fazer frente projeta, portanto, a **dimensão temporal como um eixo decisivo**. É o que explica que os artigos e ensaios que compõem o livro sejam apresentados através de uma medida veemente de periodização, da qual decorrem dois imperativos, exemplarmente encadeados, a qualificar aquilo que outro texto do volume nomeará como **“participação na vida”**.<sup>250</sup> Em primeira instância, trata-se de **recusar a passividade** e **as posições contemplativas**, as quais não por acaso se apresentam na forma depreciada de atitudes de embotamento e esteticização da experiência:

Este livro começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da República e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transformação pelo fogo. Os que tiveram a sorte de viver em tal período serão bem mesquinhos se se embriagarem com a vaidade do

---

<sup>249</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Escrevo estas linhas”, *CM*, pp. 11-12.

<sup>250</sup> Idem, “Poesia do tempo” [1941], *CM*, p. 182.

espectador de um drama exemplar ou com a do passageiro no transatlântico de luxo. Eles próprios terão de confessar-se transformados, mais sérios e esclarecidos, mais determinados quanto aos problemas fundamentais do indivíduo e da coletividade.<sup>251</sup>

A escolha é pela maioria, como decisão de dar-se por achado no processo em curso; avesso à indiferença e ao alheamento, o raciocínio culmina na defesa de uma operação de desmistificação. Pois o parágrafo deságua numa segunda medida a pôr em prática, um pequeno método de restabelecimento da verdade<sup>252</sup>, ou de dissipação das falsas aparências, que incide sobre palavras-chave da época: *cultura* e *justiça*. Trata-se então de tomar a linguagem por objeto e submetê-la ao teste da crítica, interrogando a realização efetiva das ideias embutidas em cada termo. Os exemplos pinçados por Drummond dão parte de uma inspeção sintética, como se em miniatura, do material semântico contra o qual se batem as dicções radicais dos anos 1930.

Não lhes bastará fazer uso contínuo da palavra cultura ou da palavra justiça, mas antes devem contribuir com tudo o que tenham de bom para que essas palavras assumam o seu conteúdo verdadeiro ou, então, sejam varridas do dicionário.

O plano da *vida concreta* é convocado como parâmetro para aferir a assim chamada vida do espírito, amplamente alvejada havia já mais de uma década por diferentes posições no campo intelectual brasileiro. Dada a amplitude categórica da formulação, no entanto, o argumento também faz lembrar outras investidas contra a falsificação do aparato verbal, suscitadas, em plano mundial, pelas perspectivas abertas com a iminência do fim da Segunda Guerra. Ainda às vésperas da Liberação francesa, Sartre, para quem “escrever é exigir a liberdade para todos os homens”, inaugura o pleito por uma literatura que, sem degradar-se em “canto inocente e fácil”, tampouco em “infame tagarelice”, faça frente a uma “época de mistificações”.<sup>253</sup> Marcado a fundo pela experiência da Ocupação nazista, que suspendera

---

<sup>251</sup> Idem, “Escrevo estas linhas”, *CM*, p. 12. Na intenção de reconhecer o contexto intelectual em que se desdobra o argumento de Drummond, transcrevemos passagem de entrevista de Mário de Andrade poucos meses anterior ao prefácio de *Confissões de Minas*, e que nele terá ressonância até lexical: “O escritor então é responsável até pela grafia das palavras, quanto mais pelo que transmite por elas. (...) Não há por onde fugir. Ninguém pode cruzar os braços, ficar acima das competições sociais. É assim com a guerra, na luta das democracias contra os fascismos de todas as categorias. A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram”. Cf. “Acusa Mário de Andrade: todos são responsáveis” (entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa e publicada em *Diretrizes*, em 06/01/1944), in: Mário de Andrade. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 104.

<sup>252</sup> Para o emprego original da expressão, cf. “Sur le rétablissement de la vérité” [1934], in: Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société*. Paris: L’Arche, 1970, pp. 148-153.

<sup>253</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, “La littérature, cette liberté” [abril de 1944], in: *Situations, I*. Paris: Gallimard, 2010, p. 168. Empreguei para a tradução da passagem a solução apresentada em Cristina Diniz Mendonça, “*Les temps*

todos os direitos, “a começar por aquele de falar”, o raciocínio investe **cada manifestação verbal de dimensão política e coletiva**, determinada pela situação-limite na qual se pronunciar significa **infringir proibições** – e mesmo calar-se, por sua vez, pode constituir risco ou desafio à tortura e ao cativo.<sup>254</sup> Entende-se por que, nessa chave, a prática discursiva venha a implicar gestos de escolha, decisão e, no limite, o exercício da liberdade. Em outros termos, que o escritor francês desenvolveria nos meses e anos seguintes, **cada gesto de fala é ação**, “boa ou má”, “um insulto ou um apelo ou uma confissão”; cada livro, emanação da “intersubjetividade da época”, um “laço vivo de raiva, de ódio ou de amor entre aqueles que o produziram e aqueles que o recebem”.<sup>255</sup> Daí as medidas para restituir dignidade à linguagem, ferramenta do escritor; a ele cabe chamar “um gato pelo seu nome de gato”, e assim, por meio de uma “faxina linguística”, curar os vocábulos da moléstia que os acomete, readaptando-os à situação histórica.<sup>256</sup> São preocupações, como se vê, próprias a um momento em que pareceu plausível **pensar a vitória sobre o nazifascismo como uma espécie de antecâmara da Revolução**.<sup>257</sup> No mesmo limiar temporal, Franco Fortini, ao imaginar “a Itália de amanhã”, liberta de “anos de silêncio e de palavras falsificadas”, chama à fala os idiomas e dialetos misturados dos homens e classes antes calados por séculos. Depurada das ruínas assim como as cidades bombardeadas deveriam se desembaraçar dos escombros, a língua é para ele “instrumento da procura por camaradas”, e por conseguinte da **reconstrução da comunicação efetiva**. Para garantir “palavras límpidas por vir”, impõe-se a “verificação dos poderes” da “casta letrada”, do homem de letras cuja “figura tradicional é a do servidor dos príncipes e dos poderosos”, a do “orador, do poeta idílico ou do ocioso”.<sup>258</sup>

Os exemplos colhidos por nossa síntese apressada dão a medida da urgência de que o trabalho com a linguagem se investe num contexto de ruptura de época, que a um tempo elabora o **sentido da catástrofe** que se precipitara e **projeta o campo de possibilidades** do imediato pós-guerra.<sup>259</sup> A forma pela qual tomam parte nesse *front* as inquietudes

---

*modernes*: um projeto iluminista no pós-guerra francês”, in: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, março de 1998, p. 139.

<sup>254</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, “La République du silence” [setembro de 1944], in: *Situations, II*. Paris: Gallimard, 2012, p. 11.

<sup>255</sup> Cf. Idem, “Écrire pour son époque” [agosto de 1946], in: *Situations, II*, cit., pp. 393 e 395.

<sup>256</sup> Cf. Idem, *Qu’est-ce que la littérature?* [julho de 1947], in: *Situations, III*. Paris: Gallimard, 2013, pp. 240-241.

<sup>257</sup> Cf., a respeito, Paulo Arantes, “L’autre sens. Une Théorie critique à la périphérie du capitalisme” (entrevista concedida a Fred Lyra), in: *Variations*, v. 22, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30vkLqR>. Último acesso: 16/08/2020.

<sup>258</sup> Cf. Franco Fortini, “Le silence de l’Italie” [abril de 1944], in: *La conscience aux extrêmes*. Trad. Andrea Cavazzini. Caen: Nous, 2019, pp. 24 e 28.

<sup>259</sup> Seria possível adensar a amostragem com os exemplos de Brecht. Seja através de um recuo às suas considerações a respeito das dificuldades em escrever a verdade, de 1934: “Quem em nosso tempo diz

drummondianas, ancoradas na província da periferia capitalista, é um dos segredos de sua radicalidade, a considerar adiante; por ora, notemos apenas que, na pena do escritor de Itabira, a nomeação das principais personagens e marcos do enfrentamento às **forças fascistas** subentende outro plano de arbítrio e coação: **a ditadura varguista**, que, embora não mencionada diretamente, está latente na referência ao “espetáculo” do presente, ao qual se integra de modo implícito mas contundente.<sup>260</sup> Além disso, no entanto, recuperar os termos com que o antifascismo europeu repensa as tarefas da literatura à luz de um contexto extremo apresenta também outra utilidade: ajuda a qualificar a originalidade com que Drummond propõe a revisão crítica dos instrumentos linguísticos e expressivos. Isso porque tanto o diagnóstico de Sartre como o de Fortini **reservam à prosa a centralidade na tarefa de invenção e comunicação a cumprir**. É conhecida a lição do *engagement* sartreano, para o qual o discurso é um gesto prático e, por isso, implica sempre a tomada de partido diante de uma situação concreta. Nessa linha, as palavras são “pistolas carregadas”, das quais o escritor se serve como um instrumento, atravessando a sua opacidade para comunicar, intervir, interpelar, procurar a verdade. **A esse reino dos signos pertence a prosa, à qual Sartre opõe a poesia, linguagem-objeto, que não se utiliza das palavras, tampouco constrói significados, e, por sua natureza anti-utilitária, não atende à função de chamar à responsabilidade os sujeitos da linguagem, e assim obrigar à tomada de posição diante do mundo.**<sup>261</sup> Em chave parecida, embora menos sistemática, também Fortini tem a **prosa** por veículo ideal para que a “fala dos italianos” venha de fato a constituir “uma conversa de homens livres”. Se a poesia atém-se a representar sentimentos e no limite toma a si mesma por objeto, é sob o signo da prosa que

---

*população* em vez de *povo* e diz *propriedade* [privada do solo] em vez de *terra*, já não dá apoio a muitas mentiras. **Tira das palavras sua mística podre**. A palavra ‘povo’ quer dizer uma certa unidade, pretende traduzir e dar a entender interesses comuns; portanto, deveria ser utilizada quando se fala de diversos povos, porque só nesses casos poderão existir interesses comuns. A população de um território tem diversos interesses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida”; seja lembrando o diálogo de *Conversas de refugiados*, do começo da década de 1940, em que a imaginação de Ziffel e Kalle inventa um novo sistema de escrita, “ideográfica, segundo o modelo chinês”, com o fito de “superar a enorme imprecisão de certas palavras”, pois **“aquele que escreve deve estar comprometido**. Não pode empregar a escrita de maneira a nos deixar confusos”. O fito de repassar as relações sociais e econômicas através de um dispositivo linguístico de precisão histórico-política se demonstra com clareza na invenção do símbolo para “trabalhador”, cuja grafia torna impossível escrever que um capitão da indústria como Krupp “foi um grande trabalhador” – e assim interdita a mentira. Cf., respectivamente, “Cinco dificuldades no escrever a verdade”, in: Bertolt Brecht, *Teatro dialético*. Trad. F. Geyer. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967, p. 27; e Idem, *Conversas de refugiados*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Ed. 34, 2017, pp. 132-133.

<sup>260</sup> Dessa sobreposição Drummond presta depoimento em uma entrada de diário que captura, de modo categórico, os paradoxos locais do conflito mundial. Em 23 de agosto de 1944, após mencionar o comício estadonovista que marca o segundo aniversário da entrada do Brasil na guerra contra o Eixo (com o qual Vargas rompera apenas em 1942), ele escreve: “assim se comemora duplamente o aniversário de uma guerra *sui generis*, do fascismo interno contra o fascismo externo”. Cf. Carlos Drummond de Andrade, *O observador no escritório*, cit., pp. 14-15.

<sup>261</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, cit., pp. 19-20, 25-27, 28-29.



será possível garantir a circulação social da palavra, a informação, a vulgarização, a crítica e, com isso, a elevação das diversas formas de vida ao plano da consciência. Diante da “complexa tarefa de educação revolucionária dos italianos”, os “escritores responsáveis” estão convencidos, enfim, de que a “falsidade de um poema é um dos pecados imperdoáveis de uma sociedade”.<sup>262</sup> Nos dois casos, menos do que a essência, é o enquadramento social da experiência poética que tem seus limites apontados e condenados.<sup>263</sup>

Estamos diante de um horizonte do qual o escritor brasileiro se empenha para participar, e também seu pensamento literário ganha nitidez se comparado às reações intelectuais de uma geração bruscamente “forçada a descobrir a pressão da História”.<sup>264</sup> Interessa, sobretudo, reter a desconfiança que posições como as de Sartre e Fortini projetam sobre a poesia, cuja natureza é entendida como se estivesse aquém das tarefas do presente. Dessa desconfiança a obra de Drummond não está livre, antes pelo contrário: como pretendemos argumentar, da suspeita quanto às possibilidades da poesia ela faz uma de suas forças, ao embutir energia antipoética na invenção de formas poéticas. Se voltarmos ao prefácio das *Confissões de Minas*, poderemos reconhecer, nas entrelinhas de uma distinção entre as tarefas da poesia e da prosa, um problema decisivo:

É um livro de prosa, assinado por quem preferiu quase sempre exprimir-se em poesia. Esse suposto poeta não desdenha a prosa, antes a respeita a ponto de furtar-se a cultivá-la. Seria inútil repisar o confronto das duas formas de expressão, para atribuir superioridade a uma delas. Mas a verdade é que se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais

---

<sup>262</sup> Cf. Franco Fortini, “Le silence de l’Italie”, cit., pp. 30 e 34.

<sup>263</sup> Vale insistir neste ponto, com o fito de não reproduzir o estereótipo que vincula exclusivamente à prosa as demandas e possibilidades do *engagement*. Já nos anos 1950, um comentário de Fortini ao desenvolvimento da literatura italiana ajuda a localizar o objeto de sua crítica, que tem na mira menos a poesia em si do que a produção do Entreguerras, a qual ignora a História: “Poesia de classe, que geme contra um fato ou um relato mas não pode nem quer tomar distância resoluta de seu próprio estado histórico. Em direito, quer identificar-se com o espírito da humanidade; de fato, não ousa exercitar tal direito nem sequer representar seu inimigo ocasional, o fascismo, ou seu verdadeiro inimigo, o comunismo”. Quanto ao desdobramento do pensamento de Sartre sobre o problema, é de especial interesse o prefácio que escreve em 1948 a uma coletânea de poetas africanos e malgaches de expressão francesa. O argumento, de um lado, caracteriza a limitação de classe da experiência poética europeia, que no século XX teria se mostrado atada às contradições psicológicas, antinomias e incertezas da “velha língua burguesa”, pouco servindo aos interesses de comunicação dos trabalhadores, cuja práxis pediria uma linguagem exata, isenta das impropriedades e deslizamentos característicos dos verbo poético. Este, de outro lado, serviria especialmente à tomada de consciência nas colônias e ex-colônias de expressão francesa, em que o uso poético da língua do colonizador seria um meio funcional de subvertê-la, instalando a revolta no próprio aparelho expressivo da cultura-prisão branca e europeia. Assim, é ao se mostrar mais lírico que o poeta negro alcança a “grande poesia coletiva”: “falando apenas de si mesmo ele fala por todos os negros; é quando parece sufocado pelas serpentes de nossa cultura que se mostra mais revolucionário, pois trata então de arruinar sistematicamente o saber europeu, e essa demolição em espírito simboliza a grande tomada de armas futura, através da qual os negros destruirão seus grilhões”. Cf., respectivamente, Franco Fortini, “Le poesie italiane di questi anni” [1959], in: *Saggi italiani*. Bari: De Donato Editore, 1974, pp. 88-89; e Jean-Paul Sartre, “Orphée noir” [1948], in: *Situations, III*, cit., pp. 305-306.

<sup>264</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, cit., p. 191.

densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último.<sup>265</sup>

O leitor de *Sentimento do mundo* reconhecerá nessas linhas os termos de alguns dos versos mais famosos do livro: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente”.<sup>266</sup> Ter em vista a reivindicação do tempo no cerne do trabalho poético ajuda a evitar o despiste através do qual o prefaciador de *Confissões de Minas* aparta as atribuições da prosa e as da poesia. Se a disjunção entre as duas, sugerida na passagem acima, tem o fito de dar precisão às tarefas de cada uma delas, cumpre argumentar que o escritor itabirano não se desincumbe nem de uma, nem de outra, mas as põe em contato e intersecção. O empenho drummondiano entre a segunda metade da década de 1930 e os primeiros anos da seguinte consiste, portanto, em procurar uma síntese, na qual a linguagem da poesia responda à “necessidade” – própria à prosa – de incorporar, em seu ponto de vista mesmo, “a consciência do tempo”. Uma inquietação fundamental, desdobrada na verificação crítica da literatura e de suas formas, que este capítulo trata de descrever.

## 2.

Publicados em tiragem reduzida pelo chefe de gabinete do Ministério da Educação estadonovista, funcionário do mesmo governo que impunha um “momento de censura total”, os 150 exemplares da primeira edição de *Sentimento do mundo* circulam fora do comércio e de modo quase clandestino.<sup>267</sup> Sua repercussão, ainda assim, é consistente dentro do circuito literário de então, e referendada com ares de unanimidade pela edição da *Revista Acadêmica* de junho de 1941, dedicada a homenagear o poeta e saudar seu mais recente livro. Farejando o “melífluo” da celebração, Rubem Braga, em meneio característico, espicaça um contexto cultural “parado como um brejo”, e limita-se a louvar em Carlos Drummond de Andrade a qualidade de “antipatia irredutível que há nele e mesmo exhibe as pontas de seus espinhos nos

---

<sup>265</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Escrevo estas linhas”, *CM*, p. 11.

<sup>266</sup> Cf. “Mãos dadas” [1938], in: *Sentimento do mundo*. Citado a partir de Carlos Drummond de Andrade, *Poesia 1930-1962*. Edição crítica preparada por Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Todas as referências a poemas do autor terão por base essa edição, e doravante serão seguidas apenas da sigla com as iniciais do título do livro e, quando possível, da data original de publicação. Para as informações sobre a primeira ocasião de publicação dos poemas de *Sentimento do mundo* apoiemo-nos no trabalho de John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 301; e na pesquisa filológica de Julio Castañon Guimarães que ampara a edição citada acima.

<sup>267</sup> Cf. Antonio Candido, “Fazia frio em São Paulo”, in: *Recortes*, cit., p. 24.

poemas que faz”.<sup>268</sup> A colocação pretende-se **um antídoto contra a apropriação da obra por leituras edificantes**, das quais o melhor exemplo talvez esteja em número anterior da revista, no texto em que Augusto Frederico Schmidt fala de Drummond como um “homem-ilha”, uma “terra noturna” todavia aclarada pela “luz que cai de sua poesia – como a água de uma fonte”, num lirismo dotado da “naturalidade de uma criança brincando”.<sup>269</sup> Disputas e dissensões, portanto, fraturam por dentro o consenso das leituras de primeira hora. E, desse modo, dão sinais de reconhecimento do mal-estar diante da poesia que nos interessa realçar no volume de 1940.

“É um poeta em pânico, para o qual os bombardeios aéreos existem de fato”, constata Murilo Mendes. Seu esforço para caracterizar a situação da poesia fixada em *Sentimento do mundo* é secundado, noutro termos, pela tirada de José Lins do Rego, que retrata Drummond como “um mineiro que tem arrancos de Pernambuco de 17, de 48”.<sup>270</sup> Seja por referência à guerra então em curso, seja através dos símbolos de revolta na história nacional, as balizas constituem tentativas de nomear o **núcleo conflitivo e inconformista da obra**. A incidência desse elemento sobre a própria ideia de literatura tampouco passa despercebida – antes, captura a atenção de parte dos primeiros leitores do livro. No seu autor, Ribeiro Couto nota uma “obsessão vingadora do ‘anti’, do ‘contra’ (do sinal vermelho e não do verde)”, que não apenas “domina todas as suas expansões” como, na forma do “desdém com que fala de tudo”, estende-se à própria figura de um **“poeta com vergonha da poesia”**. Esse homem que parece ter “raiva de ser sensível”, pois, “é o antipoeta por excelência. Neste sentido: que os seus poemas parecem recusar a poesia”.<sup>271</sup> Desdobrando noutra direção um motivo afim, Guerreiro Ramos observa a “ausência do literário, do precioso, do construído”, remetendo a técnica antiornamental a atitude de dimensões mais amplas: **“num país de literatos como o nosso, a importância da figura de Carlos Drummond de Andrade é a de ter renunciado à literatura”**. Como enquadramento do comentário, o então jovem estudante de Direito põe “o menos literário dos poetas” em sintonia com a “raiva da literatura, não somente da escrita, mas da dos gestos e atitudes, da que mistifica a vida”.<sup>272</sup>

Embora vazadas em meio à ligeireza dos textos de ocasião, as colocações sugerem a impressão de que *Sentimento do mundo* tem parte inequívoca com os **impulsos antiliterários**

---

<sup>268</sup> Rubem Braga, “Homenagem maligna”, in: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.

<sup>269</sup> Augusto Frederico Schmidt, “Alguns poemas de *Sentimento do mundo* (com uma introdução de Augusto Frederico Schmidt)”, in: *Revista Acadêmica*, n. 52, novembro de 1940, n.p.

<sup>270</sup> Cf. respectivamente Murilo Mendes, “C.D.A.”, in: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.; e José Lins do Rego, “O poeta”, in: *Idem*, n.p.

<sup>271</sup> Ribeiro Couto, “Chão de Itabira e outros municípios”, in: *Idem*, n.p.

<sup>272</sup> Guerreiro Ramos, “Um poeta”, in: *Idem*, n.p.

conflagrados nos anos 1930. As inquietações e acirramentos deles decorrentes, no entanto, deixam-se medir de modo menos nítido, e especialmente complexo, na poesia de Drummond. Isso porque se combinam a uma sensibilidade que se constitui, desde os poemas produzidos no decênio anterior, em **tensão e desconfiança quanto a qualquer estabilidade do fato literário**. Dito de outro modo, o autor, talvez mais do que qualquer outro envolvido no veio de radicalização que estudamos, trazia já no coração de sua obra **um aparelho autocrítico refratário ao exercício desbragado ou satisfeito da literatura**. É o que viu Abar Renault ao ler *Sentimento do mundo* perguntando-se pela evolução da obra do amigo mineiro desde *Alguma poesia*: “o mesmo desprezo pelo feitiço do verbo; a mesma descarnação formal, isto é, nenhum adorno, artifício, nenhuma intenção literária; sem embargo, uma infinita fluidez verbal; uma dose muito menor de acidez e, até, uma doçura, muita vez sem travor”.<sup>273</sup> Se os últimos traços elencados convidam à discussão das particularidades da obra de 1940, às quais passaremos adiante, os primeiros sugerem uma pergunta preliminar. Como **a aversão ao feitiço retórico**, herdada do primeiro momento modernista, conjuga-se, no livro de estreia do autor, a uma perspectiva antiapologética sobre a poesia?

Quando *Alguma poesia* começa a circular, dando unidade a materiais em parte já publicados em revistas e jornais, a “abolição da roupagem literária” é desde cedo percebida em seus “poemas (...) não construídos, isentos de literatura”<sup>274</sup>; poemas que, vacinados contra “extravagâncias [e] sentimentalidades”<sup>275</sup>, condensam-se em “notações”<sup>276</sup> ou “reportage[ns] lírica[s]”.<sup>277</sup> Talvez a reação mais expressiva a sua “depuração lírica” seja a de Manuel Bandeira, em resenha que ressalta “a frescura desse lirismo que sabe a fruta comida ao pé da árvore”.<sup>278</sup> Apreciações como essas, no entanto, capturam o problema em sua manifestação menos profunda, aquela que, amparada na **quebra do estilo grandiloquente** e da **pose lírica convencional**, remete mais diretamente às conquistas de despojamento da dicção poética que irromperam com a Semana de 22. Em carta também de 1930, Bandeira registra a intuição de outro modo, mais próximo aos travos constitutivos do autor de *Alguma poesia*,

---

<sup>273</sup> Abar Renault, “Notas sobre um dos aspectos da evolução da poesia de Carlos Drummond de Andrade”, in: Idem, n.p.

<sup>274</sup> João Alphonsus, “Crônica Literária” [11/05/1930], in: Eucanaã Ferraz (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 288.

<sup>275</sup> Eduardo Frieiro, “Publicações” [03/05/1930], in: Id., *ibid.*, p. 277;

<sup>276</sup> João Alphonsus, “Crônica Literária”, *cit.*, p. 288.

<sup>277</sup> Martins de Almeida, “*Alguma poesia*” [10/08/1930], in: Eucanaã Ferraz (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*, *cit.*, p. 346.

<sup>278</sup> Cf. respectivamente carta de Manuel Bandeira a Carlos Drummond de Andrade, datada de 25/06/1930, in: Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 1402; e Idem, *Crônicas Inéditas I, 1920-1931*, p. 291.

que segundo ele pratica um “lirismo de aporrinhado”.<sup>279</sup> Outro correspondente de peso, Mário de Andrade, identifica algo da mesma ordem, ao declarar que o poeta então estreante em livro seria, ao lado do próprio Bandeira, um dos “grandes líricos isentos de poetice no Brasil, e que o modernismo apurou”.<sup>280</sup>

As impressões com que Bandeira e Mário acolhem *Alguma poesia* ajudam a delimitar o aspecto da obra a que nos interessa dar relevo, e que se expressa de saída em seu título, cuja dimensão crítica e restritiva, ao diminuir com relativismo autoirônico o próprio coeficiente poético, dá parte do grau de problematização com que já em sua estreia Drummond aborda e pratica a literatura. Seu “lirismo de aporrinhado”, ou “isento de poetice”, afirma-se desde cedo como um modo de desnaturalizar a poesia, ou melhor, de produzi-la precisamente através de um método de desconfiança, estranhamento e desnaturalização. São estes, como se sabe, traços distintivos de sua atitude poética, a qual, sobretudo nos primeiros livros, afirma-se por meio de elementos como a *gaucherie*, a visada irônica, a disposição cismada. Ao verificá-los, nosso breve exame pretende apenas registrar a insistência com que a *poesia*, e ideias que a ela se ligam, são visitadas pela obra, na qual se disseminam indagações e perspectivas sobre a natureza do fenômeno poético, a figura social do poeta, as dinâmicas históricas e culturais associadas à literatura, o modo pelo qual esta dá forma e perspectiva a expressões da subjetividade.

O arquiconhecido “Poema de sete faces”, que abre o livro, oferece talvez o exemplo mais contundente de como essas questões estão entranhadas no modo de construção drummondiano. Sua arquitetura, como é sabido, põe em evidência a figura deslocada do sujeito destinado a ser “*gauche* na vida”. Amparado na técnica de montagem, esse retrato, de feição cubista, sonda e desenvolve as fissuras, descontinuidades, desvios e limites de que é composto o indivíduo. Justapondo ângulos e modos de enunciação distintos, a configuração problemática da figura *gauche* mobiliza um embate com as formas poéticas legadas pela tradição e, no limite, apreende em conjunto os problemas do sujeito e os da expressão lírica. Eis o que nos interessa destacar, tirando proveito do que a recepção crítica acumulou a respeito da sexta estrofe do poema, um verdadeiro condensado de problemas.<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Idem, Carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 08/05/1930, in: *Poesia completa e prosa*, vol. II, cit., p. 1400.

<sup>280</sup> Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 374. A carta é datada de 02/05/1930.

<sup>281</sup> O comentário que segue apoia-se amplamente nas seguintes análises de “Poema de sete faces”: Alcides Villaça, “Primeira poesia”, in: *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 13-54; Davi Arrigucci Jr., *Coração partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 34-52; Iná Camargo Costa, “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”, in: Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3.

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.<sup>282</sup>

O segredo dessa famosa estrofe reside na relação entre seu enunciado explícito – a exclamação de **desassossego de um eu frágil e desajustado** – e a disposição de seus recursos sintáticos, rítmicos e sonoros. Estes aprofundam e desdobram, em mais de uma dimensão, o movimento de **aspiração frustra** desenvolvido nos três primeiros versos, que, concatenando os modos subjuntivo e condicional, **põem abaixo e desacreditam a solução especulada pela voz subjetiva**. Ao escarnecer do desejo por soluções existenciais, o terceiro verso, no entanto, **mais do que simplesmente repisar o desterro transcendental do sujeito, consuma-o com uma piada**. E, assim, reitera a quebra de estilo que, no segundo verso, forçara a assonância entre o horizonte máximo projetado no “vasto mundo” e o mais que prosaico e familiar “Raimundo”. O chiste é decisivo porque, à queda a que submete o ideal de reconciliação, articula o tratamento explícito dos efeitos e convenções literárias, evocadas por metonímia através da “rima”, não apenas o mais conhecido como o mais desgastado entre eles. **Estranhando-se a rima, estranham-se as concepções de arte a ela associadas. Expectativas do sujeito mas também as da convenção poética são, desse modo, desmentidas pela astúcia do procedimento anti-ilusionista: a rima ocorre de fato no plano sonoro, mas é esvaziada pelo comentário, que ao chamá-la pelo nome traz o artifício ao plano da autoconsciência**. Se as possibilidades de harmonia – tanto a sonora como a anímica ou existencial – são vítimas de paródia, o mesmo se passa com a métrica, visto que a constatação chã e jocosa do verso medial do poema quebra também o padrão setessilábico reinante nos outros versos da estrofe. De duração provocadoramente estendida, **o verso de quatorze sílabas renova a troça dirigida às expectativas de regularidade**. O plano sonoro, portanto, realiza na dimensão material da linguagem a quebra de aspirações constatada pela piada. **Mas também, por sua vez, desmente a abolição da rima**, emitindo o fonema que reincide no quinto verso, o que dá fecho musical (*solução-coração*) à mesma estrofe cujo núcleo zombeteiro declara abolir as possibilidades harmônicas e a reconciliação entre eu e mundo. Num caminho de mão dupla, **o que é dito sofre o comentário do modo de dizer, complexificando o enunciado formal**. Assim, ao

---

São Paulo/ Campinas: Memorial/ Unicamp, 1995, pp. 307-318; Ivan Marques, *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34/ FAPESP, 2012, pp. 53-66.

<sup>282</sup> “Poema de sete faces”, *AP*, p. 54. Sobre a transcrição dos poemas: os versos assinalados com \* indicam a continuidade da estrofe na página seguinte.



recorrer a elementos do poema-piada característico da década de 1920, Drummond “revolucionou a piada injetando nela o foco existencial e o subjetivo, que especula sobre a vida e o poema”, como já se disse a respeito de outra peça fundamental do livro.<sup>283</sup> Com isso, lucidez *blagueuse* e inquietação subjetiva opõem-se e se alimentam uma à outra, constituindo o feixe tenso através do qual se comentam reciprocamente as forças do pensamento e da comoção lírica. O plano do sentimento, embora desencantado pela ação de uma consciência moderna e reflexiva, persiste como problema a desafiar a expressão e o discurso. Desse modo, o procedimento de tematização de hábitos e vícios poéticos, em vez de anular-se, é alçado a um patamar superior e propriamente problemático, do qual a tirada humorística faz parte, mas que a ela não se reduz. Tanto mais se notarmos, como também já se disse, que os timbres e tonalidades da estrofe são resultado de paródia estudada, revelando um repertório temático-formal escolado na história da poesia nacional. Isso vale para o fôlego altivo do sintagma que se repete no primeiro e quarto versos; tendendo à elevação, seu compasso remete à eloquência romântica, sobretudo por conta do ritmo de andamento trocaico (*Mundo mundo vasto mundo*). E vale para o verso final, que reescreve o de uma lira de *Marília de Dirceu*, obra de outro poeta de Minas, Gonzaga, responsável por inaugurar, no primeiro momento de articulação do que viria a ser o sistema literário brasileiro, uma poesia calcada na expressão individual do campo dos afetos amorosos.<sup>284</sup> Mobilizadas através da citação de modos de compor enraizados na tradição lírica local, as relações com a literatura árcade e romântica adensam a indagação cerrada que, em meio a “explosões de sensibilidade”<sup>285</sup>, o “Poema de sete faces” move às formas e concepções de poesia.

Por esse motivo, ele ilustra bem como o tema que acompanhamos é articulado pela sensibilidade poética dominante na obra de 1930. Objeto de tentativas de caracterização desde que o livro foi publicado, ela é com frequência associada ao humor que desafia os modos do “versejar antigo”<sup>286</sup>; mais do que isso, ela logo se dá a ler como um “movimento de irônico desencanto”, o que ajuda a qualificar o seu humor, que para Eduardo Frieiro não se reduz a

---

<sup>283</sup> A formulação a que recorreremos tem por objeto, originalmente, “No meio do caminho”; cf. Iumna Maria Simon, “A obra poética de Drummond foi feita de viradas e experimentação de novas formas (entrevista)”, in: *Revista IHU Online*, ano 7, n. 232, agosto de 2007. Disponível em [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1229&secao=232](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1229&secao=232). Último acesso em 04/08/2014.

<sup>284</sup> Referência à Lira II da segunda parte de *Marília de Dirceu*.

<sup>285</sup> A expressão entre aspas consta de carta de Mário de Andrade, datada de 01/07/1930. Cf. Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 388.

<sup>286</sup> Soares de Faria, “*Alguma poesia*” [27/03/1930], in: Eucanaã Ferraz (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*, cit., p. 273.



“ter *espírito* (no melhor sentido), mas ter *espírito contra si mesmo*”.<sup>287</sup> Soares de Faria nota algo semelhante, ao registrar a exibição de uma “grande sensibilidade” a que se opõe o “humorismo [que] vem logo obscurecendo-a”.<sup>288</sup> Mas são os modernistas veteranos, ainda uma vez, que captam com maior precisão a dinâmica lógico-subjetiva que preside aos movimentos enunciativos de *Alguma poesia*. Nele “há uma **exasperação egocêntrica enorme**”, diz em carta Mário de Andrade, percebendo um mecanismo que, por meio de “gracinhas corajosas”, faz contrapeso à expressão de “estados de sensibilidade”. Especificando a complexidade do movimento, seu comentário atina para “explosões sucessivas” em que se revezam as manifestações do “tímido”, do “lírico sensibilíssimo” e da “inteligência grande em excesso”.<sup>289</sup> **As cisões do eu, portanto, incidem uma sobre a outra**, conformando um modo de expressão radicalmente avesso à ingenuidade espontânea, no qual coexistem **análise e comoção**. Salvo engano, reside aí a primeira percepção do **núcleo problemático e reflexivo que está no coração da arte drummondiana**, ao qual os estudos especializados, há já quase um século, procuram dar interpretação. A nós interessa enfatizar sua lógica crítica, da qual depende a capacidade de **formalizar de modo conjugado os problemas da subjetividade, da linguagem e do mundo**. Já no decênio de 1940, Manuel Bandeira apresenta argumento afim ao de Mário, destacando as “qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, de gosto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos geradores de *humour*”. Avulta, desse modo, o funcionamento combinado de expressão e reflexão:

Sensibilidade comovida e comovente em cada linha que escreve, o Poeta não abandona quase nunca essa atitude de *humour*, mesmo nos momentos de maior ternura. De ordinário, **ternura e ironia** agem na sua poesia como um jogo automático de alavancas de estabilização: não há manobra fácil nesse admirável aparelho de lirismo.<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Eduardo Frieiro, “Publicações”, cit., p. 278.

<sup>288</sup> Soares de Faria, “*Alguma poesia*”, cit., p. 273.

<sup>289</sup> Cf. Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 388. Trata-se, ainda, da carta datada de 01/07/1930, que antecipa parte do argumento exposto por Mário no artigo “A poesia em 1930”, publicado pela primeira vez em março de 1931 e, depois, recolhido em *Aspectos da literatura brasileira*.

<sup>290</sup> Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira* [1946], in: *Poesia completa e prosa*, cit., pp. 1017-1018. Apenas para evocar a consistência do viés interpretativo inaugurado por Mário e Bandeira, lembre-se que, ainda no começo da década de 1940, Afonso Arinos de Melo Franco sugeriria esta sintética “explicação da arte poética de Carlos: o receio de que lhe passem a perna”; caracterizando a atitude, o crítico argumenta: “a inteligência de Carlos nunca deixa o sinal aberto para a passagem da inspiração: ou ironia, sinal vermelho (pare), ou forma contida, sinal amarelo (passe com cuidado). **Sinal verde é que nunca**”. Em chave também próxima à de seus confrades do primeiro tempo modernista, Sérgio Buarque de Holanda anotaria, já nos anos 1950, que Drummond “trouxe consigo de nascença ou – quem sabe? – de seu mundo itabirano, o **veneno e também o antídoto da timidez**; essa autocrítica implacável, espécie de inteligência da sensibilidade, que impede a menor manobra em falso”. Cf., respectivamente, Afonso Arinos de Melo Franco, “A poesia e um poeta”, in: *Mar de*

Ter em vista o movimento crítico e autocrítico próprio ao “aparelho de lirismo” drummondiano nos ajudará a dar contornos à particularidade que seu desenvolvimento adquire em *Sentimento do mundo*. Antes, todavia, cabe ilustrar de que modo temas e figuras associados à prática da poesia são trabalhados pela agilidade do modo de enunciação característico do livro de estreia, cujo humor se ramifica em registros diversos, que vão da troça, do chiste e da zombaria à paródia e à sátira. Não apenas certas representações da vida literária e cultural são iluminadas e espicaçadas pela labilidade espirituosa da dicção – como esta **recorre a formas tomadas à tradição e à prática discursiva cotidiana para plantar dúvidas sobre o valor e a natureza do fenômeno poético**. Se as **diversas faces do indivíduo** são esquadrihadas pelo livro, também o são **as múltiplas feições da experiência literária**. É o que pretendemos sugerir ao percorrer, ainda que em passo acelerado, a “desconfiança” e o “gosto das segundas intenções” que abastecem o ponto de vista sobre a poesia na obra em tela. Um livro que faz do **poema plataforma para confissões enviesadas**, como a que declara distância das convenções da lírica amorosa e suas imagens diletas:

Eu também já fui poeta.  
Bastava olhar para mulher,  
Pensava logo nas estrelas  
E outros substantivos celestes.  
Mas eram tantas, o céu tamanho,  
Minha poesia perturbou-se.<sup>291</sup>

Sob o ângulo da confidência meio patética, meio cínica, o desgaste do vocabulário e da emoção românticas carrega consigo, à lata de lixo da história literária, uma forma específica de fazer, ou conceber, a poesia. As modalidades desta são triadas com desenvoltura ao longo da obra, sempre pronta a demoli-las ou, ao menos, desautorizá-las. Por exemplo, enfatizando a sociabilidade comezinha que envolve e determina a vida do espírito nas cidades de província, nas quais circula a figura do poeta-medalhão, irmanado aos figurões e vocacionado ao palanque, ao discurso, às fotografias de jornal. Esta a situação do poema justamente intitulado “Nota social”, que acompanha o ritual de convivências a que se integra o tipo apoetado. Devidamente ajustado às engrenagens da irrelevância artística, ele toma parte no alheamento geral à “cigarra que ninguém ouve” e ao seu “hino que ninguém aplaude” – ou

---

*sargaços*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944, pp. 90-91; e Sérgio Buarque de Holanda, “O mineiro Drummond – I” [1952], in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária*, vol. II, cit., p. 560.

<sup>291</sup> “Também já fui brasileiro”, AP, p. 60. Cf., a respeito, os comentários de John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 63; e José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*. 3ª ed. Trad. Marly de Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 44.

seja, **endossa a indiferença à poesia de fato.**<sup>292</sup> Quadro semelhante, com variações, é o de “Política”. Escanteado pelo chefe local, abandonado pelos amigos, ridicularizado pelo jornal governista, o poeta mergulha em desilusão, degenerando em porres diários e versos desleixados. Vencida a vontade patética de atirar-se ao rio, vê-se afastado do rebaixamento constitutivo da liga entre literatura e socialização compradesca, o que enfim lhe põe “muito livre, infinitamente/ livre livre livre que nem uma besta/ que nem uma coisa”.<sup>293</sup> Nas anedotas da vida cultural propostas no livro, a **poesia pode muito bem não estar do lado da liberdade, e, antes, tomar parte na mediocridade da “Política literária”, título de outro texto que radiografa a rotina acanhada em que “O poeta municipal/ discute com o poeta estadual/ qual deles é capaz de bater o poeta federal”.**<sup>294</sup>

Se o volume de 1930 esposa alguma poesia, decerto não é esta, contra a qual se batem esses poemas narrativos, “contos secos” dedicados a **fixar a mímica esvaziada e comezinha da vida literária.**<sup>295</sup> O seu ponto de vista tampouco se identifica ao sistema de valores estudados em “O sobrevivente”. Enunciado de perspectiva especialmente envenenada, o poema encena o desencanto com que a sensibilidade tradicional enxerga as rupturas promovidas durante as primeiras décadas do século. “O último trovador morreu em 1914”, prega o poeta cuja lamentação acompanhamos, desfiando queixas sobre o tempo em que máquinas suprem “as necessidades mais simples”, os homens “matam-se como percevejos”, o “amor se faz pelo sem-fio”, “os olhos desaprend[em] a chorar”. Desenha-se um **panorama de desumanização**, ou uma **lista de danos à tradição**, a **enumerar a escassez de ingredientes imprescindíveis à receita do lirismo confessional.** Dadas essas condições, entende-se de onde fala a voz que constata na abertura do poema, em versos sentenciosos e caricatamente antimusicais: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade./ Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia”. Um diagnóstico de **maus tempos para a poesia**, portanto, de um lado sensível ao desastres da história mas, de **outro, fundado em noções que regridem ao paradigma tradicional, confinando o poético ao complexo temático amor-dor** e ao canto de bardos medievais. Fica claro, desse modo, que **a causa da “verdadeira poesia” é datada e passível de questionamentos; entendida nessa chave, sua defesa tradicionalista se converte em alvo de paródia, explicitada pelo verso parentético que capciosamente fecha a composição: “(Desconfio que escrevi um poema)”.** O arremate embaralha as perspectivas, expondo por contraste o ridículo da gravidade desconchavada com que o discurso correrá até

---

<sup>292</sup> “Nota social” [21/12/1925], *AP*, p. 97.

<sup>293</sup> “Política” [05/01/1926], *AP*, p. 92.

<sup>294</sup> “Política literária”, *AP*, p. 83.

<sup>295</sup> A expressão entre aspas é de José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., p. 52.

este ponto. O gesto final é uma glosa ambivalente – uma estripulia metapoética que pode emanar tanto do poeta ultrapassado, caindo em contradição com o próprio desolamento, como de um outro, moderno e desassombrado, que submete a voz do primeiro à luz crítica e distanciada. Do poema como queixa grave e desolada, obtém-se um poema de análise da queixa. Dá-se a ver, assim, o jogo de desestabilização zombeteira que atravessa a dicção de *Alguma poesia*.

Não por acaso, se o livro efetivamente reconhece algo como poesia, se ela aparece positivamente sob esse nome, é enquanto fato, alheio a intenções subjetivas ou cabedal cultural. É flagrada por *flashes* que a capturam como ocorrência involuntária, não premeditada e, sobretudo, nas antípodas da inspiração. De título exemplar a esse respeito, “Poema que aconteceu” sugere uma poética quase automática, que aliena do corpo orgânico do autor o gesto da escrita, e afasta deste quaisquer intencionalidade ou *états d’âme*:

A mão que escreve este poema  
não sabe que está escrevendo  
mas é possível que se soubesse  
nem ligasse.<sup>296</sup>

Em linha parecida, sob o título de “Poesia” apresenta-se um desfecho feliz para a cena da composição frustrada: sem atender às aspirações do sujeito que gasta “uma hora pensando um verso”, a poesia no entanto lhe assalta, desde fora, caprichosamente alheia ao verso que “está cá dentro/ e não quer sair”: “Mas a poesia deste momento/ inunda minha vida inteira”.<sup>297</sup> Poesia do momento, e não da ambição poetizante, advinda precisamente do fracasso da escrita e liberta da teia das convenções e da mitologia da criação. Talvez esteja claro o quanto ela se afirma por contraste aos equívocos e embaraços da poesia embolorada, postiça, artificial, de que o volume oferece figurações diversas.

Se, como viram os primeiros leitores, nele quase nada está a salvo de cisma ou desconfiança, mais produtivo do que procurar definições estáveis de poesia será sugerir os contornos dos constrangimentos e limitações que pesam sobre ela. Nesse sentido, o veio mais saliente de *Alguma poesia* é o que situa a experiência poética no campo dos giros em falso e apequenamentos característicos da experiência social e intelectual brasileira. Trata-se de uma apropriação original da pesquisa dos anos 1920 sobre a assim chamada entidade nacional, bem como das propostas de revisão dos vínculos de dependência com a cultura europeia. Sem ditar-lhe adesão às soluções de Mário ou Oswald de Andrade, a interrogação sobre o país

---

<sup>296</sup> “Poema que aconteceu”, *AP*, p. 88. Também a respeito desse tópico, cf. o comentário de John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., pp. 80-82.

<sup>297</sup> “Poesia” [21/04/1928], *AP*, p. 104.

abastece os poemas de Drummond com materiais propícios a figurar as **encarnações locais da vida letrada**. Daí ser possível entender que uma das matrizes do sentimento antiliterário drummondiano esteja na reviravolta irreverente que o Modernismo imagina para os dilemas das letras brasileiras.

Por vezes o problema se manifesta na corrosão a que são submetidos motivos do cânone, seja na imagem que desafia a elevação associada a signos celestes:

No azul do céu de metileno  
a lua irônica  
diurética  
é uma gravura de sala de jantar.<sup>298</sup>

seja na que desencanta a projeção lírica de estados anímicos na natureza, denunciando a repetição postiça de uma metáfora cara ao Simbolismo europeu:

Tristeza de ver a tarde cair  
como cai uma folha.  
(No Brasil não há outono  
mas as folhas caem).<sup>299</sup>

De modo mais contundente, o **deslocamento em relação aos modelos da cultura ocidental** informa a situação configurada satiricamente em “Fuga”. “Museus! estátuas! catedrais!/ O Brasil só tem canibais”: a reflexão modernista, àquela altura, já discutira de mais de uma perspectiva o tópico, aqui ironicamente encenado através da afirmação desmedida do viés europeizante. Com o figurino de um poeta de fraque, o **autor da constatação é antagonista perfeito do desrecale do dado local que os manifestos de Oswald, por exemplo, haviam acoplado à técnica moderna e promovido como trunfo brasileiro**. Ao menos em parte, a ideia fixa de escapar da incultura característica do torrão natal, preterido em nome da civilização ocidental, **revisita o processo de assimilação da lição modernista que o próprio Drummond atravessara, como documentam alguns dos momentos mais conhecidos de sua correspondência com Mário de Andrade**.<sup>300</sup> Do ângulo que interessa ao nosso argumento, o

<sup>298</sup> “O casamento do céu e do inferno” [1927], *AP*, p. 57.

<sup>299</sup> “Epigrama para Emílio Moura” [1927], *AP*, p. 132.

<sup>300</sup> Lembremos a carta de 22 de novembro de 1924 a Mário de Andrade: “Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas: ‘Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado’. Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. Entretanto, como não sou melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos

avanco do poema reside em **sublinhar as marcas periféricas do discurso pretensamente cosmopolita**. Pois, pretendendo-se universal, o poeta com aversão ao “[p]ovo moreno, bruto, feio” de seu país encarna especificidades locais do culto às letras:

As atitudes inefáveis,  
Os inexprimíveis delíquios,  
Êxtases, espasmos, beatitudes  
não são possíveis no Brasil.

O poeta vai enchendo a mala,  
põe camisas, punhos, loções,  
um exemplar da *Imitação*  
e parte para outros rumos.<sup>301</sup>

Com o espelhamento entre as duas primeiras estrofes – duas maneiras de apresentar o mesmo gesto –, a organização enunciativa alcança **situar o desencanto com a dita miséria espiritual brasileira**. O **apeço pelas atitudes inefáveis é assim emparelhado aos artigos de toalete** de um poeta encamisado, ou “literato de punhos de renda”, nos termos que o debate dos anos 1930 recolocaria em circulação. Desse modo, o plano da ação, ou dos rituais de partida sintetizados na segunda estrofe, vale como comentário ao plano das ideias e símbolos louvados na primeira. **Em resumo, a poesia, em acepção pomposa e enfática, está do lado de quem veste “fraque preto”**. Resulta uma ilustração explícita da esfera cultural, e do lastro econômico e social, a que correspondem os valores espirituais declamados nos versos altissonantes da abertura. Todos da ordem da elevação, da idealização e do arroubo expressivo, os atributos condensados no campo dos “êxtases, espasmos e arrebatamentos” não apenas remetem ao culto romântico à desmedida. Amplificados pelo exagero mordaz, eles também sintetizam com precisão o **núcleo do poético** contra o qual se afia a **“antipatia irredutível”** que Braga assinalaria em Drummond.

Se a estratégia de “Fuga” é mimetizar criticamente o mimetismo desfibrado da “literatura de importação”<sup>302</sup>, outros poemas põem em perspectiva o mal estar da cultura reflexa através da **assunção estridente e ambígua do ponto de vista periférico**. “Meus olhos brasileiros sonham exotismos”, diz o primeiro verso de “Europa, França e Bahia”, cujo

---

últimos tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica de destruição dos falsos valores”. Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., pp. 56-57.

<sup>301</sup> “Fuga”, *AP*, p. 110.

<sup>302</sup> A expressão, como se sabe, está no “Manifesto da poesia pau-brasil” [1924] de Oswald de Andrade, e, ao que sabemos, aparece pela primeira vez em Paulo Prado, “O mal literário” [1923], cit., p. 308.



devaneio desaforado passeia pela paisagem da cultura mundial, terminando por redimir o amor próprio brasileiro. Seu roteiro de cartão-postal inclui desprezo pela inatualidade da tradição francesa:

Os cais bolorentos de livros judeus  
e a água suja do Sena escorrendo sabedoria

e acusa sem cerimônia o fundo falso do fardo civilizacional inglês:

Tarifas bancos fábricas trustes craques.

Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam um tapete

[para sua Graciosa Majestade Britânica passar.

Ao bulir com o metro de desenvolvimento tomado às culturas ditas avançadas, imposição congenial à experiência intelectual da ex-colônia, tiradas dessa sorte assumem não raro um tom desabusado e de difícil definição. Talvez resida aí o “localismo universalista da primeira poesia de Drummond”<sup>303</sup>; em suas demonstrações mais acirradas, o atrevimento de combate ao prestígio ideológico europeu carrega algo de paradoxalmente provinciano, como se a exibição de independência comprovasse pelo avesso a obrigação de prestar contas aos modelos desprezados. Daí a ambivalência do registro verbal, a um tempo insolente e despeitado, indício estilístico do lugar à parte que a dicção do autor ocupa dentre as tentativas de atualização estética do primeiro tempo modernista. Seja como for, embora o mecanismo ainda peça descrição apropriada, ele oferece uma variação relevante da sátira ao colonizado poetastro dos êxtases de “Fuga”, figurando algo como o reverso deste. Para tanto, não prescinde do compasso tomado a certa tradição de ufanismo lírico. É o que interessa enfatizar, pois o movimento geral da exposição reincide na centralidade da mediação propriamente literária do sentimento das coisas do país. Após sonhar exotismos, os “olhos brasileiros”, fartos de Europa, finalmente “se fecham saudosos”:

Minha boca procura a “Canção do Exílio”.

Como era mesmo a “Canção do Exílio”?

Eu tão esquecido da minha terra...

Ai terra que tem palmeiras

Onde canta o sabiá!<sup>304</sup>

De valor a um tempo afirmado e profanado pela meia-lembrança, o mais antológico dos poemas oitocentistas se sobrepõe ao fecho do poema modernista, e é por ele comentado; manobra desabusada e de choque, a medida ajuda a adensar uma poética que recorre

<sup>303</sup> A expressão entre aspas é de Roberto Schwarz, “Outra Capitu”, in: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 143.

<sup>304</sup> “Europa, França e Bahia” [1925], *AP*, pp. 64-66.



insistentemente ao **filtro literário** como modo privilegiado de interrogar os fenômenos. “Minha boca procura a ‘Canção do exílio’”: a metonímia prima por remeter o cultivo da tradição ao âmbito quase fisiológico dos tiques, ou aos reflexos e associações petrificadas que, mais ou menos exatas, o sujeito guarda na ponta da língua. **Mais do que a tradição em si, a estilização do gesto visa o rebaixamento que a neutraliza e incorpora ao panteão pátrio.** Se no meio dos anos 1920 Mário de Andrade convidava o jovem escritor mineiro a deixar de lado as “literatices” e unir-se ao esforço de “dar uma alma ao Brasil”, o mínimo que se pode dizer é que, em seu primeiro livro, Drummond acata o conselho dando uma volta a mais no parafuso modernista.<sup>305</sup> Ou seja, reconhecendo uma mediação decisiva ao tratamento do país-problema. Resulta um ganho de complexidade que **submete a investigação do problema nacional à investigação do problema da literatura no país;** em outras palavras, os vícios e variações da literatice, superados pelo ponto de vista que governa a forma, são incorporados ao escopo da reflexão e da representação estética. Deste patamar, **só é possível figurar a experiência local por meio da figuração das formas de pensar e sentir determinadas pela experiência local.**

Um dos efeitos obtidos é trançar as formas literárias à pesquisa das vertigens em que se movimentam a auto-estima e certos padrões locais de sociabilidade:

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

Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.

pontifica o sujeito cujo palavreado se escuta em “Explicação”, outra peça decisiva do processo que acompanhamos. O **enquadramento é popular;** a situação, de conversa informal; o argumento, por sua vez, de um **cinismo despachado,** que pretende dar trato desafetado aos constrangimentos cotidianos:

Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,  
lê o seu jornal, mete a língua no governo,  
queixa-se da vida (a vida está tão cara)  
e no fim dá certo.<sup>306</sup>

Dominando a cena, um gesto que, embora reativo à lógica de dependência, **não adere inteiramente à afirmação de valor da particularidade nacional,** cuja assunção tem algo de crítico, ao perceber e nomear um rebaixamento geral, e algo de conformista, pois **não implica empenho de superação.** O flagrante dessa desinibição proverbial e falastrona, que renderia um

---

<sup>305</sup> Para as expressões de Mário. cf., respectivamente, sua carta não datada de fins de 1924, e outra, pouco anterior, de 10/11/1924, em Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., pp. 68 e 51.

<sup>306</sup> “Explicação”, *AP*, pp. 143-145.

*flash* sintético à maneira das *kodaks* pau-brasil de Oswald, é no entanto articulado, em Drummond, às condições da situação de fala. Ao trazer para dentro do texto a inquietude quanto às formas de dizer, o enquadramento identifica o sujeito conversador à figura de um poeta. Modulando as oscilações de auto-estima ligadas ao sentimento do país, encontra-se, já nos versos que abrem o poema, a reivindicação de um modo específico de linguagem: “Meu verso é minha consolação./ Meu verso é minha cachaça.” Se de um lado pratica a liberdade diante das amarras de composição, de outro, o verso ponteadado como desafogo imediato caracteriza uma sensibilidade prazenteira e apegada aos próprios caprichos. Assim, a espontaneidade expressiva aparece submetida a condicionamentos sociológicos, dos quais brota a falação que já foi designada como “uma espécie de filosofia do senso comum do brasileiro pouco instruído”.<sup>307</sup> Decisivo é notar que esta discursiva embute a reatualização de uma modalidade lírica específica e antiga, de ampla disseminação popular; para ela, poetar é versejar, e o versejar está ligado à contrição, à lamúria, à dor de cotovelo e, não menos importante, à autossatisfação:

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,  
queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos  
é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

O rol de motivações e atitudes não dista muito de traços fixados pela vulgarização do Romantismo nacional. A “inspiração árdega”, a “escrita atabalhoada”, a “notação imediata de uma sensibilidade adolescente”, “a inclinação para a confidência, o exibicionismo amoroso, (...) o culto avassalador da superficialidade” configuram veios poéticos que, como viu Antonio Candido, adquirem direitos de cidade por meio da afirmação romântica. Mais do que a oposição dramática entre indivíduo e sociedade, fundamento em que radica a força estética do Romantismo, talvez sejam os traços listados acima, ligados ao enleio afetivo, os mais característicos de sua assimilação no país; eles adquirem tamanha pregnância que, estudando a literatura oitocentista, Candido viria a associá-los à vigência de um “modo de ser” da sensibilidade próprio à vida social brasileira.<sup>308</sup> Por sua vez, num livro de impacto, publicado pouco antes de *Alguma poesia*, Paulo Prado propunha o diagnóstico de uma “infecção romântica” nas letras nacionais, de sintomas “latentes, inconscientes mas indelévels”: “apesar da crescente influência da revolução modernista, que está transformando o mundo, a nossa indolência primária ainda se compraz, no boleio das frases, na sonoridade dos palavrões, nas ‘chaves de ouro’”. Indo além, a patologia seria responsável pela recorrência, na “existência

<sup>307</sup> Alcides Villaça, “Primeira poesia”, cit., p. 46.

<sup>308</sup> Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/ FAPESP, 2009, p. 456.

mesma do indivíduo, em suas relações sociais e afetivas”, de “um irresistível pendor para efusões literárias”, verificável em “nossas histórias de amor, (...) estados d’alma, (...) feições e (...) gestos”, “nos mais íntimos sentimentos”.<sup>309</sup> Mais do que à especulação de influências diretas, as referências ajudam a dar nitidez à consciência, que então se precipitava e é apreendida por Drummond, de **uma liga renitente entre padrões e estruturas afetivas e formas poéticas de configuração do “eu”**. O procedimento especifica as razões que subjazem à sua pesquisa lírica de modos de inquietação existencial: **com olho posto numa encorpada tradição de versos-para-aliviar-o-peito, acirra-se a vigilância contra expansões emotivas**. O tratamento que *Alguma poesia* reserva a estas consiste em deslocá-las, entortá-las, submetê-las ao choque dos recursos de vanguarda, num trabalho de **crítica do sentimentalismo** e **aferição de suas implicações conservadoras**. Embora nossa sondagem não possa se deter nas particularidades de *Brejo das almas*, cabe ao menos indicar que esse veio não apenas persiste como será intensificado em poemas do livro de 1934. Basta lembrarmos alguns versos que ganharam fama, como os de “Aurora”, que figura as visões desesperadas de um poeta ébrio (“O poeta está bêbedo, mas/ escuta um apelo na aurora:/ Vamos todos dançar/ entre o bonde e a árvore?”); ou os de “Convite triste”, em que novamente se aproximam poesia e lamentos de descalibrado desconsolo existencial (“Vamos fazer um poema/ ou qualquer outra besteira./ Fitar por exemplo uma estrela/ por muito tempo, muito tempo/ e dar um suspiro fundo/ ou qualquer outra besteira”).<sup>310</sup> Levando por vezes esses motivos ao acirramento de situações extremas (o suicídio sopesado em “Não se mate”, o solipsismo do eu enclausurado em “Segredo”), o volume que sucede a *Alguma poesia* desenvolve questões que *Sentimento do mundo*, revendo os pressupostos da dicção lírica, irá a um tempo intensificar e criticar.

No que toca ainda a “Explicação”, digamos que, incorporando fatores dessa ordem ao cerne de seu aparelho de desmistificação, o **escritor atina para as aspirações e despropósitos a que está sujeita a poesia tal como praticada pela “canalha” brasileira**. À sentimentalidade que assim aflora não falta sequer a cordial violência da conversa de botequim. “Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou./ Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”: concentrado nos versos finais, o desafio proposto com brio pelo poeta-falador é informado pela liberdade vanguardista legada pelos anos 1920, mas não deixa de ter parte também com o **capricho sequioso de superioridades**, ao qual a experiência linguística do país também liga-se

---

<sup>309</sup> Paulo Prado, *Retrato do Brasil*. [1928]. 10ª ed. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 124. Em chave um pouco diferente, a relação entre a primeira poesia de Drummond e a perspectiva do autor de *Paulística* é sugerida por Ivan Marques, “Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira”, in: *Revista IEB*, n. 55, mar./set. 2012, p. 41.

<sup>310</sup> Cf., respectivamente, “Aurora” e “Convite triste”, in: Carlos Drummond de Andrade, *Brejo das almas* (doravante *BA*), pp. 153 e 185.

com força. Se a poesia, como prática social, está imersa na mixórdia da vida intelectual local, entranhada na liga de seus **apequenamentos e inconsistências**, uma das estratégias dominantes no livro é **fazer a voz poética descer a esse plano**. É a partir dele que **descortina hábitos literários rebaixados, acirrando as taras locais desde dentro**, e constituindo assim uma perspectiva crítica implícita no manejo equívoco e cínico desses materiais degradados. Vista nessa chave, a provocação que admite que o verso pode destoar e soar errado, cabendo ao ouvinte-leitor apurar o ouvido, radicaliza o recurso ao poema como fala desaforada. Trata-se de uma “Explicação” que apenas confunde, consumando, como viu John Gledson, uma “tendência a evitar posições bem definidas, e a minar insidiosamente o ponto de vista do poeta, no momento de assumi-lo”.<sup>311</sup> Minam-se também, como notou Alcides Villaça, “as certezas conservadoras do ‘verso certo’”<sup>312</sup>, o que dá concretude ao argumento que vimos tentando demonstrar: a **poesia constitui um problema central de *Alguma poesia***, inaugurando uma desconfiança diante do literário que terá vida longa e fecunda na obra drummondiana.

“Jardim da Praça da Liberdade” oferece a esse respeito uma formulação condensada, que ajuda a projetar o caminho de nossa investigação. Num dos cromos urbanos característicos do volume, a voz poética, cismada com as formas da modernização belo-horizontina, ruma diante da composição disciplinada da paisagem vegetal. Interrogando o desenho racional de um jardim imponente, de inspiração francesa, detém-se em colher as implicações que ele sugere à sensibilidade, tanto a estética como a afetiva. Para os fins de nosso argumento, retenhamos apenas o movimento encadeado pelas três primeiras estrofes do poema.

Verdes bulindo.  
Sonata cariciosa da água  
fugindo entre rosas geométricas.  
Ventos elísios.  
Macio.  
Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.

Explicitada pela conjunção adversativa do último verso, a oposição central, a organizar a decupagem da cena, reatualiza um problema com que já topamos, o do jogo de valorações dinamizado por dois polos: **o modelo de beleza estrangeiro e a rusticidade não-cultivada do elemento local**. Aqui todavia não se trata de apresentar o aspecto dramático ou dilacerado do problema, nem mesmo de revertê-lo de imediato através da crítica da macaqueação do

---

<sup>311</sup> John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 61.

<sup>312</sup> Alcides Villaça, “Primeira poesia”, cit., p. 47.

estrangeiro, ou da promoção das superioridades da natureza brasileira, metonímia de originalidade nacional. O movimento das estrofes configura antes uma tentativa estudada de plasmar, na composição mesma, as diferenças de percepção e organização estética suscitadas pelas formas plásticas da cena.

Antes de mais nada, a escolha do objeto é já sintomática: a implantação da Praça da Liberdade é coetânea à fundação de Belo Horizonte, que, na virada do século, toma o lugar de Ouro Preto como capital do Estado; seu nome é homenagem à Independência brasileira, e seus jardins, remodelados em meados dos anos 1920 – fato que parece ser o gatilho do poema de Drummond –, pretendiam replicar o padrão ortogonal característico do paisagismo de Versailles (palácio-símbolo, por sua vez, do poder contra o qual se insurgira a *Liberté* revolucionária francesa). É a esse condensado de incongruências que se dedica o poema, valendo-se de livre recurso a técnicas de vanguarda para interrogar prós e contras do processo geral de modernização. Para dar evidência às marcas de estilo do objeto em tela, os versos parecem a ele opor um exercício de estilização. Daí, por exemplo, a reiterada assonância, algo simbolista, das repetidas sílabas tônicas em *i*, que varam a estrofe de cima a baixo, talvez sugerindo o murmúrio insistente dos espelhos d'água. Ou, noutra chave, agora propriamente modernista, a disposição dos cinco primeiros versos, curtos, assindéticos, colados ao registro sensorial e simultaneísta do objeto. Mas importa, sobretudo, o contraste entre esse jogo de mimese do jardim e a frase que conclui a estrofe, expandindo o ritmo e o fôlego sintático. Contra a forja moderna e seca dos primeiros, que replica o princípio geométrico, atualizando verbalmente a organização do jardim, o último verso introduz a perspectiva que afinal ajuíza e dá sentido ao conjunto da estrofe. Através dele, insinua-se a presença de um sujeito, que se expressa com intensidade (“tão...”, “tão...”), respira com as reticências que suspendem a frase, e então conclui a comparação, atento ao que falta ao jardim planejado. Sua intervenção sublinha o Brasil ausente de um jardim bonito mas pouco brasileiro. É neste plano, fundo oculto da paisagem planejada, elidido pela intervenção racionalizadora mas recuperado pelo olhar sensível, que se fixará o ângulo desenvolvido na estrofe seguinte. Ela reúne um apanhado de impressões que, em tensão com o rigor calculado do versos, acumulam restrições e censuras ao desenho artificial da praça.

Paisagem sem fundo.

A terra não sofreu para dar estas flores.

Sem ressonância.

O minuto que passa

desabrochando em floração inconsciente.\*

Bonito demais. Sem humanidade.

**Literário demais.**

Para dar contornos aos dois últimos versos, onde para nós está o essencial, é útil entender o contraponto introduzido pela estrofe seguinte, a terceira do poema. Aprofundando a crescente manifestação do viés subjetivo, o percurso retrabalha paulatinamente os motivos plásticos iniciais. Se das **notações recortadas e epigramáticas** da primeira estrofe passou-se, na seguinte, à **avaliação judiciosa do** objeto, apreciado em contexto e relação, trata-se agora de dar plena voz à **emergência do sentimento pessoal**. Ele se exerce através da rememoração afetiva, do detalhe pitoresco, da sugestão de frustração amorosa; e é vazado em sintaxe coloquial, disposta em versos dilatados, tendendo à prosa, ou ao impulso pouco contido de manifestar diretamente o que vai no coração.

(Pobres jardins do meu sertão,  
atrás da Serra do Curral!  
Nem repuxos frios nem tanques langues,  
nem bombas nem jardineiros oficiais.  
Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas  
e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)<sup>313</sup>

Ostensivamente marcada pelos parênteses que enquadram a estrofe, a emergência do ângulo subjetivo **adensa o sentimento dos contrários** que, desde o início, movimenta a semântica do poema. **A oposição ao polo dos valores universais é assim radicalizada pelo resgate da memória do sertão escondido na outra margem da localíssima Serra do Curral**. Se considerarmos esse movimento de ângulo interessado nas linhas de formação da literatura nacional, cujo estudo por Antonio Candido não por acaso temos deparado reincidentemente, salta à vista a **reelaboração de uma pauta fundamental**, decifrada pelo crítico ao estudar os primeiros indícios de nativismo articulados ao sistema literário brasileiro. Trata-se do tema da **dupla fidelidade** do letrado colonial, dividido “entre duas terras e dois níveis de cultura”, o berço americano a que se prende seu sentimento e a disciplina mental europeia a que deve sua formação.<sup>314</sup> Nesse contexto, no qual apenas se esboçava a protoconsciência de unidade política da então América Portuguesa, o cultivo das coisas do espírito era almejado como forma de integração ao padrão metropolitano. Ao mesmo tempo, todavia, despontava certo apego às vivências locais, o que trazia um elemento novo ao exercício das formas convencionais moldadas pelo Neoclassicismo.

<sup>313</sup> “Jardim da Praça da Liberdade”, *AP*, pp. 106-108.

<sup>314</sup> Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, cit., p. 91.



Na poesia de Cláudio Manuel da Costa, o primeiro a formalizar a experiência, o sentimento dessa filiação ambivalente é com frequência trabalhado através da adaptação de *tópoi* clássicos, como nos versos famosos que fazem menção às ninfas do Mondego ao explorar a paisagem familiar do Ribeirão do Carmo. Não será descabido imaginar que resida aí o momento fundador de uma **tradição de problemas**, que faz da **representação da rústica paisagem mineira um vértice no qual, através da sucessão de experiências literárias, ora se acomodam, ora entram em tensão os influxos cosmopolitas e as sugestões locais**. Na chave árcade, tratava-se de inserir a “inculta região” nos quadros do acúmulo cultural do Ocidente, o qual, por sua vez, tornava-se passível de aclimatação adequada às terras da Novo Mundo.<sup>315</sup> Admitia-se, portanto, a relação entre, de um lado, “as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos” e, de outro, a “turva e feia (...) corrente destes ribeiros” americanos.<sup>316</sup> Segundo o argumento de Candido, aí reside a chave de um **aproveitamento original do contraste entre natureza e cultura**, tomado à convenção do bucolismo árcade. Este vinha a servir à dupla tarefa de cultivar o cânone ocidental no alémmar e de a ele incorporar o cenário mineiro – o que, respectivamente, reforçava um e dignificava o outro. Noutra dimensão, a solução avançada pelo inconfidente de Vila Rica, além de respeito às formas do cânone, praticava também uma primeira tentativa de figurar a experiência de um letrado em situação colonial, ou periférica. Por mais remota e subterrânea, essa tentativa está **inscrita na história dos materiais com que trabalha o poema de Drummond**.

Como se sabe, o impasse da simultânea participação e inadequação aos padrões da cultura ocidental, sugerido por Cláudio na lida com a paisagem mineira, rerepresenta-se, em coordenadas renovadas, quase que a cada geração intelectual brasileira. A pauta da dupla fidelidade, ou, de modo mais genérico, a pauta das relações entre a ex-colônia e as culturas-modelo, atravessa e é reelaborada pelo movimento romântico, pelas tentativas de nacionalizar a forma-romance, pela importação do Naturalismo, etc. **E se impõe aos intelectuais modernistas como um problema dotado de longo passado**, além de associado a um sentimento de inferioridade que cumpria reverter. Num contexto que favorecia a ambição de superar dependências, os grupos da Semana de 22, de *Klaxon* e da *Revista de Antropofagia* respondem à questão na chave de uma opção vanguardista, que pretende incorporar sem

---

<sup>315</sup> Cláudio Manuel da Costa, “Fábula do Ribeirão do Carmo”, in: *Obras*. Coimbra: Luís Secco Ferreira, 1768, p. 81. Sobre o poema, cf. Sérgio Alcides, “Fábula de Cláudio Manuel da Costa: mineração e poesia em contexto colonial”, in: *Nova Economia*, vol. 29, n. especial 2019, pp. 1389-1407.

<sup>316</sup> Cláudio Manuel da Costa, “Prólogo ao leitor”, in: *Obras*, cit., p. xix.



subserviência o repertório moderno e através dele firmar uma “viravolta valorativa”.<sup>317</sup> Daí a irreverência atualizada com que espicaçam signos da vida social e artística, experimentando maneiras descomplexadas de valorizar o elemento local. Ainda que com particularidades, é neste impulso que toma parte Drummond ao investigar, nos poemas que temos visto, as suscetibilidades do sentimento brasileiro. E, de modo especialmente enraizado nos motivos tomados à tradição, é esse o problema que ele revisita ao trabalhar os motivos canônicos da paisagem mineira, captados por metonímia num flagrante da cidade de Belo Horizonte, da serra a ela contígua, e do vasto sertão escondido atrás da modernidade. Importa ressaltar como, tirando consequências desse modo de enquadrar a contradição entre localismo e cosmopolitismo, ganha densidade e dimensão concreta o seu questionamento do *literário*.

Por contraste com o prodígio de aclimação operado por Cláudio, adquire nitidez o cruzamento de sinais enfeixado na bucólica cidadina de “Jardim da Praça da Liberdade”. Primeiramente, pelo aproveitamento que o poema faz do desgastado par opositivo natureza-cultura. Explorando figuras naturais radicalmente moldadas pela cultura, inventa-se um exercício comparativo que ruma, no próprio modo de compor, as ressonâncias e ideologias correspondentes a diferentes experiências sociais da natureza. De um lado, tem-se a geometria paisagística do Antigo Regime, melhoramento importado com vistas a dar roupagem atualizada à cidade moderna brasileira; seu disciplinamento neoclássico é mimetizado, num anacronismo de fundo crítico, por outro tipo de medida – esta, poética – importada e modernizante, a escansão minimalista do verso algo telegráfico. De outro lado, encontra-se a espontaneidade desafetada do “mato crescendo indiferente”, trabalhada pela sentimentalidade nostálgica, mas também astuciosa e matuta, de quem tem um pé fora da cidade. Nessa chave, o poema elabora em novo patamar as oposições legadas pela tradição. Seu primeiro resultado consiste em desfazer a ideologia que, naturalizando o contraste natureza *versus* cultura, atribuía a esta, em acepção europeia, a superioridade, e relegava ao plano rebaixado e inculto da natureza a experiência arcaica e defasada da ex-colônia. Mais do que isso, invertendo sinais, o poema experimenta ver a modernização pela margem rural, como se sob os olhos dos restos que ela deixou intocados. O ângulo marginal não serve a nenhum triunfalismo, mas à conclusão realista de que o moderno também comporta falhas, limites, e bem pode se promover de modo arcaico. Finalmente, “Jardim da Praça da Liberdade” embute esses argumentos e embates valorativos no próprio plano das estratégias formais: a variação a que submete técnicas de versificação, registros linguísticos e tonalidades elocutórias move-se com

---

<sup>317</sup> Para a fonte da expressão e do argumento geral em que nos apoiamos, cf. Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, in: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 37.

o desassombro próprio a quem investiga as virtualidades sociais implicadas no repertório de linguagens disponíveis.

Com isso, é possível enfim decifrar a **divisa antiliterária mais explícita** de *Alguma poesia*, enfatizando o que ela implica para o curso de nossa investigação. Como, afinal, entender o argumento apresentado pelos versos: “Bonito demais. Sem humanidade./ Literário demais”? Tentemos sintetizar algumas de suas dimensões. [I] No contexto do poema, ele expressa a **cisma do sujeito que desconfia da modernização**. Embora a par do código estético mais atualizado, o olhar desconfiado se vale do contraste oferecido pela origem rural para enunciar seu despeito diante do jardim moderno, um feito pretensamente racionalista mas de sentido ornamental. Um pouco ao modo do brioso falador dos versos icônicos de “Explicação”, a voz que fala é daquele que “no elevador pens[a] na roça,/ na roça pens[a] no elevador”. **De vívida ambivalência**, sua atitude é a de quem se quer a par do moderno sem sacrifício do amor-próprio interiorano, apto inclusive a reclamar do primeiro. E, assim, troca em miúdos a **recusa da planificação do espaço urbano, generalizando-a em denúncia do artifício, do não-espontâneo, da beleza artística como qualidade apartada da experiência humana**. [II] Se enquadrada no âmbito mais largo do debate cultural dos anos 1920, a constatação parece **ecoar a militância antilivresca de Mário de Andrade**, que insistia para que os jovens embotados de literatura crepuscular puxassem “conversa com essa gente chamada baixa e ignorante” e, desse modo, desintoxicados do despotismo dos livros, aprendessem a sentir, tomando prumo e gosto pela vida.<sup>318</sup> Segundo esta hipótese, os versos de “Jardim da Praça da Liberdade”, incorporando e requalificando uma tirada que traz a assinatura de Mário, são bom indício do **adensamento a que Drummond submete as bandeiras modernistas**. [III] Vista, por fim, na economia interna do livro, a posição se articula a **uma renitente indagação sobre os sentidos e formas da literatura**. Por isso, ela dá subsídios a uma esquematização possível do ponto de vista cristalizado em *Alguma poesia*. **Sua crítica ao “bonito demais”, “literário demais”, é própria de um dispositivo que o submete ao critério de “humanidade”** – critério que talvez possamos traduzir como senso das relações humanas, ou tino para a **experiência social efetiva, ou recusa da abstração estética**. Esse algoritmo, que **faz a crítica do artístico por contraponto ao que não é artístico, mas a ele está ligado**, habita o cerne da obra. É dele tributária a sua luz analítica, especializada em pôr em xeque os hábitos, atribuições e formas sedimentadas da literatura.

---

<sup>318</sup> Cf. a já referida carta de 10/11/1924, in: Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 48.

De efeitos lábeis e ambivalentes em *Alguma poesia*, onde abastece a zombaria dirigida aos signos da cultura e aos impulsos da subjetividade, o aparelho lírico de Drummond se mostrará sensível ao peso das questões de seu tempo. É o que veremos, ao verificar o rigor com que as processa ao longo da década de 1930. Seguindo esse fio, nossa tentativa será evidenciar a consistência histórica de uma das observações mais consequentes da fortuna crítica drummondiana. Aquela que reconhece uma obra cuja inquietude fundamental, oscilando “entre o eu, o mundo e a arte”, desdobra e dá substância a uma radical “indagação sobre o problema da poesia”.<sup>319</sup>

### 3.

“Eu confesso que não consigo evadir-me do meu individualismo para vogar nessas paragens largas e povoadas para as quais me solicitam as tendências intelectuais do meu tempo”.<sup>320</sup> Assim responde Drummond, no início de 1931, à carta em que Mário de Andrade acusara a “exasperação egocêntrica” de *Alguma poesia*.<sup>321</sup> A confissão reconhece, com precocidade, uma preocupação que nortearia a sua obra nos anos seguintes. A posição do indivíduo diante do processo histórico é o xis da questão com que o autor mineiro se debate, e que estende, como inquietação, à prática artística. É o que se lê na mesma carta ao amigo paulista: “considero a poesia uma limitação, boa ou má não vem ao caso, e a linguagem em que é menos fácil aos homens se comunicarem, porque é a linguagem que poucos falam e mesmo esses não a possuem permanentemente”.<sup>322</sup> Munida de precisão que beira o plano dos conceitos, a formulação antecipa os termos e problemas a que *Sentimento do mundo* e *Confissões de Minas* procurariam responder. Em outras palavras, a clarividência do diagnóstico, embora ainda enfatize as limitações e especificidades da poesia, dá parte de uma plataforma de elaboração das solicitações intelectuais do decênio. Valerá pontuar brevemente alguns estágios dessa discussão.

Para tanto, é possível partir de uma entrevista que, ainda em 1931, leva Drummond a mapear as tendências e inclinações daquele que seria um decênio de opções ideológicas.

Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções – Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista e organizada em “Defesa do Ocidente”

---

<sup>319</sup> Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, in: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, pp. 68 e 87, respectivamente.

<sup>320</sup> Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 401. A carta é datada de 01/01/1931.

<sup>321</sup> Cf. a carta de Mário datada de 01/07/1930, in: Id., *Ibid.*, p. 386.

<sup>322</sup> Id., *Ibid.*, p. 401.

de um lado; do outro lado o paraíso moscovita, com a sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Que é um apelo a tudo quanto subsiste em nós de romântico e descontrolado. (...) Aqueles a quem o tomismo não consola e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a libertação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise.<sup>323</sup>

O esquema identifica a dinâmica de um período marcado, segundo Antonio Candido, “pela polarização fascismo-comunismo e pela convicção, nova no Brasil, de que o intelectual deveria definir-se politicamente”.<sup>324</sup> Ao descrever as escolhas que o jovem escritor tem então diante de si, o autor de *Alguma poesia* sismografa, a quente, as correntes que se firmavam e logo viriam a desenhar o mapa da cena cultural no país. Também outras questões, no entanto, despontam no tom cismado, e não longe do deboche, com que ele caracteriza o debate que se impunha à sua geração. Articulado à insatisfação zombeteira, o exame pioneiro a que submete as tendências da época embute uma desconfiança central dirigida à própria entidade literária. É o que se verifica em outra passagem de sua resposta à entrevista de 1931:

Vamos fazer trinta anos, alguns de nós já os fizeram, e por mais que nos digam que ainda temos vinte anos pela nossa frente, ninguém nos convencerá de que no futuro realizaremos alguma coisa. Porque não temos nem o desejo, nem o gosto, nem o poder de realizar. Em conjunto a literatura não nos interessa, pelo menos não a nossa literaturazinha.<sup>325</sup>

Ainda que pouco desenvolvida, a declaração estabelece desde cedo o vínculo entre o reconhecimento de certa paisagem intelectual e uma perspectiva cismada diante dos feitos da literatura, cuja estabilidade e seriedade são minadas por dúvidas e inquietações – as quais, por sua vez, não parecem mais disponíveis às alavancas do humor e da ternura que movem *Alguma poesia*. Esquema semelhante ao da entrevista se reapresentaria, já no fim da década, como matéria de uma experiência na prosa de ficção, o conto “Um escritor nasce e morre”, do qual recortamos um aspecto. Forjado em tom sardônico, o relato autobiográfico de um aspirante a literato situa a busca pelo “mito literário” ao lado da caricatura das mesmas tendências identificadas na entrevista de 1931. Escarnecendo em igual medida de

---

<sup>323</sup> “Do alto das montanhas de Minas, um terrível libelo contra os novos! – um dos epígonos do modernismo da terra inconfidente considerada fracassada toda uma geração de intelectuais”, entrevista de 25/05/1931 ao diário mineiro *A Pátria*, apud John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 90.

<sup>324</sup> Antonio Candido, “Apresentação”, in: Érico Veríssimo, *Caminhos cruzados*. [1935]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9.

<sup>325</sup> “Do alto das montanhas de Minas (...)”, apud John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 90.

espiritualismo, comunismo e psicanálise, assim o narrador drummondiano encaminha uma radiografia das correntes dominantes no período:

Licurgo, que compusera comigo o “Poema do cubo de éter”, descobriu certa noite o tomismo, e eu o expulsei da minha convivência. Mas sua voz continuou pregando os novos tempos e perturbando almas sedentas de verdade e metafísica.

Aleixanor, tendo comprado num sebo as “Cartas aos operários americanos”, de Lênin, e começando a colaborar no *Grito proletário*, sofreu da minha parte uma campanha de descrédito intelectual. Voltou-se para a ação política, fundou sindicatos, escreveu e distribuiu manifestos, e desfrutou de certa notoriedade até o golpe de 35, quando emudeceu.

A poetisa Laura Brioché fundou um Clube de Psicanálise, que procurei desmoralizar na primeira reunião, introduzindo sub-repticiamente entre os sócios, antes da votação dos estatutos, volumosa quantidade de uísque, genebra e gim. A sessão dissolveu-se em álcool, mas restaram aqui e ali grupos de bem-aventurados que se entretinham na interpretação onírica e confrontavam gravemente os seus respectivos complexos e ambivalências.<sup>326</sup>

Fumaças metafísicas prometendo a súbita iluminação; proletarização de superfície, estrepitosa mas despida de coragem; mímica psicanalítica, disponível à embriaguez egocêntrica: é patente o **rebaixamento das pretensões da gente letrada local**, guiada pelo modismo provinciano, encharcado de fraseologia mas sem pé em nenhuma experiência efetiva de adensamento intelectual. Nas três correntes, o narrador, ele mesmo comezinho avesso às aventuras comezinhas de seus pares, acusa certa falta constitutiva de envergadura, a conferir às doutrinas correspondentes um andamento caprichoso e irrelevante. No entanto, sem limitar-se à denúncia da inaptidão local à consistência, o esquema narrativo faz essa fisionomia das orientações político-intelectuais rebater-se na figuração também nada lisonjeira de um escritor “puro”, cujo ideal de autonomia artística é igualmente apartado de qualquer projeto ou empenho justificado. Se os tipos do católico convertido, do escritor-proletário e da poetisa-em-autoanálise não merecem consideração,

---

<sup>326</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Um escritor nasce e morre” [outubro de 1939], *CM*, p. 172. Em 1958, a narrativa seria incorporada à segunda edição de *Contos de aprendiz*. **A relação entre os diagnósticos firmados na entrevista de 1931 e no conto de 1939 é notada por John Gledson**, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 114; e por Murilo Marcondes de Moura, “Tédio e segredo: duas formas de recusa nos anos 1930”, in: *O eixo e a roda*, v. 19, n. 1, 2010, p. 42. Gledson anota a patente dimensão autobiográfica do conto, que, por sua vez, também seria comentada, noutra parte, por Moura, que nele vê a **figuração do “esgotamento de uma posição do escritor”** e da “inviabilidade da literatura tal como fora por ele concebida e praticada até aquele instante”. Cf. Murilo Marcondes de Moura, *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 105.

tampouco a merece o “mito literário” perseguido pelo artista mergulhado em “crescente solidão”:

Escrevia realmente para quê, escrevia por quê? Autor, tipógrafo e público não saberiam responder. Eu não tinha projetos. Não tinha esperanças. A forma redonda ou quadrada do mundo me era indiferente. A maior ou menor gordura dos homens, a sua maior ou menor fome não me preocupavam. Sabia que os homens existem, que viver não é fácil, que para mim próprio viver não era fácil, **mas nada disso contaminava meus escritos**. E dessa incontaminação brotara, mesmo, certa vaidade. “Artista puro”, murmurava dentro de mim uma vozinha orgulhosa. “Não traía o espírito”, acreditava outra voz interior (um borborigmo, talvez). Como o espírito não protestasse, eu me atribuía essa dignidade exemplar, feita de gratuidade absoluta.

Aproximando o **chamado esteticista a ruídos estomacais (“borborignos”)**, a clamorosa quebra de estilo arremata o autorretrato do escritor puro em **chave cômico-grotesca** de tipo recessivo na obra do autor. A recusa de qualquer complacência com as respostas fáceis e com o chão batido das tendências de época, no entanto, é característica do ponto de vista que ele constitui sobre o decênio, **avesso tanto ao esteticismo como à adesão imediata a soluções extraliterárias**. É possível documentar a consolidação dessa perspectiva com recurso a outros textos que seriam reunidos em *Confissões de Minas*, nos quais o **tratamento negativo da figura do escritor é modulado por propostas de reintegração à vida coletiva**. Se o “artista puro” do conto de 1939 concebe a própria posição “como se morasse numa cidade que, pouco a pouco, fosse ficando deserta”, o caminho inverso seria defendido em **aforismo programático de 1941**:

A poesia não se “dá”, é hermética ou inumana, queixam-se por aí. Ora, eu creio que os poetas poderiam demonstrar o contrário ao público. De que maneira? **Abandonando a ideia de que poesia é evasão**. E aceitando alegremente a ideia de que **poesia é participação**. Não basta dizer que já não há torres de marfim; a torre desmoronou-se pelo ridículo, porém muitos poetas continuam vendo na poesia um instrumento de fuga da realidade ou de correção do que essa realidade ofereça de monstruoso e de errado. Desenvolve-se então entre eles a **linguagem cifrada, que nenhum leigo entende**, e que suscita o **equívoco já célebre entre poesia e povo**.

Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e esses ideais existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens, apetite sempre renovado em face das coisas, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior, eis aí



algumas das indicações que permitirão talvez ao poeta deixar de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, um homem.<sup>327</sup>

Uma dupla articulação no plano da história literária ajuda a explicitar o que está em jogo na passagem. De um lado, sua crítica à poesia de evasão aproxima-se ao sinal de alerta com que Mário de Andrade, já em 1940, assinalava os perigos de “um novo e falso condoreirismo” na poesia brasileira. Derivado da literatura religiosa, o fenômeno seria responsável pelo espraiamento de “eloquência” e “preciosismo” novos, renegando a conquista modernista “da poesia do pequeno e do chão” em nome de uma “poesia esfomeada de profundidade e dos grandes assuntos humanos”. O diagnóstico conclui, enfim, que “está se alastrando pelo Brasil um grandioso livresco e de escrivantina: uma detestável macaqueação do profundo, do essencial, do eterno, sem nenhum contato mais com a realidade”. É possível, portanto, que a linguagem cifrada e a fuga da realidade às quais Drummond se contrapõe tenham parte com o que Mário designava uma “poesia (...) com elefantíase verbal”, portadora de “um novo convencionalismo do profundo”.<sup>328</sup>

De outro lado, a aversão ao tipo do poeta entronizado nas falsas alturas, apartado da vida e linguagem correntes, tem numerosos precedentes na vaga de tiradas antiliterárias acumuladas na década de 1930. Dos exemplos levantados na Introdução deste estudo, lembremos apenas da refutação que Oswald move à mitologia do escritor de pose convencional e vestuário completo, ou do ataque de Aderbal Jurema ao “literato de punhos de renda e que ainda hoje usa, no estilo, artifícios de cabeleireiro parisiense”; e acrescentemos, ainda, a defesa, a que se dedica Érico Veríssimo, de um estilo civil e equilibrado, comparável à roupa do homem que se veste bem e não chama atenção para si.<sup>329</sup> Característico da sensibilidade animosa dos anos 1930, esse campo discursivo compõe a história objetiva da crítica ao escritor “bicho esquisito” que o texto de Drummond tem em vista. Em sua pena, todavia, as invectivas são como que triadas e moduladas. Seria pouco plausível, é evidente, imaginá-lo ecoando os termos com que Rubem Braga, em 1937, ataca o autor de *Macunaíma*

---

<sup>327</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Poesia e tempo” [agosto de 1941], *CM*, p. 182.

<sup>328</sup> Mário de Andrade, “A volta do condor” [30/06/1940], in: *Vida literária*, cit., pp. 220-225. O título do artigo viria a batizar uma peça maior, publicada por Mário de Andrade em *Aspectos da literatura brasileira*. Ela consiste na fusão entre esta coluna e as três que a precedem no carioca *Diário de Notícias*, dedicadas a comentar a poesia de Augusto Frederico Schmidt e Alphonsus de Guimaraens Filho. A articulação entre as posições de *Confissões de Minas* e as percepções avançadas a quente pela militância crítica marioandradina é assinalada em projeto de pesquisa em andamento de Iumna Simon, a quem devo a observação e o acesso a excertos de material ainda não publicado.

<sup>329</sup> Cf., respectivamente, Oswald de Andrade, “Hora H” [1935], cit.; Aderbal Jurema, “Escrita fácil e escrita difícil” [1936], cit.; e Érico Veríssimo, “Confissões de um romancista” [1938], in: *As mãos de meu filho*. Meridiano: Porto Alegre, 1942, p. 134.



e o “clube fechado” de paulistas que “faz gastronomia na linguagem”.<sup>330</sup> Por conta mesmo de sua filiação, como vimos, a conduta drummondiana é menos espalhafatosa, e, **sem atacar de frente o legado do primeiro Modernismo, cuja desvalorização pauta boa parte das reações antiliterárias da década, desenvolve estratégia diversa.** A reação que o texto de *Confissões de Minas* opõe ao alheamento hermético indica uma solução particular: **derivar, da disposição antiliterária, preocupações decisivas à prática de uma atividade de escrita que se reintegre à matéria e linguagem do presente.** Nessa direção aponta a lista de providências articuladas na passagem em destaque, na qual vibra a noção democrática de *participação* e desponta o imperativo de **socialização da literatura.** De gravitação nitidamente coletiva, o vetor da proposta reside num valor cuja centralidade já se observou no Drummond dos anos 1940: identificação, curiosidade, apetite – todas as faculdades convocadas tendem à **transitividade extraindividual da experiência e da linguagem a serem elaboradas pelo escritor.** Com isso, ganha nova equação o problema das limitações da poesia, antecipado na carta de 1931 vista há pouco, que a entendia como “a linguagem em que é menos fácil os homens se comunicarem”.<sup>331</sup> **Dez anos depois, afinal, o horizonte de comunicação da palavra poética passa a nuclear as preocupações fundamentais quanto à órbita do discurso literário.**<sup>332</sup>

Não é acaso, pois, que em outro texto de 1941, a conhecida “Autobiografia para uma revista”, a insistência nas responsabilidades da poesia se coordene a um comentário que ilumina o desenvolvimento da própria obra do autor. Considerem-se, em primeiro lugar, as posições articuladas nas linhas que seguem:

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem verseje por dor de cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...<sup>333</sup>

O cavalo de batalha do argumento é a **irrelevância da sentimentalidade comezinha,** cuja centralidade em noções tradicionais de poesia, sobretudo as decorrentes da promoção romântica da subjetividade e do entusiasmo expressivo, é visada pela disposição maligna do

---

<sup>330</sup> Cf. Rubem Braga, “Os defeitos de *Macunaíma*” [1937], cit.

<sup>331</sup> Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 401.

<sup>332</sup> Cf. Iumna Maria Simon, *Drummond: uma poética do risco*, cit.

<sup>333</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Autobiografia para uma revista” [1941], *CM*, p. 68.

comentário. Rebaixando os propósitos habituais do versejar, ele tem vista algo como a proliferação degradada, ao longo de mais de um século, da poesia de confissão, ou dos chamados ‘estados de alma’. Para localizar o fenômeno no plano da história literária, digamos que seu alvo é o **amesquinhamento da originalidade reivindicada por Lamartine** para a poesia romântica, que identifica as “fibras do coração” às “cordas da lira”, tangidas pelos “frêmitos da alma”<sup>334</sup>; no plano das letras locais, está em causa o que um jovem crítico, contemporâneo e tributário das soluções drummondianas, chamava, em 1944, de “lirismo intimista, tão ao gosto dos portugueses, dos últimos parnasianos e dos poetas de sala”.<sup>335</sup> É contra a **convencionalização irrefletida desse modelo**, ou a **seu legado conformista**, que a passagem de Drummond pretende se bater. Por associação, é rebaixado todo o rebotalho do *pathos* lírico, no que ele implica de inspiração, elevação e celebração, bem como as figurações, daí derivadas, do poeta como entidade oracular, extática e excepcional. Como se vê, o jogo de **constante relativização da comoção pelo humour**, central em *Alguma poesia*, adquire nova sintaxe nas manifestações do final da década. Digamos que a cisma antilírica é elevada a outro patamar e que, agora fundada em categorias mais amplas, ela assume também nova ambição.

Em seu cerne, a tirada da “Autobiografia para uma revista” recupera uma medida decisiva à experiência artística da modernidade, que faz **pedra de toque do primado da construção**, filtro da ganga bruta da ingenuidade e da emotividade espontâneas. Recusar o abandono ao fluxo lírico, **resistir à facilidade da inspiração**, **dominar com técnica** o enleio das musas são providências de **emancipação crítica da poesia moderna**, como bem viu Gide ao prefaciar a obra máxima de Baudelaire (para quem, aliás, “a sensibilidade do coração não é, em absoluto, favorável ao trabalho poético”).<sup>336</sup> O decisivo é notar o sentido com que Drummond atualiza problemas relativos ao processo de afirmação da modernidade literária: eles servem aqui a um propósito de **desmistificação da aura poética**, confrontando a mitologia da excepcionalidade do artista com a esfera do mundo prático, à qual dizem respeito tanto as questões de estudo e trabalho compositivo, como a posição de alerta diante do curso efetivo do mundo. “Ora, a poesia é uma arte também, e isso de cantar como sabiá só fica bem para os sábias do mato”, escrevia Mário de Andrade, quase no mesmo momento, ao verificar os

---

<sup>334</sup> Alphonse de Lamartine, “Première Préface des *Méditations*” [1849], in : *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Chez l’Auteur, 1860, p. 14.

<sup>335</sup> Cf. Antonio Candido, “Sobre poesia”, in: *Textos de intervenção*, cit., p. 132; primeira publicação em *Folha da Manhã*, 30/04/1944, p. 7.

<sup>336</sup> Cf. respectivamente André Gide, “Préface”, in: *Anthologie de la poésie française*. Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1949, apud Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000, p. 88; e Charles Baudelaire, “Théophile Gautier [I]” [1859], in: *Oeuvres complètes*, t. 2, cit., p. 116.

descuidos de uma “mocidade toda, apressadíssima e desleixada” das questões de construção, para a qual “a poesia virou inspiração”.<sup>337</sup> O texto das *Confissões de Minas* endossa a preocupação marioandradina, enriquecendo-a de outra componente, que faz com que à vigilância contra empulhações (“inspirações fáceis”, “modas”, “compromissos”) some-se o reconhecimento de tarefas e responsabilidades. Também a técnica, portanto, compõe o arsenal de um poeta que toma parte no mundo em chave de desalienação. Daí sua constatação final, de que “até os poetas se armam”, situando a questão nos conflitos do presente, e completando, desse modo, a inscrição do exercício literário no plano dos acontecimentos materiais e históricos, clivado por disputas e interesses divergentes.

Sem reduzir-se a notas programáticas ou petições de princípio, os apontamentos de Drummond que temos levantado constituem um efetivo modo de pensar a literatura, congenial à lógica e às estruturas de sua produção poética. A “Autobiografia para uma revista” deixa vê-lo como nitidez, pois nela o autor faz da crítica à mistificação lírica, argumento central da passagem transcrita acima, um critério a partir do qual considerar o desenvolvimento da sua própria poesia. Esse critério informa a autocompreensão por ele ensaiada, como deixam ver as linhas dedicadas a explicar o fio que ligaria suas três obras publicadas até então.

Meu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou da falta de conduta) espiritual do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do mundo* (1940).<sup>338</sup>

Mais do que introduzir um juízo de valor, o raciocínio pretende acompanhar o desenvolvimento de um problema, comparar soluções e caracterizar o ponto de vista alcançado em *Sentimento do mundo*. Em poucas palavras, esse problema é o da poesia centrada na instância subjetiva, que se projeta e domina todos os âmbitos do poema. Visto do ângulo sugerido pelo comentário, o desenvolvimento de livro a livro, atravessando os anos 1930, principia pela afirmação ingênua do individualismo, passa por sua exacerbação agônica e por fim o torna objeto de um sistema cerrado de autocrítica. Essa passagem, como outros estudos já notaram, é acompanhada pela própria imagística drummondiana: se o primeiro

---

<sup>337</sup> Cf. Mário de Andrade, “Belo, forte, jovem” [12/11/1939], in: *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/ INL, 1972, p. 18.

<sup>338</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Autobiografia para uma revista” [1941], *CM*, p. 68.

poema de *Alguma poesia* afirmava a expansão do sujeito (“Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração.”), no livro de 1940 trata-se de redimensionar seu tamanho e posição, como se lê em “Mundo grande”:

Não, meu coração não é maior que o mundo.

É muito menor.

(...)

Sim, meu coração é muito pequeno.

Só agora vejo que nele não cabem os homens.

Os homens estão cá fora, estão na rua.<sup>339</sup>

Alinhado às categorias sugeridas por esse poema, o penúltimo de *Sentimento do mundo*, o argumento da “Autobiografia para uma revista” culmina na relativização da soberania das afecções e núcleos emocionais. Com isso, afirma um passo adiante no debate, com impacto nas questões de composição, pois, ao visar o individualismo, **impõe reservas à centralidade da voz poética pessoal**. Trocando em miúdos: o desenvolvimento descrito por Drummond desdobra sua desconfiança da poesia em outra, que põe sob suspeição, mas sem aboli-lo, o Eu, pronome fundamental do gênero lírico. Aclara-se desse modo a proposta inscrita já no título do volume, que articula de modo tenso **os polos da individualidade (*sentimento*) e da objetividade (*mundo*)**. Tal proposta consolida um complexo temático-formal específico, a descrever adiante, que podemos designar como **o processo que Drummond move contra o lirismo**.

Antes de vê-lo em operação nos poemas compostos ao longo dos anos 1930, valerá destacar ainda outra intervenção dedicada a submeter os fenômenos literários à refração das balizas históricas. No caso, a inescapável imposição da guerra mundial então em curso. Trata-se de uma **entrevista de junho de 1941, nunca republicada em livro**. Seu argumento é particularmente ilustrativo do aproveitamento que Drummond obtém dos impulsos antiliterários. Pois, se de um lado os absorve para condenar o alheamento artístico ao processo social, de outro lado os supera, ao argumentar que **o processo social mesmo confere à prática da literatura uma posição concretamente inconformista**.

Creio que a literatura tem uma significação muito dramática no tempo presente. Não é mais aquele jogo agradável de palavras e pensamentos com que nos distraíamos, eu e os meus amigos de Belo Horizonte, a alguns anos atrás. Noto hoje em dia na atmosfera convulsa em que vivemos que a literatura ganhou maior valorização, e em consequência disso maior

---

<sup>339</sup> Cf., respectivamente, “Poema de sete faces”, *AP*; e “Mundo grande” [1938], *SM*.

responsabilidade também. O escritor está participando de tudo que vai acontecendo no mundo. Cada livro que escreve parece que está pondo em perigo a sua vida. Vejo no mundo de hoje certos espetáculos tão desoladores com referência aos homens que escrevem, que não tenho dúvida de que a literatura está se realizando dentro e bem dentro da atmosfera trágica dos dias de hoje. Os intelectuais deixaram de constituir uma classe privilegiada, à qual de longe ou de perto todos rendiam homenagens. Hoje o que estamos vendo são os nomes mais expressivos da inteligência tangidos de seus próprios países desbaratados e maltratados numa superfície cada vez mais extensa do globo. A literatura deixou de ser um recreio para ser um sacrifício. (...) Note que não estou pregando uma literatura de propaganda ou de posição política, mas simplesmente a confiança no escritor como um trabalhador capaz de também servir à causa da melhoria do mundo. E é esse papel que ele está abundantemente representando agora, pelo simples fato de existir, de teimar em ser um escritor, de não se deixar convencer pelo argumento do *tank* lança-chamas, de confiar ao papel a sua náusea e a sua esperança.<sup>340</sup>

A declaração dinamiza termos especialmente sensíveis do debate político-cultural do momento. Ao aprofundar e dar realce à oposição entre fascismo e cultura, aproxima-se da retórica que fazia desta última uma espécie de bastião da civilização ocidental. Sem ceder a este veio, todavia, alinha-se, por assim dizer, ao fio da navalha que consistia em firmar posição a um tempo crítica ao fascismo e à cultura hegemônica. Para iluminar o que estava em jogo, vale lembrar como o problema se desdobrava em contexto europeu, no qual tais questões alcançavam o máximo de acirramento. Ainda em 1935, Brecht alertava para os engodos da ideologia humanista ou liberal, cuja apropriação dos feitos da cultura culminava por apresentar a esfera das artes como um bloco homogêneo, integrado à sociedade burguesa e acima das suas clivagens sociais e econômicas.<sup>341</sup> O risco, portanto, consistiria em depositar confiança no caráter afirmativo da cultura, se pudermos empregar com boa folga semântica a expressão com que Marcuse intitula um ensaio importante do mesmo período.<sup>342</sup> De outra parte, não custa lembrar que a defesa da cultura diante do fascismo marcava um novo momento nas estratégias de politização artística: em função da ascensão hitlerista, de um lado,

---

<sup>340</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Os escritores e a guerra” (entrevista a José César Borba), in: *O Diário* (RJ), 08/06/1941, segunda seção, p. 2.

<sup>341</sup> Cf. Bertolt Brecht, “Discours au I<sup>er</sup> Congrès International des Écrivains pour la Défense de la Culture” [1935], in: *Sur le réalisme*. Paris: L’Arche, 1970, pp. 31-37; e, ainda, “[Exigences culturelles]” e “[Lettres autour de l’Allemagne]”, in: Idem, *Écrits sur la politique et la société*, cit., pp. 186 e 181, respectivamente.

<sup>342</sup> Herbert Marcuse, “The affirmative character of culture” [1937], in: *Negations*. London: MayFlyBooks, 2009, pp. 65-98.

e da liquidação stalinista de quaisquer possibilidades de organização autônoma dos produtores culturais sob o raio de influência da Terceira Internacional, de outro, as inovações e contradições suscitadas pelas diferentes experiências de proletarização da cultura eram página virada. No contexto brasileiro, como temos visto, o desenvolvimento de uma sensibilidade antiliterária, em seus altos e baixos, processa a questão em andamento próprio, a um tempo reflexo e original.

Indicada a vastidão do problema, voltemos à entrevista de 1941, limitando-nos, por ora, a observar que, embora projete a figura do escritor no plano ideal de um front antibarbárie, o argumento de Drummond evita entronizá-lo como bastião da civilização. Sua ênfase incide, antes, nos condicionamentos, dificuldades e contradições de que o produtor de arte não pode escapar. São contundentes, nesse sentido, as objeções movidas em retrospecto ao descompromisso dos anos de “recreio” modernista e a seus produtos, desacreditados como meros jogos de palavras. Nesse sentido, “teimar em ser escritor”, menos do que constituir gesto heroico, é enfrentar a situação objetiva da cultura, ou seja, constatar suas condições degradadas, tomar seus materiais dessa atmosfera “trágica” e “convulsa”, pôr-se à altura das responsabilidades decorrentes. Lidas desse modo, as formulações da entrevista, ao invés de consumarem a via apologética, que eleva a literatura ao referendar sua resistência ao fascismo como valor em si, constata o rebaixamento que passa a constituir o fundamento inarredável da lida cultural. Em resumo, um procedimento incompatível com a idealização humanista ou liberal. Pois reconhece a objetividade da situação responsável por, mais do que nunca, apagar as insígnias de distinção do escritor-bicho-esquisito e atirá-lo de vez ao plano dos outros homens. Entre parênteses, anotemos as afinidades entre essa formulação e considerações como as de Paul Éluard, que, em conferência de 1936, declarava: “é chegada a hora na qual todos os poetas têm o direito e o dever de afirmar que estão profundamente imersos na vida dos outros homens, na vida comum. (...) O isolamento dos poetas hoje se desfaz. Agora eles são homens entre homens, agora são irmãos”.<sup>343</sup>

Se estivermos certos, a voz drummondiana no debate sobre a literatura e o escritor apresenta desdobramentos importantes. Ao balizar a condenação de certas práticas literárias e conferir valor e função a outras, o raciocínio cujo desenvolvimento recenseamos tem paralelo na decantação das estruturas formais da poesia do autor. É o que veremos ao caracterizar a tensão entre poético e antipoético na composição de *Sentimento do mundo*.

---

<sup>343</sup> Paul Éluard, “L’évidence poétique” [24/06/1936], in: *La vie immédiate*. Paris: Gallimard, 1967, pp. 9 e 15.

## Capítulo 2

### “O tempo presente”

#### 1.

Sou obrigado a confessar que tenho lido **muito pouca poesia revolucionária. Mas tenho lido muita poesia com esse rótulo.** Poesia revolucionária, eu só encontrei mesmo em alguns poemas russos (dos quais existe tradução francesa em revistas), em certos *blues* de negros americanos e num samba sobre uma greve na Bahia, samba de um sr. Hermínio Lírio que eu não conheço.

A provocação de **Jorge Amado** introduz uma categoria particular no debate que põe a poesia brasileira na berlinda dos anos 1930. Sua novidade reside no modo como mobiliza a noção de poesia revolucionária, limitando a ocorrência desta ao campo exterior ao que se costuma entender por literatura: se não em meio a um efetivo processo revolucionário, ela se manifesta apenas na cultura popular, sobretudo a de expressão oral. O enquadramento proposto é evidentemente antiburguês e anti-intelectual, além de avesso às instâncias de legitimação próprias à arte como instituição. Preserva, no entanto, a vitalidade da noção de poesia, junto dela salvaguardando também a noção de beleza:

O proletariado guarda uma grande pureza, pois ainda não foi maculado com a literatura. O que ele lê são os ABC dos bandidos célebres e esses ABC contêm quase sempre uma certa beleza poética, como em geral a têm os sambas e cocos e demais letras das músicas negras ou de origem negra. Não lhe pode agradar, por consequência, um alinhamento de frases onde não exista poesia.

A literatura, portanto, implica vícios, distorções e equívocos, mas destes a beleza poética está a salvo, como está a salvo a intuição estética do proletariado, que no recorte proposto inclui negros do Mississippi e sertanejos do Brasil, além de umbandistas, suburbanos e ferroviários grevistas. **Às duas categorias – poesia e proletariado – parece subjazer uma força da ordem da espontaneidade, da verdade e do sentimento, abastecendo um quiproquó argumentativo.**



Quero acreditar que não baste alinhar palavras de manifestos, prospectos e coisas assim, para se fazer poesia revolucionária. Talvez se faça má prosa. Agora, poesia, não. Aliás, é preciso notar que a poesia revolucionária do Brasil (se é que existe) tem sido feita, não por proletários, capazes de sentir a verdadeira situação em que vivem e dela tirar uma poesia de revolta, mas por intelectuais que sinceramente ou por atitude alinham palavras no papel. Acho que, por ser revolucionária, a poesia não pode prescindir de poesia. Não basta ser revolucionária. É preciso ser poesia revolucionária. Isso é uma coisa clara como água, que fica até mal se estar dizendo.<sup>344</sup>

Com o propósito de contextualizar o debate do decênio, talvez baste enfatizar que a redundância de que faz praça o autor de *Jubiabá* – “a poesia não pode prescindir de poesia” – documenta um ponto sensível, pois desacredita todo o aparato convencionalmente associado ao exercício da poesia mas não discute a natureza desta. O ideal de pureza a ela ligado não apenas resiste como é em essência compatível com os propósitos revolucionários. Num desdobramento inesperado do obreirismo praticado entre 1933 e 1934, a desconfiança manifesta por Jorge Amado em 1935 chega a impor limitações aos panfletos e manifestos, mas não à beleza poética associada ao sentimento genuíno de revolta.

Pouco depois, em 1937, uma crônica de Rubem Braga faz de um “poeta” o destinatário do ódio motivado pela liga entre arte e privilégio. Enfileirando admoestações, o fluxo discursivo é articulado como um solilóquio, desdobrado em apóstrofes insultuosas:

Você, poeta, não tem consciência de classe. Tem coragem de dizer que ama tudo o que é lindo e humano, a beleza em geral, as mulheres, os sentimentos delicados, a poesia, essas coisas – e detesta a política.

Mobilizando uma série de lugares-comuns sobre a poesia, a descompostura contrapõe as ideias a ela associadas à esfera das classes e da política – palavras proferidas com o estrépito de quem jubila com o baixo calão. Está em ação o impulso profanador do cronista, que dele se vale para marcar distância de qualquer participação no campo adversário, o da cultura elevada. Desta feita, porém, o argumento, sem desacreditar de todo os ideais contra os quais se encrespa, encaminha a imprecisão de modo particular, providenciando uma nuance: o problema não está na beleza, mas em seu raciocínio.

Você sabe, poeta, que há mulheres que são como flores empoeiradas? (...)

---

<sup>344</sup> Jorge Amado, “Livros nacionais” [1935], cit., p. 24. Trata-se da resenha de *Paiol*, então recém-publicado por Juvenile Pereira.

Muitas mulheres amariam os seus versos se elas soubessem ler, ou se não soubessem apenas ler.

Não, poeta, eu não levarei o meu mau gosto a ponto de falar das operárias – dessas estranhas mulheres que não têm o direito de ser bonitas nem saudáveis – ou das mulheres da roça, que vivem para trabalhar e parir. Não quero magoar você, poeta. Apenas quero que você pense nesse formidável **capital de beleza e, portanto, de lirismo, que este mundo que está aí massacra sistematicamente.** (...)

A simplificação que informa o ataque assume, portanto, função didática: embora recorra ao reducionismo que culmina no par *poesia-beleza*, não desmerece a dimensão universal dessas noções, apenas sua realização particular. Desse modo, o escracho antipoético resguarda um horizonte de emancipação, que consistiria no usufruto generalizado do “capital de beleza e (...) lirismo”. Deslocam-se, assim, as bases em que se fundavam os lugares-comuns alvejados: **a beleza, de privilégio, passa a direito;** e o **lirismo**, não mais entendido como elevação de um círculo restrito de eleitos, reaparece como **valor a democratizar**, uma vez superado “este mundo que está aí”. Menos tosca do que soara de início, a diatribe contra o lirismo muda-se em chamado de socialização; a acusação dirigida ao poeta, embora tinja de zombaria a invocação final de “uma profunda poesia”, não desencanta de todo o fundo autêntico de sua atividade. Se a receita do cronista prevê tratamento de choque para chacoalhar a cabeça-dura do poeta e perturbar o insulamento da lira, o impulso demolidor de Braga admite ainda o campo de associações que articula lirismo, poesia, beleza, sentimento.

Você acha que uma vida mais limpa e livre poderia matar a poesia? Não, poeta, você sabe que o lirismo não é o lixo da vida, e que a poesia não morre, que a poesia é eterna e infinita no peito humano. Meu poeta, você está convidado a bater com a cabeça no muro. Pode bater com a lira também. Se ela quebrar, não faz mal. Soltará um belo som, e esse som será uma profunda poesia.<sup>345</sup>

Ao ler com espírito do contra as manifestações de Amado e Braga, exagerando suas contradições, nosso exercício tem o fito de localizar **um ponto cego da sensibilidade antiliterária por eles encarnada: a própria poesia.** Portadora dos estigmas de elevação, alheamento, idealização, beletrismo, elitismo antipopular, ela constitui um alvo fácil, espécie **de exemplo extremo dos males literários a erradicar.** Ainda assim, a noção parece admitir um resto positivo e autêntico, a resguardar da crítica acerba algo como um ideal poético. Seria a

---

<sup>345</sup> Rubem Braga, “A lira contra o muro” [1937], *CP*, p. .

poesia um **sedimento de valor**, portanto, com o qual Amado e Braga, embora dispostos a espinafrar poetastros e desmerecer poeminhas, preferem não bulir, o que não deixa de expressar também certa **tibieza teórico-conceitual** (aliás coextensiva à fração oposta do debate, identificada às posições católicas e conservadoras, como se pode ver em Murilo Mendes e Octávio de Faria).<sup>346</sup> Iluminada pelo **contraste com seus contemporâneos, ganha nitidez a investida de Drummond**: ela revolve sem pudores a aura poética com a qual o romancista comunista e o cronista vira-latas, apesar de tudo, não rompem de vez. Fica assim

---

<sup>346</sup> Caberá notar, ao menos de passagem, de que modo também esses autores dão parte da tensão que fratura o campo da poesia brasileira no período. Assim, em 1934, Murilo Mendes avança a defesa do essencialismo em literatura: “o que vem caracterizando os chamados poetas modernos é a ausência total da poesia que se observa na vida e na obra deles. Salvo raras exceções, esses poetas fazem questão fechada de se afirmarem como antipoetas, chegando mesmo a demonstrar profundo nojo diante de toda manifestação de poesia” (cf. Murilo Mendes, “Ismael Nery, poeta essencialista”, in: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, jul. de 1934, p. 268, reproduzido em Rafael Velloso Macedo, *Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL – Unicamp, 2016). Como se vê, avaliar os desdobramentos da ruptura modernista implica, então, tomar partido diante da **sensibilidade antiliterária que se armava**. No caso do autor, recém convertido ao catolicismo, a escolha é nítida, como afirma num segundo momento, em intervenção de 1935: “A poesia não poderá acabar enquanto houver um alento de vida no mundo. A poesia não pode ser interrompida porque existe a questão social. Isto é para os trouxas. Quanto a mim, acho formidável ser poeta; sei que a poesia é eterna, definitiva, inexpugnável (...)” (cf. Idem, “Manuel Bandeira cai no conto do vigário”, in: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, nov. 1935, p. 88, reproduzido em Rafael Velloso Macedo, *Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro*, cit.). Ainda em 1935, Octávio de Faria defenderia as soluções encontradas pela poesia de Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, não apenas distantes da renovação da década precedente como especialmente avessas à corrente dominante à esquerda, que temos caracterizado nos anos 1930: “Há poetas que ousam escancarar para nós as suas almas feridas, que sabem nos dar nos seus cantos as supremas formas do sofrimento. São esses os que escolhemos entre todos, pois são os que encontram verdadeira ressonância na nossa alma. São esses aliás os únicos que me parecem merecer o título de poetas” (cf. Octávio de Faria, *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935, p. 36). O léxico não deixa dúvidas quanto ao **modelo promovido**, calcado na **gravidade, no sofrimento, na excepcionalidade** que ungem e nimbam o poeta. Interessará mais notar como tal sistema de eleição e elevação, que remonta a algo como um Antigo Regime da vida cultural, concebe a posição do artista diante do mundo. O fundamento do raciocínio, mais que antimodernista, **revela-se antimoderno**, propondo uma **missão consoladora**, explicitamente calcada em certa apreensão da estética romântica: ao poeta eleito, dotado de atributos sagrados, cabe redimir o que há de rebaixado e decaído: “cantar, cantar incessantemente para suavizar a dor do mundo, para diminuir um pouco o peso do medo e do frio nos homens...”. Ser à parte, sua função é no entanto a “mais essencial, mais vital”, “num mundo que sofre muito” e por isso precisa “de quem lhe traga constantemente a quantidade de beleza de que necessita para compensar a miséria diária que o devora, a imensa miséria que só o poeta consegue atenuar com o seu **canto nascido do sofrimento por si mesmo e pelos homens**” (Id., *ibid.*, p. 22). Condenada a participação do artista no plano terreno, resta a **redução da beleza a uma incumbência compensatória**; o argumento admitirá no entanto alguma particularização, na qual reside, apesar de tudo, o seu interesse para o repertório das concepções em debate no Brasil sobre a posição do poeta. Pois ela seria tanto mais excepcional para a geração que “surgiu para a vida no dia seguinte de uma grande guerra”: “assistimos, ainda que de longe, a revoluções profundas, grandes como as maiores da história. E diante delas nada pudemos fazer senão olhá-las e, recolhendo-nos em nós mesmos, sofrer pelo mundo e por nós mesmos”. A **admissão do plano da História** exerce no entanto papel curioso, pois, ao invés de baralhar as categorias ou submeter a revisão a cosmovisão trágica do crítico, ela **reforça o cantochão da excepcionalidade do artista**, único capaz de “salvar essas gerações de um desespero total”, pois “cant[a] para elas as grandes forças capazes de salvá-las” (Id., *ibid.*, p. 35). Neste passo reside a resposta de Octávio de Faria ao problema do qual partimos: se para Murilo Mendes importa reafirmar a **separação entre a poesia e o que se passa no mundo, para o crítico são justamente as dificuldades devidas ao curso do mundo que reativam os poderes, a excepcionalidade e a necessidade da poesia**, plenamente identificada a “esse indivíduo diferente por natureza, que vê ‘diferente’ dos outros homens e que é o poeta – o poeta que com a sua visão especial transforma de tal modo tudo o que vê” (Id., *ibid.*, p. 57).

ao menos sugerido o contexto no qual se desenvolve a estratégia do poeta antipoético, cujas soluções têm lugar à parte no veio de radicalização então em voga.

Páginas atrás, recorreremos aos versos famosos de “Mãos dadas” para caracterizar um dos fundamentos da operação drummondiana: a constatação de que a validade da poesia deve ser aferida a partir de seu núcleo temporal. Valerá agora relê-los em contexto, com atenção à posição-chave que exercem na articulação interna de *Sentimento do mundo*.

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considero a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

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.  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente.<sup>347</sup>

O poema pode ser lido como uma espécie de condensado de aspectos que distinguem o livro de 1940. Maior discursividade, um verso livre tendendo à retórica, sintaxe argumentativa, mensagem direta – são todos elementos característicos da guinada participante a que a obra costuma ser associada e, não raro, reduzida.<sup>348</sup> Por vezes, esses traços distintivos são vistos como fatores de rebaixamento da voltagem crítica e negativa firmada, desde *Alguma poesia*, pelo jogo drummondiano entre inteligência e sensibilidade. De fato, há que reconhecer que, ganhando o proscênio com determinação, o poeta aqui figurado está a salvo dos expedientes de desestabilização direta de sua palavra e compleição. Sentenciosa, sua voz articula declarações não longe do teor de manifesto, a culminar, coisa rara em sua primeira poesia, em um símbolo estável e positivo, as “mãos dadas” que intitulam o poema e instituem o horizonte de solidariedade semeado por outros signos (“companheiros”, “esperanças”). Se

<sup>347</sup> “Mãos dadas” [1938], *SM*, p. 240.

<sup>348</sup> Os termos que destacamos são próximos daqueles com que *Sentimento do mundo* é caracterizado, e tem seu valor relativizado, por duas peças importantes da fortuna crítica drummondiana: José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., sobretudo pp. 77-79; e Alcides Villaça, *Passos de Drummond*, cit., pp. 58-59.

por isso ele é enquadrado no conjunto de “poemas mais abertamente ideológicos”<sup>349</sup> do volume, cabe **qualificar esse estatuto**, tendo em vista o embate entre a determinação do sujeito, que firma compromissos e afirma ideais, e a densidade objetiva dos obstáculos que enfrenta; se o poema conta entre as “declarações ideológicas”<sup>350</sup> reputadas a *Sentimento do mundo*, cabe ainda perguntar **como** ele as vocaliza. Embora resoluto, a atitude inicial verifica-se constrangida por privações (“estou *preso* à vida”) diante de um problema superlativo (“o presente é *tão grande*”). Fundamentada no predomínio dos verbos *ser* e *estar*, a constatação de **condicionamentos inescapáveis**, limitando-se a aferir o horizonte do presente e restringindo o fôlego às asserções, é reforçada pelo andamento truncado da primeira estrofe. Cada verso corresponde a um período, uma asseveração sucede à outra quase sem conectivos, e **o ideal enunciado (solidariedade e esperança) é emparedado pela tendência paratática**, a estancar os desdobramentos de cada sentença. **Se o gesto afirmado é de descompartimentação da clausura individualista, ele não encontra fluidez correspondente na sintaxe ou no ritmo**, que dão gravidade, mas não euforia, à assunção das tarefas do poeta. Reiterando essa dinâmica noutra plano, o poema se constrói de modo a **fazer da solidariedade almejada antes um desafio do que uma receita**; não por acaso, a positividade assertiva desdobra-se, na segunda estrofe, na multiplicação de gestos de recusa, a **engendrar uma poética negativa**. **A confiante disposição inicial é então convertida em inventário crítico dos usos da literatura.**

Daí perguntarmos pelo paradigma que orienta as atitudes enumeradas pela cadeia de coordenações dos quatro primeiros versos da segunda estrofe. Num arco que vai da confissão à desolação, passando pela contemplação e a evasão, eles atualizam e conferem particularidade, entre jocosa e problemática, a traços fundamentais das definições mais disseminadas sobre o que, afinal, constituiria a Lírica. É o que se vê ao recuarmos para os termos de uma conceituação clássica, sistematizada por Hegel: por tratar-se do gênero em que “é o sujeito que se expressa”, a Lírica pode admitir mesmo o “conteúdo mais fútil”, pois pertence a seu domínio “a gradação inteira do sentimento”. Nessa linha, caberia à expressão poética reter e tornar duradouras quaisquer “ocorrências subjetivas singulares”: “a disposição a mais fugidia do instante, a exultação do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam, a tristeza e a melancolia, a lamúria (...)”. O que, para uma definição como essa, configura um traço estável do gênero, é alvo, no poema, de um movimento de estranhamento, fundado na historicização daquela força que o conceito de

---

<sup>349</sup> Murilo Marcondes de Moura, “Desejo de transformação”, in: Carlos Drummond de Andrade. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhias das Letras, 2012, p. 61.

<sup>350</sup> Alcides Villaça”, “Um certo sentimento do mundo”, in: *Teresa*, nº 20, São Paulo: FFLCH-USP, 2020, p. 150.

Lírica entende como “a subjetividade enquanto tal”.<sup>351</sup> Declarando-se “preso à vida”, o poeta figurado em “Mãos dadas” recorre aos parâmetros tomados ao “tempo presente” para repudiar as disposições anímicas listadas. É como se, para ele, houvesse gorado a plausibilidade de uma literatura calcada na intensidade e elevação do sentimento, ou na força do ânimo e da intuição (ainda nos termos de Hegel). Como já ficou sugerido, esse veio crítico à convenção lírica atualiza uma condição decisiva para a poesia desde, no mínimo, as experiências do Simbolismo europeu; ao tematizar a questão diretamente, espicaçando os conformismos concernidos, o que Drummond faz é jogar luz sobre princípios fundamentais à sua própria experiência, conferindo dimensão categorial ao estranhamento a que submete o discurso poético desde o livro de estreia. Desse modo, uma preocupação constitutiva da literatura moderna ganha feição particular, tendo em vista as condições específicas da subjetividade do escritor brasileiro situado nos estertores de um “mundo caduco”. Em termos mais diretos, aqueles com os quais Antonio Candido formulava questões sobre a atualidade da poesia em 1943: a recusa em que se empenham os versos de “Mãos dadas” dá parte de um problema que “põe de pé os cabelos individualistas dos poetas liberais, serenos ou atormentados contempladores do próprio umbigo”.<sup>352</sup>

A suspeita dirigida aos lugares-comuns da lírica confessional ou de evasão, todavia, não os suprime em absoluto da obra de 1940. Tal suspeita se estrutura, antes, como um processo, do qual, aliás, dá parte a encenação da poética negativa de “Mãos dadas”, que sistematiza um procedimento recorrente em *Sentimento do mundo*: o rebatimento de temas, figuras e palavras-chave entre poemas diversos, que os trabalham de ângulos não raro contraditórios entre si. A segunda estrofe de “Mãos dadas” dedica-se a nomear e negar, em pormenor, uma série de atitudes: cantar uma mulher ou uma história; dizer os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela; distribuir entorpecentes ou cartas de suicida. Interrogando-os de perto, verificamos que, se de um lado constituem um apanhado de vícios do alheamento, ou de convenções vulneráveis ao ataque, de outro são gestos que, cada um a seu modo, têm presença na arquitetura do volume. Energicamente repelidas na estrofe de “Mãos dadas”, as condutas e temas comparecem um a um no livro, havendo correspondência quase total entre os versos que comentamos e momentos específicos da obra. Seja como modalidade poética: em “Canção da moça fantasma de Belo Horizonte”, “Madrigal lúgubre” e “Lembrança do mundo antigo”, trata-se precisamente de *cantar uma mulher e uma história*;

---

<sup>351</sup> Cf. G. W. F. Hegel, *Cursos de Estética*, volume IV. Trad. M. A. Werle e O. Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 159.

<sup>352</sup> Cf. Antonio Candido, “Um poeta e a poesia”, in: *Folha da Manhã*, 11/03/1943, p. 5.



seja como atitude lírica: “Menino chorando na noite” e “A noite dissolve os homens” apresentam figurações de *suspiros ao anoitecer*; seja como motivo: “Revelação do subúrbio”, “Privilégio do mar” e “Noturno à janela do apartamento” exploram em chaves distintas a *paisagem vista da janela*; seja como assunto, visto que o livro, em poemas diversos, investiga figurações do *suicídio*, da *fuga*, do *entorpecimento*. Talvez o breve levantamento baste para sugerir uma crítica do lirismo organizada através do estudo demonstrativo e analítico de temas, imagens e situações líricas. Lida desse ângulo, a estrofe de “Mãos dadas” ajuda a tornar visível o que nossa recensão buscou rastrear nos argumentos da prosa do autor: ele se apropria da pauta antiliterária adensada pelo debate dos anos 1930, atualizando-a à sua maneira, a partir de mediações específicas à tradição poética.

Alinhado às preocupações discutidas nos textos de *Confissões de Minas*, o poema constitui, como dissemos, peça-chave da articulação interna de *Sentimento do mundo*. Pois, além de concentrar pontos críticos percorridos pelo livro, põe em cena a própria figura do poeta, dando nova direção à desconfiança que desde *Alguma poesia* mina a exploração de suas feições e encarnações. Poucado das alavancas do humor e da ironia, o poeta de “Mãos dadas” toma a palavra como se encenasse uma investidura, mas uma investidura às avessas, que consiste em despir-se de privilégios e atributos excepcionais. Além de carregar o compromisso político via de regra enfatizado, tal conduta se manifesta como ambição cognitiva: “Estou preso à vida e olho meus companheiros./ (...) Entre eles, considero a enorme realidade”. Como já se observou, o isolamento típico do sujeito drummondiano é requalificado pela assunção de um horizonte coletivo; nas palavras de Merquior, “o cogito lírico necessita do outro para compreender a vida”<sup>353</sup>. Cabe realçar simultaneamente os dois planos, o que posiciona o *eu* diante do *nós*, e o que investe essa posição de uma finalidade, a de decifrar a organização da totalidade que a compreende. Ou, por outra, a finalidade de decifrar o ‘vasto mundo’, se pudermos recorrer ao léxico autoral para qualificar a passagem das ambivalentes exibições de usufruto da palavra literária, recorrentes no livro de estreia, às cenas de estudo das determinações históricas da fala poética, em *Sentimento do mundo*. Situada diante das posições percorridas em *Alguma poesia*, a atitude configurada em “Mãos dadas” oferece um contraponto quase perfeito à desfaçatez arisca e irresponsável com que o verso final de “Explicação” atiçava o leitor, perguntando: “Não disse ao senhor que não sou senão poeta?”. Ainda recorrendo à obra de 1930, é igualmente instrutivo lembrar de “O sobrevivente”, onde se decreta a impossibilidade de “escrever um poema a essa altura da

---

<sup>353</sup> Cf. José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., p. 73.



evolução da humanidade”. Pronunciada por um poeta cioso da tradição, imbuído de certezas conservadoras, a preocupação quanto aos rumos da literatura tinha sua gravidade posta em perspectiva pela liberdade de movimentos da dicção gaiata, que obtinha, do lamento pesaroso, um contra poema de provocação. O livro de 1940 retruca àquela impossibilidade de outro modo, com uma resposta positiva, embora incerta e indeterminada; se de um lado propõe-se a esclarecer de que “altura da evolução da humanidade” afinal se trata, de outro propõe-se a redefinir o que esperar de um poema à luz do tempo presente. Enfim, vemos que, sobrepondo ao *esprit* modernista uma austeridade séria e problemática, “Mãos dadas” reequaciona esses termos em novo patamar: no seu enfoque especulativo, os dois hemisférios – literatura e processo histórico – passam a interrogar um ao outro. Nesse sentido, é possível interpretar a dinâmica do poema como um desdobramento do gesto de “*consider[ar]* a enorme realidade”, cuja vocação analítica, declarada na primeira estrofe, desenvolve-se, na segunda, na consideração das formas e usos da poesia lírica. O escrutínio desta pressupõe a interrogação do estado do mundo, que, por sua vez, estará de saída invalidada se não embutir a aferição do estado e das possibilidades da linguagem. Arriscando traduzir a questão em termos conceituais, digamos que sob a estampa do poema-manifesto arma-se um exame epistêmico, votado à verificação de que discurso e realidade determinam-se reciprocamente.

“Mãos dadas” convida, por isso, a examinar de modo conjugado aspectos centrais de *Sentimento do mundo*, abrindo caminho para investigarmos como seus problemas axiais – sujeito, mundo, linguagem – brotam de uma mesma inquietação com o tempo presente. Vejamos, na sequência, de que maneira as coordenadas tomadas a este balizam experiências que interrogam as formas discursivas contemporâneas (“Congresso internacional de poesia”, “Brinde no Juízo Final”, “Dentaduras duplas”) e viram do avesso modelos tradicionais de composição (“Canção de berço”, “Madrigal lúgubre”, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”).

## 2.

Nas abordagens de um livro de fôlego amplo, votado a debater problemas do tamanho do mundo, não raro ficam em segundo plano aqueles poemas de dimensão mais circunstancial, cujo escopo parece já contido em outros, de maior ambição. Entre as peças menos célebres, no entanto, encontram-se táticas específicas de pesquisa formal. Por conta precisamente de sua ancoragem contingente, inscrita nos fenômenos da atualidade do decênio de 1930, nelas reside parte da radicalidade com que *Sentimento do mundo* questiona os

destinos da literatura. São poemas que fazem do **atrito com as formas discursivas** contemporâneas um minudente método de exposição.

Desse método é bom exemplo “Congresso internacional de poesia” (que nas edições publicadas a **partir de 1955** apareceria como “Congresso internacional do medo”). De saída, seu título, indicando a ocasião de performance da fala que o segue, instala uma modalidade linguística de **simplicidade apenas aparente**. O enquadramento é tomado ao contexto político-intelectual do decênio, no qual proliferam agrupamentos, mobilizações e assembleias de escritores, que encontram seu epíteto mais disseminado na fórmula antifascista de “defesa da cultura”. Tornada célebre pelo mais importante desses eventos, o Congresso Internacional de **Escritores em Defesa da Cultura, realizado em Paris em 1935**, a expressão prestava-se a traduzir o **espírito de frente** ampla que dava forma à inquietação intelectual progressista. Tratava-se, nas palavras de Romain Rolland, de, “num perigoso ponto de viragem da história”, defender o “progresso” contra “as forças da reação e do obscurantismo”<sup>354</sup> – lema que tem ecos na **mobilização intelectual brasileira, sobretudo na imprensa ligada à Aliança Nacional Libertadora**, contemporânea exata daquela reunião.<sup>355</sup> No entanto, é menos nas eventuais referências diretas do que **na pequena mas decisiva decalagem temporal** que se instala o **nervo** do poema de Drummond. Assim cabe ler a apropriação que faz de uma das palavras-chave do léxico posto em circulação pelas iniciativas de defesa da cultura. No discurso de abertura do Congresso de 1935, André Gide, acusando o horizonte assombroso que se aproximava, pergunta pela natureza do **“medo em comum que nos reúne aqui”** (“*cette commune crainte qui nous rassemble ici*”)<sup>356</sup>; é das maneiras de perceber e comungar desse afeto que se trata em “Congresso internacional de poesia”.

Provisoriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou abaixo dos subterrâneos.  
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,  
não cantaremos o ódio, porque este não existe,  
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,\*

---

<sup>354</sup> Romain Rolland, “[Télégramme]”, in: Sandra Teroni e Wolfgang Klein (orgs.). *Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des écrivains, Paris, Juin 1935*. Dijon: Presses Universitaires de Dijon, 2005, p. 72. Lido no primeiro dia do Congresso, o telegrama é enviado durante a viagem em que Rolland se encaminhava à União Soviética (“país onde foi criado o mundo novo”, em suas palavras) e traduzido pelos editores a partir da versão publicada no *Pravda* em 25 de junho de 1935.

<sup>355</sup> Cf. por exemplo, Aníbal Machado, “Um Congresso Internacional de Escritores”, in: *A Manhã*, 08/06/1935, p. 3. A respeito, há o estudo de Angela Meirelles de Oliveira, “Repercussões do Congresso de Escritores pela Defesa da Cultura de Paris (1935) no Cone Sul: luta antifascista e debates culturais”, in: *Dimensões*, v. 35, jul.-dez. 2015, pp. 270-294.

<sup>356</sup> André Gide, “Allocution d’ouverture”, in: Sandra Teroni e Wolfgang Klein (orgs.). *Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des écrivains, Paris, Juin 1935*, cit., p. 71.

o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,  
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,  
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,  
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,  
depois morreremos de medo  
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.<sup>357</sup>

Publicados em 1940, quando o combate cultural antifascista já fizera água, os versos estampam, na forma de desespero poético, o saldo resultante da segunda parte da década, marcada por guerra, ditaduras e terror. A eficácia da solução depende da transposição, para o espaço do poema, de uma modalidade discursiva inspirada nas resoluções de congressos: a apropriação de um gênero não-literário, mas praticado pelos literatos do mundo reunidos, experimenta trocar em miúdos uma síntese da deliberação coletiva, como se a versificar uma ata da reunião dos homens de letras. Encaminha-se, dessa maneira, um cruzamento de instâncias enunciativas, que poderíamos parafrasear como a imitação, pelo poema, do discurso de poetas que, fazendo não poesia mas política, tratam do que a poesia tem a fazer num contexto que é a ela hostil. Há lucidez nessa ambígua confissão de impotência, que mapeia constrangimentos à atividade literária, mas há também resignação e derrota, pois a constatação desemboca em um coro de acovardamento, que se espalha e intensifica num crescendo de orações coordenadas. Assim, a construção anafórica amplia, a cada célula sintática, os sentidos e proporções do medo, a cuja dimensão espacial sobrepõem-se dimensões humanas, sociais e metafísicas, enunciadas num fluxo que faz uso da oratória de um discurso público para vazar a constatação burocrática do pavor onipresente. O elã verbal que reitera a expansão deste sentimento chega ao paroxismo em construções ambivalentes, fundadas no duplo valor da preposição *de*: versos como “o medo *dos* soldados, (...)/ o medo *dos* democratas, o medo *dos* ditadores”, suscitando possibilidades de leitura concorrentes e opostas, dão complexidade à cantilena amedrontada, que se generaliza para além das posições em disputa, ou da adesão a uma delas. Soldados, ditadores, democratas: todos eles a um tempo sentem e inspiram medo. Por efeito dos dois sentidos do genitivo, que pode indicar tanto o objeto como o sujeito do medo, tem-se a reprodução verbal de sua disseminação por todas as esferas, configurando um processo de abrangência total. Daí falarmos numa impotência generalizada, diante da qual se esvaziam os recursos de combate (“não cantaremos o ódio, porque este não existe”) e nada podem as faculdades poéticas, pois, mais do que

---

<sup>357</sup> “Congresso internacional de poesia” [1940], *SM*, p. 221.

decifrarem a atmosfera moral dominante, por ela são subjugadas. Tudo culmina no aproveitamento inesperado da expressão popular “e morreremos de medo”, que dá fecho tanto literal como figurado à expansão desse afeto. Em um só lance são mobilizadas a morte de fato, que ameaçava os escritores sob o terror fascista, e a metafórica, a nomear o estado de absoluta fraqueza e retraimento; invadindo o coro pânico dos poetas, o recurso à fala coloquial atesta de vez o sufocamento de suas faculdades, a sugerir um circuito sem saída. A reação poética ao fechamento de horizontes é ela mesma atrofiada, impondo à linguagem uma ação passiva: as virtualidades do canto são condenadas a nomear o mal de que padecem. Dito de outro modo: as reações em defesa da cultura são as de uma cultura indefesa. Manipulando recursos verbais tomados aos fóruns de deliberação político-intelectual, o poema os submete a um autoexame; a reiteração do desespero, nesse sentido, é uma das respostas à pergunta sobre que tipo de poesia pode render o diagnóstico de que a poesia não é mais possível.

A chave desta reflexão diagnóstica encontra-se em seus primeiros versos, que revisitam uma associação convencional, questionada de modo recorrente em momentos diversos de *Sentimento do mundo*. “Provisoriamente não cantaremos o amor”: como entender o pareamento da poesia com o *canto*, termo que, se remete às origens da lírica e vale como metonímia para seus desenvolvimentos modernos, ainda assim dá parte de um modelo poético do qual Drummond de saída toma distância? E, ainda, como entender que o *canto* seja identificado justamente ao *amor*, talvez o mais forte dos lugares-comuns líricos? Veremos, em seguida, que essa dupla associação percorre, como fio tenso, alguns dos experimentos discursivos do livro em que está em jogo a atualidade da poesia. No âmbito do poema em questão, o advérbio temporal desempenha função decisiva. “Provisoriamente”: a identidade pressuposta entre *poesia, canto e amor* atua menos como definição estável do que como índice de historicidade; ou seja, a interrupção provisória da universalidade do *canto de amor* é um marcador temporal, ou recurso de periodização do tempo presente, ora propício apenas ao *canto de medo*. Levando o raciocínio às últimas consequências, evidencia-se a sua radicalidade: a constatação de que o canto de amor foi sufocado, supondo a premissa de que, via de regra, ser poeta consiste em tão-somente cantar o amor, vale como circunscrição do diagnóstico sobre o acovardamento da poesia. Se formos os termos da paráfrase, o argumento demonstrado por “Congresso internacional de poesia” afirma que, à literatura que entende a si mesma como canto de amor, e que provisoriamente se vê desviada dessa atribuição, caberá apenas resignar-se a morrer de medo. Talvez seja esta a chave da agudeza dos versos em que, segundo Mário de Andrade, “o poeta chega ao sarcasmo mais cruel com

os poetas, seus irmãos”.<sup>358</sup> Pois a estratégia expositiva, ao invés de aderir ao canto desesperado, consistiria em dele oferecer uma demonstração extrema e distanciada. Segundo essa hipótese, o poema não é construído de um ponto de vista subjugado pelo medo; é, antes, um experimento silogístico, empenhado em deduzir e demonstrar o destino do tipo de expressão literária que, obediente à clausura da lírica amorosa (metonímia de confinamento temático-formal), padecerá de falta de recursos quando posta diante do horizonte histórico que a interdita. O antissentimentalismo drummondiano, como voltaremos a ver, implica menos condenar as formas de comoção do que perguntar por seu sentido, contexto e atualidade.

Mais afiada do que uma manifestação direta de “ceticismo (...) perante as supostas soluções políticas” – chave interpretativa proposta por John Gledson<sup>359</sup> –, os resultados de “Congresso internacional de poesia” demonstram o que pode render a internalização, pelo poema, da inquietude com os processos discursivos. Para ilustrar a amplitude de temas e formas que ela suscita, é instrutiva a comparação entre o enquadramento cosmopolita desse poema, que à dimensão global da guerra fascista associa a universalização do medo, e o localismo que serve a outra interrogação sobre a feição coletiva dos poetas, no ardil sarcástico de “Brinde no Juízo Final”. Desta vez, buscando nas loas de festa ou banquete a ocasião a mimetizar jocosamente:

Poetas de camiseiro, chegou vossa hora,  
poetas de elixir de inhome e de tonofosfan,  
chegou vossa hora, poetas do bonde e do rádio,  
poetas jamais acadêmicos, último ouro do Brasil.<sup>360</sup>

Se em primeira leitura pode soar como “homenagem aos poetas populares”<sup>361</sup>, que superam o insulamento da circulação literária, a louvação revela-se no entanto intensamente enviesada quando identificados os referentes que maneja. Pois, à luz das associações que os qualificam, os “poetas jamais acadêmicos” são os publicitários, e seu discurso, o dos anúncios

---

<sup>358</sup> Cf. carta datada de 15/08/1942, in: Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 480.

<sup>359</sup> John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 127.

<sup>360</sup> “Brinde no Juízo Final” [1942], *SM*, p. 223. Segundo indicação de Julio Castañon Guimarães, o poema não consta da primeira edição da obra, de 1940, tendo a ela sido acrescentado na edição conjunta de *Poesias*, lançada pela José Olympio em 1942. Primeira a pôr em circulação mais ampla e comercial a produção poética de Drummond, nela são reunidos os seus três livros então já publicados, além do inédito *José*. Que o cuidado compositivo do autor tenha inserido o poema em *Sentimento do mundo*, e não junto aos outros inéditos em livro que formam *José*, reforça a hipótese que reconhece no volume de 1940 a deliberada concentração de textos dedicados à pesquisa de feições e problemas da literatura.

<sup>361</sup> John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 133.

de tônicos e outros produtos da indústria têxtil ou farmacêutica.<sup>362</sup> Reclames de tais produtos não apenas enchiam os jornais da época, garantindo boa parte da receita destes, como passavam, àquela altura, a circular no rádio, que adentrava sua chamada era de ouro, e nos bondes urbanos, operados, na capital do país, pela holding canadense Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company. Prospectando o campo semântico e as práticas de **comunicação da indústria de bens de consumo nascente**, o poema amplia o escopo de sua preocupação com a atualidade da literatura, e assim confere densidade renovada à tática de **exposição polêmica do adversário**. Ao assumir o modelo de um brinde de celebração do literato sancionado, **arma uma cena de ataque**, cuja apostrofação vitoriosa pretende **expor ao ridículo as figuras do campo dominante**; a estratégia no entanto não se resolve com uma oposição direta, pois a eleição do tipo a desancar extravasa o próprio campo literário, dando complexidade à virulência, a princípio banal, do achincalhe. Se a prática modernista de **escracho de medalhões apoetados é desse modo atualizada**, substituindo o alvo parnasiano pelo **redator de reclames comerciais**, o manejo de novos materiais exige que também os mecanismos de desmistificação operem segundo outra lógica. Mais do que desmascarar o usufruto postiço ou acanalhado do figurino e prestígio beletristas, trata-se de observar a relação entre planos de discurso heterogêneos, embora todos ligados às faculdades linguísticas de redação, comunicação e expressão. Numa dimensão mais aparente, salta à vista a disparidade entre referências, colhidas tanto dos processos artísticos como da experiência cotidiana, resultando no **choque de registros entre a apostrofação convencional e o vocabulário esdrúxulo tomado aos anúncios farmacológicos**. Já no plano estrutural, que organiza o artifício expositivo, tem-se a complicação da lógica de contradições: a ironia da **louvação antiacadêmica à publicidade não se esgota na crítica da academia nem da publicidade**, antes expande seu fôlego polêmico à **circulação social das linguagens**. É o que se vê na segunda estrofe, que desdobra e contextualiza o chamamento equívoco dirigido aos “poetas honrados”, que encontrariam sua hora e vez no tempo presente:

Em vão assassinaram a poesia nos livros,  
em vão houve *putschs*, tropas de assalto, depurações.  
Os sobreviventes aqui estão, poetas honrados,  
poetas diretos da Rua Larga.  
(As outras ruas são muito estreitas,\*

---

<sup>362</sup> Até onde sabemos, o único comentário a mencionar esta possibilidade de leitura é o de **Luiz Roncari**, “O terror na poesia de Drummond”, in: Francisco de Oliveira e Cibele Saliba Rizek (orgs.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 365.



só nesta cabem a poeira,  
o amor  
e a Light).

Oferecendo contexto às loas da primeira estrofe, esses versos multiplicam o sistema de premissas equívocas e afirmações parciais que constituem a própria forma do poema. Tentemos explicitá-las: como amparo à constatação festiva da glória dos poetas do comércio (categoria já em si dissonante), a segunda estrofe introduz uma perspectiva sobre o desenvolvimento literário recente, como se contasse, de viés, a história de que a própria experiência de Drummond faz parte. Seu primeiro verso movimentava avaliações distintas e incongruentes do impacto modernista. “Em vão assassinaram a poesia nos livros”: em que direção ler a afirmativa, que pode soar seja como palavra de guerra vanguardista, seja como **condolência regressiva**? Ela ecoa a um tempo o **ataque à instituição arte** e a reação **tradicionalista que vê nas rupturas bárbaras promovidas por aquele nada mais que o fim, a lamentar, da verdadeira poesia**. Uma solução expositiva engenhosa, portanto, porque, agrupando sobre **o mesmo denominador comum modernismo e antimodernismo**, avança outro diagnóstico, o qual, ao dar por ultrapassada e inócua a celeuma, atribui aos “sobreviventes” a hegemonia de fato. Prescindindo da necessidade de tomar parte no debate entre passadismo e vanguarda, a conclusão anuncia **um conservadorismo novo**, a cancelar o curso das coisas. Como enunciado latente restaria a verificação de que a **efetiva poesia dos tempos correntes é a do comércio**: a comunicação moderna, funcional e de amplo alcance que seus poetas “honrados” e “diretos” fazem circular pelas artérias da cidade (se entendermos a menção à geografia carioca, que tinha na antiga Rua Larga uma de suas vias principais). Não se trata, porém, de dar validade absoluta a essa conclusão, que conta mais como uma das diferentes concepções de ‘poesia’ dinamizadas pelo poema, verdadeiro quiproquó que faz referências à **prática tradicional, à de vanguarda (‘assassina’ da primeira), e à atual, que, manipulando livremente os recursos da linguagem em chave comercial, supera as anteriores**.

O saldo, digamos então, é algo anfibológico, por encadear premissas ambíguas e instáveis, mas produtivo, pois obtém da liga de dissensos e mal-entendidos sobre o assunto um resultado formal. Fixar os paradoxos decorrentes representa, nesse sentido, uma perspectiva avançada, que, antes de jubilar-se com a radicalidade da própria disposição antipoética, **reinveste sua energia inconformista ao comparar os feitos da antipoesia com os rumos do processo social**. O poema antilivresco, assim, reconhece que a **vitória sobre a convenção literária se dá também noutras dimensões**, pois, afinal, a modernização da língua vingou mesmo **nos anúncios**, e a **fala que circula pelas ruas é a da mercadoria**, campeã da



poesia efetivamente popular. Ou seja, da mesma liberação conquistada pelo assalto modernista à linguagem engessada **beneficiou-se o discurso que promove as vendas, serve ao capital internacional e provê novas mitologias** – no caso, a mitologia de consumo em que se enreda a classe média em vias de constituição.<sup>363</sup> Esse novo tempo, enfim, aceita até mesmo a modernização da tradição apologética, que bem pode se restaurar, mudada, celebrando o elixir de inhome, braços dados com o sentimento ufanista redivivo (“último outro do Brasil”).

Se notarmos que a alusão enviesada aos feitos e fracassos da vanguarda mobiliza, calculadamente, termos que designam também o enfrentamento político – “em vão houve *putschs*, tropas de assalto, depurações” –, será possível atribuir outra camada de inquietações à imersão no presente pretendida pela **pantomima de brinde publicitário**. O Juízo Final, evocado com mofa pelo título, adquire então tons mais graves, pois os processos de redenção e liquidação aludidos pelos versos embutem, no combate das palavras, a **própria luta social**, soterrada pela nova face venal a que se integraram as musas poéticas. Lido nesta chave, o panorama da mesquinhez literária na periferia econômica e intelectual apresenta resultados mais agudos do que os prometidos pelo valor de face de um poema menor. Figurando um ponto crítico e terminal da poesia, ao qual se associa, em subentendido, a paralisia da luta social, ele dá boa medida da amplitude de que se revestem as indagações sobre a literatura em *Sentimento do mundo*. Ao enfatizar a voltagem dos dissensos a esse respeito infiltrados na construção de “Mãos dadas”, “Congresso internacional de poesia” e “Brinde no Juízo Final”, nossa leitura procura corresponder a **uma exigência ativada pelo estatuto polêmico dos próprios poemas. Eles** se beneficiam de um verso livre já rotinizado que, sem fazer praça da própria desenvoltura, mune-se da plasticidade suficiente para representar cenas em que palpita o problema da linguagem e das formas. O aspecto agônico da querela entre modalidades poéticas é assim metabolizado e ressignificado, oferecendo recursos a composições em cujo

---

<sup>363</sup> A esse respeito, cabe ir aos detalhes que revelam a escolha cirúrgica dos referentes mobilizados no poema. Se, nos jornais de maior circulação da época, os **anúncios do elixir de inhome Goulart** aparecem sob o esquema, hoje padrão, do casal sorridente encimando os dizeres: “Depura. Fortalece. Engorda”, a divulgação mais corrente de **tonofosfan** assumia outra estratégia. Imitando a retórica científica, tratava-se de sugerir a consistência medicinal do produto de modo casado a um discurso atento aos sintomas de sofrimento psíquico. Não é acaso, portanto, que o **embate entre publicidade e poesia** estudado no poema se dê sob o **signo de mercadorias que prometiam tratar o mal estar e as inquietudes subjetivas tradicionalmente associadas à expressão lírica**. Para retomar os termos da desmontagem semiológica que Barthes viria a propor nos anos 1950, digamos que o discurso dos “poetas honrados” visados por Drummond constitui exemplo preciso da **“mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal”**. Não é outra coisa que lemos no seguinte texto publicitário: “A civilização trouxe, a par de grande benefício, também grande prejuízo para a humanidade. Nesta época de velocidade, nem todos os pobres mortais conseguem adaptar-se às novas contingências tumultuosas e exaustivas. Em consequência, reina um sem número de vítimas, dando impressão de epidemias de nervosismo sobretudo nas grandes cidades. (...) Neste sentido, o melhor medicamento é o Tonofosfan da Casa Bayer. Ele levanta as energias perdidas, com o uso de poucas injeções, fazendo desaparecer as manifestações erroneamente capituladas por ‘nervosismo ou neurastenia’”. Cf., respectivamente, Roland Barthes, *Mythologies* [1957]. Paris: Seuil, 1970, p. 7; e o anúncio “Males da época”, in: *Correio da Manhã*, 23/01/1941, p. 3)

núcleo debatem-se modos de conceber e praticar o discurso. Com isso, variados artifícios técnicos são convocados a tomar parte ativa na **decifração do processo social**, uma vez que a **aferição da historicidade mesma do verso dá-se no atrito com a linguagem do tempo**.

É o caso de “Dentaduras duplas”, em que a mobilidade rítmica e acústica de um verso *quase* regular atua como marca concreta e sensível do trabalho de pesquisa e de estranhamento de formas verbais e ideológicas contemporâneas. Mais do que enfrentar a matéria prosaica e rebaixada, exercitando versejar sobre o equipamento bucal, trata-se de **destinar os recursos compositivos a fazerem frente ao discurso técnico e publicitário**, o que, por fim, **implica desafiar as promessas do mundo das mercadorias**. O gesto pressuposto, nesse sentido, é o do poeta que, açodado pela linguagem comercial, procurará, por sua vez, **interpelá-la de volta**, transpondo esse debate para o tecido das próprias formas. A solução consiste em submeter o metro pentassílabo, dos mais tradicionais e populares, à tarefa de incorporar um universo semântico-lexical que lhe é completamente avesso; calculadamente imperfeito, o resultado cadencia uma série de tropeços e incongruências, as quais atualizam no plano sonoro as dissonâncias envolvidas em fazer um poema sobre próteses, pontes e coroas dentárias.

Dentaduras duplas!

Inda não sou bem velho

para merecer-vos...

Há que contentar-me

com uma ponte móvel

v. 5

e esparsas coroas.

(Coroas sem reino,

os reinos protéticos

de onde proviestes

quando produzirão

v. 10

a tripla dentadura,

dentadura múltipla,

a serra mecânica,

sempre desejada,

jamais possuída,

v. 15

que acabará

com o tédio da boca,\*

a boca que beija,  
a boca romântica?...)<sup>364</sup>

Recessivo em *Sentimento do mundo*, o emprego sistemático do verso curto chama atenção para o arbítrio compositivo, de modo a desnaturalizar as escolhas relativas ao material sonoro. Por isso, força a pergunta sobre o que está em jogo na solução, que não apenas evoca a metricidade tradicional de modo deliberado (e não compulsório), mas a desrespeita, como se a demonstrar sua incompatibilidade com o assunto – ou, dito de outro modo, como se a demonstrar sua não-contemporaneidade. Gravitando a redondilha menor, que predomina amplamente no conjunto das estrofes, o metro não apenas desliza com frequência para quatro (v. 15) ou seis sílabas poéticas (vs. 2, 5, 9, 10, 11, 16, 17) como, sobretudo, evita acintosamente a regularidade rítmica. Assim, nas raras ocasiões em que algum padrão acentual efetivamente se afirma, ainda que em curta duração, ele tem o efeito de assinalar as tensões semânticas correspondentes. A operação se precipita nas ocorrências do verso anfibráquico (acento na segunda e quinta sílabas), talvez a possibilidade rítmica mais tradicional do pentassílabo em língua portuguesa, e tida também como a mais musical.<sup>365</sup> “(...)e *esparsas coroas./ (Coroas sem reino,/ os reinos protéticos (...))*”: excepcional no contexto do poema, a regularidade dos versos 6, 7 e 8 é casada com outros recursos de sonoridade, que atuam juntos para sublinhar o que está em discussão no enunciado. O embalo rítmico coincide com as assonâncias de *e* e *o*; com uma rima virtuosisticamente incomum (rica, rara e toante, entre o adjetivo *protéticos* e o verbo *proviestes*, entre o verso 8 e o seguinte); e, sobretudo, com os processos paranomásticos e polissêmicos, que inauguram o atrito entre a invenção imagística do poeta e o campo semântico tomado ao universo odontológico. Entre o versos 7 e 8, o ritmo dá unidade sonora à interrupção sintática entre o terceiro período e a oração parentética que o segue, e, com isso, põe em destaque o comentário que desdobra outros planos de sentido do significante “*coroas*”. É assim ativada a polissemia do termo, que designa tanto a prótese dental como a insígnia de soberania ou nobreza. Enfatizando o trabalho de imaginação injetado pela voz poética, o deslocamento de *coroa* do âmbito fisiológico para o relativo a domínio ou ordem política oferece, assim, uma primeira formulação do processo de colonização da experiência humana pelo desenvolvimento técnico, tema em torno do qual se desenvolvem as demais metáforas do poema. Já no fecho da estrofe, é justamente o sentido de tal transformação da experiência afetiva, cognitiva e comunicativa que será sublinhado pela nova recorrência do padrão

<sup>364</sup> “Dentaduras duplas” [1938], *SM*, pp. 241-244.

<sup>365</sup> Cf. M. Said Ali, *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 59.

acentual anfibráquico. Desta feita, de modo a promover o casamento entre a musicalidade recessiva do verso e justamente a palavra-chave do poema, “boca”, signo a partir do qual se projeta o cruzamento semântico entre os planos do real e do imaginado. Novamente, ao artifício rítmico somam-se outros recursos, como a dinamização sonoro-expressiva sugerida pela aliteração das consoantes oclusivas [b], [k] e [m]: “a boca que beija/ a boca romântica”. Contrariando a irregularidade dominante, a musicalidade, rara no contexto do poema e por isso mesmo destacada, tem sua vigência pareada com a tematização dos atributos afetivos e expressivos em vias de ultrapassagem; boca e poesia, donas de propriedades contíguas e associadas, estão a perigo. Seu destino, sugere-se por metonímia, estende-se à crise do próprio sujeito. Transfigurada por uma cadeia de associações, a inquietação existencial passa assim a ser tratada nos termos dos processos modernos de higienização, correção, alinhamento fisiológico; o desnível entre assuntos, além da comicidade suscitada pelo trânsito entre queda de dentes e meditação sobre o envelhecimento, dirigirá seu humor também contra o mundo fantástico das mercadorias.

Fazendo da sonoridade o alicerce da demonstração do problema, “Dentaduras duplas” constitui bom exemplo de outro aspecto anotado por Mário de Andrade ao ler *Sentimento do mundo*: segundo ele, Drummond “se fixa na normalidade da redondilha que é o movimento natural da língua, mas o quebra a todo instante. Menos por uma necessidade fraseológica (lhe seria fácil concertar a maioria das não-redondilhas), mas por um imperativo rítmico interior, quebrativo, infenso aos prazeres sensoriais”.<sup>366</sup> Digamos que o exemplo em tela soma, aos hábitos de um temperamento antipoético e desconfiado das soluções musicais, decifrado por Mário, a reflexão sobre o processo mais amplo de transformação da sensibilidade. Como, enfim, se documentasse uma regressão literário-auditiva, que condena à inatualidade as possibilidades expressivas da poesia. Estas, entretanto, não são objeto de adesão ou nostalgia; sem apegar-se a elas, o poeta tampouco decreta, em aberto, sua inabilidade absoluta. Seu trabalho consiste antes em tirar partido da crise dos padrões de versificação, cuja historicidade põe em discussão e análise. Disso dá parte a tensão entre a regularidade rítmica apenas ocasional e a irregularidade reinante no conjunto dos versos – ao longo dos quais esta dissonância se desdobrará em outras inquietudes.

Como se contabilizados nos termos da ciência odontológica, a passagem do tempo e sua implicação subjetiva, o envelhecimento, são referidos, na abertura do poema, à medida do

---

<sup>366</sup> Cf. Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 481.

aparato dental; na sequência, temas correlatos, todos ligados à vida anímica e emocional, sofrem tratamento parecido, quando traduzidos nos termos das miragens do desenvolvimento técnico. Elaboradas “num clima de alucinação e alogismos”<sup>367</sup>, as promessas da propaganda são levadas ao extremo, como se o poema desse corda à fantasia medicinal com o fito de problematizar suas conquistas, ou, em outras palavras, explicitar sua carga ideológica. Proliferam então imagens de **corde inorgânico**, inspiradas talvez na metamorfose que a pintura surrealista impõe a figurações do corpo humano. Trata-se de projetar a **reificação da figura física e dos afetos**, na segunda estrofe:

(...) dentaduras,  
Engenhos modernos,  
práticos, higiênicos,  
a vida habitável,  
a boca mordendo,  
os delirantes lábios,  
apenas entreabertos,  
num sorriso técnico (...);

o apaziguamento do desejo e a neutralização de pulsões sexuais, na terceira estrofe:

Desfibrarei convosco  
doce alimentos,  
Serei casto, sóbrio,  
Não vos aplicando  
na deleitação convulsa  
de uma carne triste  
em que tantas vezes  
eu me perdi.

e o aplacar da angústia, do sentimento de falta, dos processos de simbolização – enfim, trata-se de pacificar os móveis do trabalho psíquico, na quarta estrofe:

Largas dentaduras,  
vosso riso largo  
me consolará  
não sei quantas fomes  
ferozes, secretas  
no fundo de mim.\*

---

<sup>367</sup> Cf. Othon M. Garcia, “Esfinge clara – Palavra puxa palavra em CDA”, in: *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 39.

Não sei quantas fomes  
jamais compensadas.

Como se reagindo às investidas da publicidade, a voz poética se dirige à mercadoria, mobilizando o recurso tradicional da apóstrofe, constrói esse endereçamento de modo a retomar, como expediente de provocação, uma marca elocutória tida por vezes como constitutiva do discurso lírico. Como se sabe, ao menos para parte da tradição literária do Ocidente a função convencional da apóstrofe, ao interpelar e convocar a presença de seres ausentes ou inanimados, consiste em, através desse chamamento, instituir a qualidade poética, e mesmo visionária ou profética, da voz que fala. No limite, como defendem alguns, é o poder mágico ou encantatório da linguagem que se faz presente através da instituição da relação Eu-Vós; nesse sentido, a apostrofação funcionaria como uma espécie de ritual propiciatório de uma temporalidade especial, um *agora* fundado pela poesia, cerne de sua resistência ao desencantamento do verbo. De acordo com esse quadro conceitual, ao encenar a capacidade de dar alma à linguagem, é o poder mesmo do vate ou do bardo que o vocativo apostrofico poria em ação. Mesmo quando se trata de zombar da possibilidade do endereçamento, argumenta um crítico, “a zombaria depende dos pressupostos váticos da figura da apóstrofe”.<sup>368</sup> Sem determo-nos no debate a respeito, que é antigo e vasto, limitemo-nos a sublinhar o emprego radicalmente desencantado e crítico que o poema faz do recurso. Endereçando-se ao artefato industrial, a apostrofação de “Dentaduras duplas” institui uma quimera de fancaria, que não apenas enfatiza por contraste a natureza prosaica do objeto interpelado, como desarma as promessas de encantamento e resolução associadas às “feéricas dentaduras”, “engenhos modernos”. Pois o delírio fantasista, empenhado em expandir imagens dos “reinos protéticos”, acaba por minar as atribuições mágicas associadas à industrialização ultramoderna dos cuidados bucais. E, com isso, seu “humorismo ácido”<sup>369</sup> dá sentido paródico a toda atmosfera encantada que subjaz à apóstrofe. Resulta a denúncia hiperbólica da magia própria à forma mercadoria, como se a comédia visionária configurada pelo poema operasse, enfim, uma reconstrução envenenada das ‘sutilezas metafísicas e manhas teológicas’ das dentaduras duplas (se pudermos recorrer, sem o rigor devido, à formulação clássica de Marx).

---

<sup>368</sup> Jonathan Culler, “Lyric Address”, in: *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2015, p. 233. É na abordagem compreensiva do autor que nos baseamos, guardando todavia distância de suas conclusões, que defendem o caráter iterativo da performance lírica. Na obra citada, cf. sobretudo o tópico “Apostrophe”, pp. 211-243.

<sup>369</sup> É nestes termos que Antonio Candido se refere ao poema, em “Inquietudes na poesia de Drummond”, cit., p. 73.

No campo das formas verbais, a solenidade afetada pelo tratamento na segunda pessoa do plural dá **dimensão grotesca** à decalagem entre discurso literário e propaganda medicofarmacêutica, reiterando **a dissonância entre as propriedades do verso e o mundo do comércio**, já precipitada no emprego seletivo do ritmo e da sonoridade. No campo da **imaginação**, as associações futuristas que figuram uma boca tecnicizada levam ao absurdo as promessas da indústria odontológica, fazendo do exagero recurso de explicitação. Assim, a **inadequação** dos recursos poéticos diante dos conteúdos técnico-comerciais encontra correlato na miragem da modernização do aparelho fisiológico bucal e de seu efeito sobre as funções expressivas e humanas. Em versos decisivos para o nosso argumento, trata-se de reiterar a **articulação entre as propriedades da boca, objeto do processo instrumental de reificação, e as da literatura**. Primeiro, na citação da mais convencional e desgastada das rimas, rearticulada numa espécie de quadrinha de gosto infantil e pegajoso, que imita a sedução da propaganda e suas falsas soluções: “A serra mecânica/ não tritura amor./ E todos os dentes/ extraídos sem dor.” O ridículo da **assonância besta**, a serviço das promessas de apaziguamento, é indício do **apequenamento da poesia**, subsumida pela modernização. Logo na sequência, a questão é trabalhada em potência superior, em versos que têm sua organicidade violada por um exemplo escandaloso de composição vocabular por aglutinação de radicais: “E a boca liberta/ das funções poético-/ sofisticado-dramáticas/ de que rezam filmes/ e velhos romances”.<sup>370</sup> Radicalizando o enjambement, o encaixe a fórceps da invenção lexical na cadência métrica dominante é uma estilização acintosa, e também ela grotesca, dos **truncamentos e obstáculos a que a modernização submete a literatura** – ou, noutra chave, das resistências que a poesia vigilante opõe ao fluxo da modernização arrebatadora. Seja como for, esses versos explicitam uma vez mais a dissonância que constitui o nervo polêmico e problemático do poema. Formulando o risco objetivo de obsolescência que atinge a poesia, ilustram o processo que a tem por dispensável – em termos, todavia, que desafiam o discurso do progresso, e, por isso, dão mostra, ainda que em negativo, do **protesto que a linguagem investida de ambição estética e cognitiva move ao curso irrefletido das coisas**. Em outras palavras, a elaboração drummondiana **ultrapassa tanto o júbilo antipoético como o lamento da literatura condenada**, empenhando-se em **investigar o sentido histórico dessa condenação**.

Em *Alguma poesia*, como notamos, a provocação em torno de um “verso [que] não deu certo” **fixa a desconfiança modernista diante do “literário demais”**. Ela move a um tempo a conquista de uma dicção desafogada e a pesquisa das disposições sentimentais associadas à

---

<sup>370</sup> A partir da edição de 1955, o último verso da segunda estrofe aparece modificado para: “e velhos autores”.



prática poética na experiência afetiva e intelectual brasileira. Recuperados com outro sentido, os erros e equívocos do verso ganham, em *Sentimento do mundo*, potência nova, conquistada através da perquirição das configurações contemporâneas da linguagem. É esta a frente de batalha constituída por “Congresso internacional de poesia”, “Brinde no juízo final” e “Dentaduras duplas”, que põem o verso a serviço de um embate renhido com modos de comunicação por natureza avessos à poesia. Forjando a intromissão do poema em campo e horizonte alargados, o gesto responde à ambição cognitiva firmada em “Mãos dadas”, pois implica averiguar os destinos da literatura a partir de seu confronto com a modernização dos processos verbais. A técnica compositiva é assim transformada em terreno de experiência, explorando as tensões entre recursos literários e extratos diversos da linguagem de uma sociedade em vias de ingresso, retardatário e periférico, no modelo urbano-industrial. Decorre um alargamento das circunstâncias de enunciação, que desafiam deliberadamente o campo da convenção lírica. O endereçamento constitui índice particularmente sensível desse processo, pois encaminha com clareza a intromissão do poema em âmbitos de comunicação que não os seus. Discurso de congresso intelectual, brinde festivo, diálogo com dentaduras fantasmagóricas: são situações que deslocam a própria posição da fala poética, impelida a desempenhar novas funções e atribuições. A estratégia faz da despoetização da poesia uma tática de pesquisa das formas do mundo; no contrapé desse impulso centrípeto, que extrapola o domínio literário instituído, a operação drummondiana completa-se por meio de um expediente centrífugo, que revisita modelos os mais convencionais como se deles propusesse um obituário.

### 3.

“Canção de berço”, “Madrigal lúgubre” e “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” experimentam visitar as ocasiões discursivas fixadas por gêneros bem plantados na tradição ocidental, submetendo suas coordenadas a uma impaciente verificação. No primeiro caso, o tema em discussão aproxima-se de “Dentaduras duplas”, ao projetar a neutralização dos afetos pelos recursos da sociedade técnico-industrial; o problema expositivo, com isso, concentra-se no deslocamento que incide sobre o gesto cancional. A voz de amparo que corresponderia à cantiga, destinada a embalar o sono e apaziguar o sofrimento, desenha um consolo paradoxal, pois desorientado pela reconfiguração das experiências de inquietude e mobilização afetiva.

O amor não tem importância.

No tempo de você, criança,

uma simples gota de óleo\*

povoará o mundo por inoculação,  
e o espasmo  
(longo demais para ser feliz)  
não mais dissolverá as nossas carnes.<sup>371</sup>

Uma canção de berço extemporânea, portanto, ou um acalanto desconsolado, cuja performance consiste em **esvaziar os próprios propósitos e fundamentos. “O amor não tem importância. (...)// Mas também a carne não importância. (...)// Também a vida é sem importância. (...) // Os beijos não são importantes”** – pontuam os primeiros versos de cada uma das quatro estrofes. Se o proceder convencional do acalanto consiste não raro em nomear a ameaça ou o terror para o qual oferece alento e segurança, trata-se aqui de flagrar o emperramento desse modelo, pois as velhas figuras do medo tornaram-se remotas, desativando as atribuições da voz de consolo. Ela não apenas teve seu papel anulado como sequer está instruída sobre os novos temores a respeito dos quais consolar sua audiência. Se as ameaças enunciadas pela tradição popular das cantigas sofreram mutação, desarranjam-se os conteúdos manejados pelo nana-neném, cancelando sua dupla funcionalidade, segundo a qual propiciar o sono carregaria tanto dimensões de amparo quanto de disciplinamento. **Não se trata mais de proteger a criança indefesa das ameaças do mundo, mas de verificar que o teor mesmo das ameaças mudou, o que desloca o desassossego, ora direcionado à própria estrutura da cantiga.** Antimusical, ela se dobra sobre si mesma; invalidados seus recursos de tranquilização, **resta-lhe colher os motivos que a fizeram obsoleta**, tarefa a que se dedica uma cantiga perturbada, entoada por um cantor que de compassivo passa a inconformado. Seu exaspero se transmite à versificação, de encadeamento estirado pela atitude dividida, que constata o alheamento entre foro íntimo e convulsão pública.

Mas também a carne não tem importância.  
E doer, gozar, o próprio cântico afinal é indiferente.  
Quinhentos mil chineses mortos, trezentos corpos de namorados sobre a  
[via férrea  
e o trem que passa, como um discurso, irreparável:  
tudo acontece, menina,  
e não é importante, menina,  
e nada fica nos teus olhos.

Diante de eventos que correm por si, alheios ao plano afetivo, desestabiliza-se a escala humana e doméstica do berço. Isso implica extrapolar o âmbito temático e comunicativo da

---

<sup>371</sup> “Canção de berço” [08/09/1935], *SM*, pp. 226-227.

cantiga: o endereçamento à criança é desmentido pelo movimento do discurso, que se transformou em uma forma de repassar reflexivamente as condições que ferem a naturalidade da toada de ninar. Os temas eróticos e da posse sexual, por vezes latentes nas figuras ameaçadoras apresentadas por cantigas que coagem ao sono (bichos ou entidades que vêm pegar, comer, tomar a criança), ganham por isso outra figuração, mais direta e desembaraçada da liga entre horror e ternura característica do ninar folclórico.<sup>372</sup> Desnaturados, os motivos da canção são objeto de **articulações inorgânicas, ou de derivações impróprias ou imprevistas: povoação por inoculação, namorados sobre a via férrea.** As esferas do amor, do prazer e do sofrimento depositam-se assim na concretude de **imagens que, embora fantasiosas, remetem ao curso histórico,** conferindo sentido agônico às figuras do enleio afetivo ou romântico. Sob a exploração desses temas, palpita a preocupação de fundo, o **destino da própria cantiga,** que movimenta o poema. Assim, a figura ingênua e sentimental dos namorados aparece à luz de uma carnificina tremenda, de escala industrial e sobre-humana; ameaçada por um trem que avança como um “discurso” (linear, no contrapé da circularidade de uma canção de berço), a cena absorve uma inquietude metapoética. Mais uma vez, os motivos e temas evoluem para uma indagação das formas de linguagem concernidas. Nessa chave, um exemplo radical de acontecimento social – um *flash* da China, digamos, episódio da guerra civil travada noutro canto do planeta – presta-se a ilustrar o **descompasso entre as coordenadas de uma cantiga de ninar e as do curso do mundo.** Em síntese: **as complicações extremas do tempo presente atravessam e ocupam a hora de dormir.** Fixadas por associações de sentido não-linear, as atribuições de um acalanto que já não sabe para que serve encarnam-se enfim no contraponto entre modalidades discursivas: de um lado o “cântico”, que remete ao fundo sagrado, musical e extático da experiência poética ora gorada; de outro o “discurso”, identificado à marcha inexorável da História, plasmada pelo andamento mesmo do verso. Este não só ganha a extensão da prosa, com recurso inclusive ao particípio característico de manchetes de jornal (“Quinhentos mil chineses mortos”), como desarranja de vez a cadência sonora da cantiga.

Ao falarmos em exaspero, temos em vista a atitude que, desde dentro, movimenta, força e viola os elementos do gênero, manejando materiais e funções convencionais ora desconjuntadas. **Por um caminho diverso da apropriação livre e inventiva dos materiais populares e do folclore a que se dedicavam seus pares mais admirados, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Drummond fixa a desarticulação violenta da tradição.** Dela

---

<sup>372</sup> Cf. Ana Lúcia Cavani Jorge, *O acalanto e o horror*. São Paulo: Editora Escuta, 1988, p. 16, apud Silvia De Ambrosio Pinheiro Machado, *Canção de ninar brasileira: aproximações*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2012, p. 29.

oferece uma apreensão inorgânica, não só acintosamente desviante da “função terapêutica” e “familiar” da cantiga de embalar como alienada de sua veiculação pela cultura oral, de fundo coletivo e gênese ligada à experiência rural.<sup>373</sup> A esse aspecto soma-se a estratégia deliberada de evitar os componentes da sonoridade regular, repetitiva e inebriante da canção, algo que se repete em outro poema do livro, incursão agressiva pela antiga forma madrigalesca, a partir da qual será possível avançar nosso raciocínio. Da antiguidade do gênero escolhido, “Madrigal lúgubre” aproveita sobretudo a **ambiência de fábula**, que estrutura a dramaturgia de uma “apropriação propositadamente perversa do conto da *bela adormecida*”, como notou um crítico.<sup>374</sup>

Uma vez mais, a raiz **pré-moderna da modalidade poética** de que o autor se apropria é trabalhada em chave de **decalagem e deslocamento**. Daí a fala estar com uma espécie arcaica de poeta de corte, que ao se dirigir à princesa encastelada fere os termos do canto lisonjeiro. Neste são injetadas pulsões violentas e notícias de um “tempo de guerra,/ tempo de extrema precisão”, como que atiradas à cara da donzela, que encarna poder e alheamento.

Cá fora é o vento e são as ruas varridas de pânico,  
é o jornal sujo embrulhando fatos, homens e comida guardada.  
Dentro, vossas mãos níveas e mecânicas tecem algo parecido com um  
[véu.  
O mundo, sob a neblina que criais, torna-se de tal modo espantoso  
que o vosso sono de mil anos se interrompe para admirá-lo.<sup>375</sup>

Desvirtuando as expectativas de galanteio, o poema assedia a interlocutora, a cuja posição nas alturas, em meio a figuras do alheamento e do engodo, opõe com deliberado mau gosto cenas de violência [“Não vos direi dos meninos mortos/ (nem todos mortos, é verdade,/ alguns apenas mutilados).]” e admoestações irritadas (“Sutil flui o sangue nas escadarias./ Ah, esses cadáveres não deixam/ conciliar o sono, princesa?”). O sono é alienação; o véu tecido nas nuvens, fabricação ideológica; e a **matéria que macula o palácio, retorno renitente da barbárie produzida e recalcada pelo privilégio**. São denúncias **diretas e destemperadas** que vêm deste poeta-serviçal às turras com o mando monárquico, ao qual reage com investidas de uma libido vingadora (“Dai-me vossa cama, princesa,/ vosso calor, vosso corpo e suas

<sup>373</sup> Para as expressões entre aspas, cf. Mário de Andrade, “Terapêutica musical” [1937], in: *Namoros com a medicina*. 4ª ed. São Paulo/ Belo Horizonte: Martins/ Editora Itatiaia, 1980, p. 24. Não custa lembrar que o segundo poema de *Alguma poesia* registra esse **contexto tradicional da cantiga**, sem deixar dúvidas quanto aos seus vínculos com o escravismo: “No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu/ a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu/ chamava para o café. Café preto que nem a preta velha/ café gostoso/ café bom.” Cf. Carlos Drummond de Andrade, “Infância” [1926], *AP*, p. 55.

<sup>374</sup> Cf. Vagner Camilo, “A cartografia lírico-social de Sentimento do mundo”, in: *Revista USP*, n. 53, mar-abr-mai 2002, p. 68.

<sup>375</sup> “Madrigal lúgubre” [agosto de 1939], *SM*, pp. 249-251.

repartições”) e, noutro plano, com a constatação desafiadora dos laços de dependência: “Se bocejardes, minha cabeça/ cairá por terra, sem remissão”.

Tudo converge para a **demonstração irritada de inconformidade**, que revira desde dentro as virtualidades e funções da forma do madrigal, como se a fazer explícita a **subalternidade da própria poesia**. Atiçado pelo mundo convulso, o poeta revoltado presta-se a parodiar e demonstrar com **exagero belicoso os vícios dos de cima, entre os quais se inclui a dimensão apaziguadora e conformista da literatura de corte e dos cantos de enternecimento** da esfera privada. São estes os materiais que ele deseja estirar e desconcertar – um desejo que o poema consuma ao pôr em embate, de um lado, as formas de canto, e, de outro, a expressão agônica de tudo que não caberia no madrigal.

Imensa *berceuse* sobe dos mares,  
desce dos astros lento acalanto,  
leves narcóticos brotam da sombra,  
doces unguentos, calmos incensos.  
Princesa, os mortos! gritam os mortos!  
querem sair! querem romper!  
Tocai tambores, tocai trombetas,  
imponde silêncio, enquanto fugimos!

Com cenário e música de fim dos tempos, a estrofe apresenta um concerto escatológico, tensionado entre o sofrimento plebeu oprimido, que quer irromper, e os **expedientes poéticos e musicais de edulcoração e atenuação**. Mais uma vez, os próprios recursos de sonoridade, carregados em assonâncias, aliteração, rimas internas e repetições rítmicas, **são tudo menos contingentes, pois a serviço de um parodismo agônico**. Orquestrados para ocultar a escapada da princesa, estão em linha acalanto e narcóticos, rotas de fuga e a falsa harmonia cósmico-natural, mais a parafernália de ritual bélico, barafunda acionada para calar os gritos de vingança ou revolta, vindos do povo morto. A “imensa *berceuse*” é, ao cabo, um **festim de contrainsurgência**, configurando denúncia bastante direta, e talvez um tanto simplória, do **compromisso entre a esfera das artes e a da dominação**. No entanto, adicionando uma nota de insídia que complica os termos do antagonismo, o próprio cantor madrigalesco, ao figurar o espetáculo grandioso, ou a trilha sonora da grande escapada, **barganha enfim um lugar no plano de fuga para outro mundo**. Com a estrofe em destaque acima, a situação dramática sofre uma inflexão: o **poeta da corte, que antes ofendia e atazanava a princesa, agora põe-se a cantar uma *berceuse* de retirada triunfal**. Porta-voz ambíguo da vida fora do castelo, artista emasculado que deseja violar seus suseranos, tampouco ele está alheio ao

interesse de salvar a própria pele; ao atirar as trombetas da fuga, protagoniza um gesto de traição, ou de adesão definitiva aos de cima, que confere ao movimento do poema lucidez menos ingênua. A alegoria que acusava a situação de minoridade da poesia de corte, instrumento de apaziguamento, toma uma curva inesperada, pois o cantor descontente, que ameaçara dar vazão à ira da plebe, quer mesmo é fugir com a princesa. Enfim, nem mesmo o poeta insatisfeito com a minoridade da poesia representa heroísmo algum – uma conclusão que tolhe à denúncia do engodo artístico a possibilidade de qualquer solução fácil.

Outro exemplo de seu “sarcasmo mais cruel com os poetas, seus irmãos”<sup>376</sup>, o aproveitamento que Drummond obtém do madrigal forma um par com sua inspeção desconsolada das possibilidades do acalanto. Demonstrações especialmente irritadas de um embate mais amplo com o destino histórico-social da linguagem, “Canção de berço” e “Madrigal lúgubre” são ilustrações de exaspero com um problema a que o movimento geral de *Sentimento do mundo* se dedica através de chaves e estratégias variadas. Vacinado contra qualquer apologética, o livro tampouco desespera das possibilidades literárias, consolidando um dispositivo crítico que, como veremos no capítulo seguinte, aplica-se também à tensão entre lirismo e antilirismo. Antes, no entanto, cabe entender como o arco de atitudes desenhadas pela obra é amplo ao ponto de comportar, ao lado da luta renhida contra o engodo poetizante, vislumbres de uma poesia que suscita entusiasmo.

“[M]as haverá lugar para a poesia?”: assim se dá a ler, fechando a quinta estrofe de “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, a formulação talvez mais direta da questão que tem guiado nossa leitura da obra de 1940.<sup>377</sup> Ela não produz, todavia, síntese ou resposta: é nas tensões encasuladas pela pergunta que reside sua contribuição ao adensamento das indagações que encontramos no núcleo do livro. O verso, desse modo, ilustra bem o método em operação em não poucos de seus poemas, que se aplicam a deduzir, dos temas em discussão, categorias de pensamento e estruturas de composição.

Suscitado pelas comemorações dos cinquenta anos de Manuel Bandeira em 1936, o poema desenvolve-se como uma prospecção das qualidades do autor pernambucano; plantada

---

<sup>376</sup> Cf. a expressão, já citada, da carta de Mário de Andrade datada de 15/08/1942, in: Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., p. 480.

<sup>377</sup> “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, *SM*, pp. 231-236. A edição crítica de Julio Castañon Guimarães, na qual nos apoiamos, localiza a primeira publicação do poema na revista mineira *Surto*, em agosto de 1937; no entanto, se não estivermos cedendo a alguma pista falsa, o poema parece ter sido veiculado antes, como texto de abertura da *Homenagem a Manuel Bandeira*, publicada por iniciativa de Rodrigo Melo Franco de Andrade e impressa em dezembro de 1936 no Rio de Janeiro pela Typografia do *Jornal do Commercio*. Cf. *Homenagem a Manuel Bandeira*. 2ª ed., fac-similar: Metal Leve, 1986, pp. 9-11; sobre a primeira edição, cf. Maximiliano de Carvalho e Silva, “O significado da homenagem a Manuel Bandeira em 1936”, in: *Idem*, p. XIII.



em meio a elas, a interrogação que destacamos suspende e requalifica o sentido da homenagem. Se o recurso à ode, **embora deliberadamente anacrônico**, não suscita de imediato a desautorização de que são alvo outras modalidades literárias convencionais visitadas pelo livro, sua direção é ainda assim **minada por dentro, por efeito da dinâmica entre o objeto do poema e o ponto de vista a partir do qual é apreendido**. À luz do percurso que vimos propondo, seria de estranhar o elogio dedicado à “pungente, inefável poesia” de Bandeira, “misterioso portador” do “fenômeno poético”; bem como o apelo para “que seu canto confidencial ressoe para consolo de muitos e esperança de todos,/ os delicados e os oprimidos, acima das profissões e dos vãos disfarces do homem”. Que sentido terá este tipo especial de **poesia de consolação**? Como, afinal, entender que o compromisso drummondiano com o **tempo presente acolha e exalte proezas que, precisamente, escapam às determinações temporais**? Digamos que, **ao invés de saltar essa contradição, o poema faz dela o elemento central de seu raciocínio**. A própria escolha pela ode traz ao primeiro plano, de saída, um desajuste entre modelo e matéria, pois mobiliza o **poema de elevação**, tradicionalmente votado a celebrar glórias e feitos, ao tratar daquele que se apresenta como “poeta menor”, instruído e radicado no “elemento de humilde cotidiano” (para recorrermos às expressões com que o próprio autor de *Libertinagem* viria a qualificar-se).<sup>378</sup> **O escritor louvado**, portanto, ostenta **traços refratários à louvação**, pois na contramão da veemência e da positividade; seus atributos, por isso, pedem a qualificação que particulariza e apresenta propriedades avessas à exemplaridade. É nesse sentido que a “Ode” distinguirá em Bandeira uma “violenta ternura”, “a acidez e o carinho simples”, “esse sofrimento seco,/ sem qualquer lágrima de amor”. São feições de um objeto de difícil apreensão, a desafiar o próprio elogio, cujos rodeios indiciam as dificuldades de delinear a especificidade do timbre bandeiriano. É como se este obrigasse ao tateio e às sucessivas aproximações, levadas, por sua vez, a percorrer circuitos paradoxais, como o que trata de caracterizar a faculdade comunicativa de tal poesia:

Esse incessante morrer  
que nos teus versos encontro  
é tua vida, poeta,  
e por ele te comunicas  
com o mundo em que te esvais.

Ensaando a apreensão de um móvel profundo da literatura do pernambucano, a estrofe distingue, no tema decisivo da morte, um núcleo de contradições produtivas: é figurando e

---

<sup>378</sup> Cf., respectivamente, “Testamento” (datado de 25/01/1943 e publicado no ano seguinte na *Lira dos cinqüent’anos*) e *Itinerário de Pasárgada* (1954), in: Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, cit., pp. 162 e 581.



explorando a morte que a obra vem a ser, vive e enseja modalidades poéticas transitivas, através das quais o sujeito em vias de deixar o mundo com ele renova sua ligação. Para dar conta desse movimento, a ambição exegética dos versos de Drummond, encadeando contrários, deve assumir algo de um circunlóquio, no qual se formaliza o seu veio exploratório. Trata-se de perseguir qualidades irredutíveis, que fogem ao comum e sugerem forças misteriosas, como a circulação silenciosa, mas gregária e intersubjetiva, da palavra poética, a respeito da qual se lê na quarta estrofe:

É difícil de explicar  
esse sofrimento seco,  
sem qualquer lágrima de amor,  
sentimento de homens juntos,  
que se comunicam sem gesto  
e sem palavras se invadem,  
se aproximam, se compreendem  
e se calam sem orgulho.

Por recursos de coordenação, adjetivação e adição, a sintaxe expande paulatinamente as propriedades do objeto, compondo uma cadência progressiva de sintagmas e orações que transpõem o corte dos versos e, no fluxo sempre renovado pelos acréscimos, perfaz em sua estrutura mesma a qualidade transitiva que pretende descrever. Reiterada temática e sintaticamente, a propriedade de comunhão perseguida pelas imagens prepara o xis do problema em torno do qual se organiza essa *ode impossível*, cuja dificuldade em nomear o valor comemorado se mistura à constatação das qualidades excepcionais que ele guarda. Pois a delicadeza do homenageado, que repele e desafia a louvação, foge não apenas às possibilidades de descrição palmilhadas pelo poeta que arrisca uma loa à poesia impalpável; fugidia e resistente à linguagem do poema que a homenageia, a poesia de Bandeira aparece avessa também ao ritmo do mundo, e deslocada em meio à cena urbana de degradação e hostilidade em que se situa. É o que lemos em imagens que intrigam o leitor apegado às linhas de força de *Sentimento do mundo*, das quais destoa o elogio da “discreta mensagem” bandeiriana, a circular “entre ônibus, abafada pelo pregão dos jornais e mil queixas operárias”, emitida pelo “poeta acima da guerra e do ódio entre os homens”. À luz do compromisso firmado com o tempo presente, como interpretar esta figura da exceção poética, se não como elogio da literatura que paira acima da matéria histórica convulsa? Compondo o tecido do qual escapa o “canto confidencial”, reivindicações trabalhistas e anúncios de jornal teriam posição equivalente, ambas empecilhos contingentes e descartáveis, a nublar a

circulação poética? O que está implicado na caracterização de um “poeta acima da guerra e do ódio entre os homens”? Se os termos estão de acordo com a inquietude que atravessa o livro, seu equacionamento apresenta particularidades e suscita perguntas; em consonância com a poesia celebrada, **trata-se então de aceitar e enaltecer a redoma da experiência artística que, noutros tantos momentos, é alvo de denúncia, paródia e crítica?**

Vista em foco ampliado, a relação entre poesia e experiência degradada, suscitada pela homenagem a Bandeira, compõe o estágio inicial do desenvolvimento de uma **imagem-problema**, capital na poética de Drummond, que encontrará em *A rosa do povo* sua formulação talvez mais acabada; a esse respeito, bastará lembrar os versos famosos de “A flor e a náusea”, em que “O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse”, e a flor-poesia, que fura “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”, é “forma insegura”, feia e precária como o mundo que a pariu.<sup>379</sup> Flagrado tal como no poema de 1936, no entanto, o problema pede outra estratégia de leitura, interessada menos em uma resposta direta – ou seja, na validação sem mais da imagem de um poeta acima dos acontecimentos – do que, precisamente, no **encaminhamento estrutural de uma indagação**. Em outras palavras, os termos com que o poema de Drummond põe em perspectiva a qualidade diáfana do lirismo de Bandeira constituem, em si mesmos, uma **maneira de dele tomar distância e submetê-lo à consideração**. Em síntese, a **atitude de louvação, própria à ode, é invadida pela reflexão**, na medida em que a sinergia entre elevação do objeto e entusiasmo do sujeito se desfaz e assume inflexão meditativa. Esta “Ode”, portanto, **menos do que celebrar, põe-se a considerar**, sopesar e analisar tanto a linguagem do grande poeta brasileiro como a do mundo em que ela não tem lugar. Neste sentido caberá ler sua estrofe decisiva, que vem justamente dar sequência ao verso de que partimos: “mas haverá lugar para a poesia?”.

Efetivamente o poeta Rimbaud fartou-se de escrever,  
o poeta Maiakóvski suicidou-se,  
o poeta Schmidt abastece de água o Distrito Federal...  
Em meio a palavras melancólicas,  
ouve-se o surdo rumor de combates longínquos  
(cada vez mais perto, mais, daqui a pouco dentro de nós).  
E enquanto homens suspiram, combatem ou simplesmente ganham  
[dinheiro,  
ninguém percebe que o poeta faz cinquenta anos,\*

---

<sup>379</sup> Carlos Drummond de Andrade, “A flor e a náusea”, in: *A rosa do povo* [1945], pp. 310 e 312, respectivamente. Doravante referido como *RP*. Para um comentário a esse aspecto do poema, cf. Iumna Simon, “Das rosas de *A rosa do povo*” [no prelo].

que o poeta permanece o mesmo, embora alguma coisa de extraordinário  
[se houvesse passado,  
alguma coisa encoberta de nós, que nem os olhos traíram nem as mãos  
[apalparam,  
susto, emoção, enternecimento,  
desejo de dizer: Emanuel, disfarçado na meiguice elástica dos abraços,  
e uma confiança maior no poeta e um pedido lancinante para que não nos  
[deixe sozinhos nesta cidade  
em que nos sentimos pequenos à espera dos maiores acontecimentos.

Nada mais distante do poeta celebrado, da naturalidade e singeleza atribuídas à sua dicção, do que forma e teor da reflexão que seu aniversário enseja. O que se dá a ver, já de partida, na tendência discursiva dos versos, os quais assumem talvez a mais radical expansão já experimentada por Drummond até o momento; e, de modo complementar, na dilatação sintática que amarra as imagens, ordena e subordina impressões, e cadencia o conjunto da estrofe por meio de uma sequência de articuladores lógicos que fazem pensar nos mecanismos da prosa dissertativa. Abrindo a estrofe, o advérbio “[e]fetivamente” vale como um gesto de ponderação judiciosa e, até mesmo, como uma espécie de mímica afetada, a desbordar de modo flagrante dos padrões da poesia de Bandeira. Se, como temos visto, os poemas de *Sentimento do mundo* não raro embutem um **nervo argumentativo** e raciocinador, na “Ode” essa tendência se concretiza com o emprego explícito de **marcadores retóricos** de argumentação, precipitados em conectivos e advérbios; e desdobrados, no âmbito semântico, pela ampla rede de contextualizações, condições e pontos de referência mobilizados para circunscrever o assunto. Do ponto de vista da própria distribuição visual, destaca-se precisamente, em meio à mancha da discursividade expansiva, o verso condensado e coeso que encapsula as disposições sentimentais caras ao autor da “Evocação do Recife”: “susto, emoção, enternecimento”. Solta em meio ao aluvião palavroso, a posição desse verso replica, no plano da construção, sua excepcionalidade. A qual, além disso, é reforçada pelo contraste com uma série de posturas que, heterogêneas entre si, são agrupadas por fugirem à lição bandeiriana:

E enquanto homens suspiram, combatem ou simplesmente ganham  
[dinheiro,  
ninguém percebe que o poeta faz cinquenta anos

Imperativos da vida instrumentalizada (*dinheiro*), da experiência política (*combate*) e do âmbito afetivo (*suspiros*) servem para delinear, como uma moldura negativa, aquilo que é estranho e hostil à poesia. Se esta foge até mesmo à nomeação, o oposto se passa com a

matéria não poética, alvo de designação precisa e minuciosa. Resume-se nisso, afinal, a lógica do dispositivo drummondiano, dedicado a lidar com o ultrapoético nos termos e condições antipoéticos que reconhece como seus. Mais do que raiva ou ódio à literatura, todavia, desponta aqui a dinamização entre o “mistério poético” e o seu contrário, a linguagem instrumental e reificada com a qual o poema deve transigir e tomar parte. Num esforço para perceber e assinalar aquilo que “ninguém percebe”, seu próprio modo de conhecimento e expressão é rebaixado, assumindo e tirando partido do desnível em relação ao objeto celebrado. Por isso a escuta sensível que dirige ao canto confidencial de Bandeira divide-se com outra, atenta ao “surdo rumor de combates longínquos/ (cada vez mais perto, mais, daqui a pouco dentro de nós)”; no trânsito entre as duas dimensões, a delicadeza do canto e a brutalidade prosaica e pública, molda-se a contribuição recíproca entre a sensibilidade educada pela poesia e o aparelho cognitivo forjado pela consideração do mundo.

Homenagear o grande poeta, portanto, é ocasião para pensar a própria poesia e, sobretudo, experimentar suas possibilidades discursivas, que aceitam o desafio de, em vez de descartar sem mais o lirismo, verificar as possibilidades e aporias que nele se precipitam. Por essa razão, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” acrescenta elementos aos diagnósticos sobre a linguagem poética encaminhados por “Congresso internacional de poesia”, “Brinde no Juízo Final”, “Dentaduras duplas”, “Canção de berço”, “Madrugal lúgubre”. E, ainda mais, pavimenta o caminho para examinarmos de que modo os mecanismos fundamentais da expressão lírica, observados à distância na homenagem interrogativa a Bandeira, são trabalhados por Drummond, justamente aquele visto por seus contemporâneos como o “menos literário dos poetas”.<sup>380</sup>

Trata-se, portanto, de avançar nosso percurso perguntando como o lirismo antilírico de *Sentimento do mundo* procura estar à altura dos impasses e frustrações da segunda metade dos anos 1930.

---

<sup>380</sup> Cf. Guerreiro Ramos, “Um poeta” [1941], cit., n.p.

## Capítulo 3

### “Na solidão de indivíduo”

#### 1.

Ser “simplesmente poeta” constitui limitação e falha graves, argumenta Mário de Andrade em 1943, sugerindo que a postura implicaria “se isentar de seus deveres com o mundo, se ensimesmando em seus dramas pessoais”. O critério de juízo tão enfático não é outro senão aquele que, como temos visto com insistência, Drummond batizara sob o signo do *tempo presente*. Pois, continua Mário,

[e]stes dramas [pessoais] existem, são intensos e respeitáveis. Teve épocas em que o conjunto das circunstâncias humanas permitia aos jovens esse benefício de apenas viverem na jogatina domingueira dos problemas do indivíduo. Estejamos certos que ainda esses tempos voltarão, em que os moços possam de novo reflorir em semelhante primavera. Mas isso agora não pode ser.<sup>381</sup>

Um diagnóstico categórico, portanto, assentado na liga entre poesia, drama individual e irresponsabilidade, sobre os quais incide o imperativo entendido como “os deveres com o mundo”. O próprio léxico, é de se notar, indicia preocupações afins às sintetizadas no título de *Sentimento do mundo*, de cuja pregnância o argumento marioandradino dá prova eloquente. Mais do que isso, entretanto, a passagem distingue e põe em cena categorias fundamentais, que permitem mapear o debate no qual se insere um aspecto crítico da obra. Para abordá-lo, valerá lembrar de que modo raciocínio afim ao de Mário era formulado, no mesmo ano, em uma das “Notas de crítica literária” publicadas por Antonio Candido na *Folha da Manhã*.

Comentando uma biografia de Maiakóvski então recém-publicada na Argentina, o jovem crítico encaminha a resenha para a formulação de um problema de amplo escopo, a envolver nada menos que “o próprio destino da poesia na sociedade”. Ao trocá-lo em miúdos,

---

<sup>381</sup> Mário de Andrade, “Segundo momento pernambucano” [1943], in: *Aspectos da Literatura Brasileira*, cit., p. 282.

o artigo expõe a importância que a elaboração drummondiana assume na própria orientação do debate do momento. Além disso, em plano mais circunstancial mas ainda propício à reconstrução histórico-literária que nos interessa, sugere uma comparação que ilumina as soluções com as quais o escritor mineiro atinara na virada da década. São razões para conferir por extenso a passagem em que Candido esmiúça a questão, que

[c]onsiste em se saber **se a poesia é historicamente temporal ou intemporal** – ou, por outras palavras, se o lirismo (última forma que nos resta e que engloba as anteriores) representa uma expansão do indivíduo ontologicamente considerado, ou uma **equação do mesmo em relação aos homens do seu tempo**. No primeiro caso, teremos como consequência lógica a poesia pura. No segundo, a poesia funcional. É um velho debate que não vou retomar, certo de que nada lhe acrescentaria de novo. Quero apenas, encarando-o de um ponto de vista limitado, apreciá-lo com olhos da nossa época. Lembro-me, então, do poeta Schmidt e do poeta Carlos Drummond. O primeiro, se queixando, com aquela sua abundante plangência, que já não há mais poesia, que a poesia morreu. É o poeta individualista que sente as coisas não irem indo muito bem e, para compensar, se atira a um poema épico: “O descobrimento do Brasil”. O segundo, é o poeta também **individualista que, falando menos e pensando mais, sentiu mais agudamente que o seu colega de onde vem o mal** – e escreveu *Sentimento do mundo*.<sup>382</sup>

O argumento atualiza uma preocupação amplamente disseminada: aos olhos da época, a poesia tem sua relevância e plausibilidade postas em questão. O problema decorrente consiste em saber como, então, pode ela se situar e metabolizar o impasse; segundo Candido, este radica num traço fundamental do gênero, na medida em que o exercício lírico pressupõe, em sua raiz, **a instância da expressão individual**. Daí a centralidade da equação entre **individualismo, de um lado, e as forças e processos coletivos** (“os homens do seu tempo”), de outro; tendendo para o primeiro, estaria a experiência literária insulada e autocentrada (“poesia pura”), enquanto, para o segundo, tenderia aquela interessada em seu lugar e sentido em uma totalidade abrangente, que a compreende (“poesia funcional”). Dando corpo à demonstração, opõem-se os exemplos de Schmidt, que desespera das possibilidades líricas e erra por outras paragens, e Drummond, cuja resposta, sem paralisar-se em queixas altissonantes, prima por elaborar o problema noutra patamar. Neste ponto, Candido entrevê uma solução que suspende e ultrapassa os limites imputados por Mário de Andrade ao tipo do escritor “simplesmente poeta”: pois *Sentimento do mundo* enfrenta os problemas da poesia

---

<sup>382</sup> Antonio Candido, “Um poeta e a poesia” [1943], cit., p. 5.

sem negar o estatuto e natureza fundamentais desta, antes aprofundando a lida com os materiais do individualismo e os problemas dele decorrentes. Ou seja, se o argumento de Mário tem em vista a problemática abrangente da conduta política do intelectual, discutida com afinco em seus textos mais contundentes daquela quadra, a observação de Candido sugere um modo de considerá-la como fator de composição literária.<sup>383</sup>

O prumo de nossa investigação orienta-se pelos termos desse debate: como, afinal, um livro povoado de figurações terminais da prática poética, exasperado quanto à sua atualidade e função, trabalharia as estruturas fundamentais da agência lírica? Ou, nos termos da antinomia sugerida por Mário, como poderia a “jogatina domingueira dos problemas do indivíduo” responder aos “deveres com o mundo”? No capítulo precedente, percorremos estágios diversos da incorporação das circunstâncias do presente à fatura de poemas que desdobram e dão concretude ao problema; como vimos, fazem-no variando modalidades de exposição, estirando domínios convencionais, reconfigurando a alçada das situações discursivas, testando possibilidades e limitações do verso, minando, enfim, a estabilidade da ideia de poesia. Sistemáticamente antipoéticos, tais expedientes encontram unidade ao evitar as modalidades fundamentais do lirismo. Como este, todavia, não está de todo ausente em *Sentimento do mundo*, cabe expandir o arco de nosso exame, na tentativa de apreender a profundidade do problema. Ou seja, instruídos pela questão levantada por Mário de Andrade e Antonio Candido, falta-nos verificar, ainda que de modo esquemático, o processo pelo qual a própria estrutura lírica formaliza, em seus mecanismos de base, os impulsos antiliterários dos anos 1930.

Para dar contorno mais preciso à questão, convém lembrar que, quando publicado, *Sentimento do mundo* apareceu não apenas como o livro de “um poeta em pânico”, “um poeta com vergonha da poesia”<sup>384</sup>; a essa dimensão, seus primeiros leitores conjugam a ênfase nos afetos elaborados por uma obra que carrega o plano do sentimento em seu título e em seu pórtico. Nela Abgar Renault encontra um “prodigioso escancaramento de alma”, comportando, “até, uma doçura, muita vez sem travor”; em comparação aos móveis de *Alguma poesia*, verifica-se “uma entrega maior do poeta à sua sensibilidade”, filtrada por novas preocupações, que fazem com que “a ‘humanidade’ do poeta debru[ce]-se, comovida,

---

<sup>383</sup> Cf. “Elegia de abril” [1941] e “O movimento modernista” [1942], in: Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, cit.

<sup>384</sup> Cf., respectivamente, Murilo Mendes, “C. D. A.”, cit.; e Ribeiro Couto, “Chão de Itabira e outros municípios”, cit.



sobre a ‘humanidade’ alheia e com ela sofr[a] lancinantemente”.<sup>385</sup> Em linha parecida, outra percepção aguda de Mário de Andrade propõe a compreensão do livro sob o signo de uma “dor paroxística”, reforçando, na “palpitação sensível” de seus poemas, “a angustiosa fidelidade com a dor”, os “cúmulo[s] da dor desesperada”.<sup>386</sup>

Talvez não haja melhor poema para verificar essas impressões do que o segundo do livro, a arquiconhecida “Confidência do itabirano”, cuja última estrofe condensa a atitude a discutir:

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

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

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;  
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.  
Itabira é uma fotografia na parede.  
Mas como dói!<sup>387</sup>

Partamos da exclamação final, *cri de cœur* que impressionou a recepção de primeira hora. Ela concentra as qualidades já notadas de *comoção* e entrega, estabelecendo em campo aberto um núcleo de tensão com a poética anticonfessional firmada em “Mãos dadas”, pois

---

<sup>385</sup> Abgar Renault, “Notas sobre um dos aspectos da evolução da poesia de Carlos Drummond de Andrade” [1941], cit.

<sup>386</sup> Cf. a carta datada de 15/08/1942, in: Lélia Coelho Frota (org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924 a 1945*, cit., pp. 480-484.

<sup>387</sup> “Confidência do itabirano” [julho de 1939], *SM*, pp. 207-208.

enraíza a palpitação emocional no cerne de um livro declaradamente avesso a “suspiros ao anoitecer” e “cartas de suicida”. Grito de sofrimento que, de tão claro, parece pretender dimensão ilustrativa, o verso final fixa um gesto no qual está contido nada menos que um traço típico da tradição lírica ocidental. Em sua exaltação, oferece uma performance daquilo que afirma, valendo ao mesmo tempo como designação e veículo da dor, que, além de nomeada pela palavra, é feita presente pela intensidade elocutória. Talvez não seja despropositado sugerir que, com esse esforço, o verso atualiza a associação entre poesia e expressão de disposições interiores; e que, nesse sentido, recupera uma componente estrutural do gênero, ao qual definições clássicas atribuem a “autêntica satisfação lírica do ânimo”, a serviço da “exteriorização das alegrias e das dores”<sup>388</sup>; ou, ainda, a “exclamação reveladora de dor, de júbilo, de lamento”, que associa o “fenômeno primitivo do (linguisticamente) lírico” à emissão exclamativa de um *Ai!*.<sup>389</sup>

Ocorre que a confiança embute dimensão explicativa: os quatro versos precedentes dão enquadramento ao falsete lírico e contraste à expressão imediata de dor. Impondo-se ao desfecho do poema, a comoção associada ao torrão natal é também objeto de consideração, mediada pela autoanálise do sujeito lírico. Se a “[f]otografia na parede” ativa a lembrança dolorosa das origens, fazendo-a saltar do retrato e reclamar atualidade, a exclamação sofrida é por sua vez enquadrada pelo movimento de contextualização desenhado pela estrofe. Com precisão calculada, opõem-se, à imediatez do arroubo expressivo, fatores que circunscrevem a experiência do sujeito cuja comoção acompanhamos; nos termos de um comentário recente, ao “suspiro de desabafo” antecede um “regime confidencial de contenção”<sup>390</sup> que não apenas dá atmosfera àquele, como, através do recurso ao pretérito perfeito, submete a experiência do canto confidencial a um verdadeiro movimento de historicização. Pois, graças ao modo exemplar como Drummond elabora a exemplaridade de uma trajetória pessoal e familiar, a biografia do sujeito coincide com a genealogia de uma classe social, atrelada ao fastígio e declínio dos ciclos econômicos: gado, ouro, fazendas discernem as posses e ramos de negócio da oligarquia rural mineira, à qual a voz que fala se associa e de cuja decadência é vítima. “Hoje sou funcionário público”, como já se disse, é verso que vale como resumo de um percurso social objetivo.<sup>391</sup> De um lado, expõe a absorção, pelo aparato estatal em vias de

<sup>388</sup> Cf. G. W. F. Hegel, *Cursos de Estética*, vol. IV, cit., p. 166.

<sup>389</sup> Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*, vol. II. 4ª ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1968, p. 219.

<sup>390</sup> Para as expressões entre aspas, cf. José Miguel Wisnik, *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 96.

<sup>391</sup> Uma boa síntese da apreensão do problema pelo poeta é a de Merquior, para quem “o conteúdo sociológico do lirismo drummondiano é tanto mais rico pelo fato de sua aventura pessoal – o filho do fazendeiro tornado

modernização, de intelectuais egressos da genealogia fazendeira ora desclassificada; e, de outro, localiza a posição a que o processo de urbanização e industrialização relega os afetos e recursos intelectuais dos tipos que experimentam na pele a passagem do latifúndio à cidade. Clássico nos estudos da sociedade e cultura brasileiras da primeira metade do século passado, o tópico encontraria nomeação original no título de um livro posterior de Drummond, *Fazendeiro do ar*, e compõe uma das linhas de força de sua obra, que se especializa no complexo de *culpas, angústias, perspectivas e compensações a ele ligadas*.<sup>392</sup>

Do ângulo que nos interessa mais de perto, importa reter o resultado obtido do manejo de conteúdos carregados de informação social e histórica: a forma de sentir configurada pela “Confidência” resulta a um tempo expressiva e analítica, de modo a avançar a possibilidade de, sem relegar o sentimento a segundo plano, elaborá-lo em relação com os processos que o determinam e qualificam. A esse respeito é eloquente a comparação com a primeira exploração drummondiana do complexo anímico associado à família oligárquica. Em *Alguma poesia*, se o sujeito não é “alegre”, antes “até muito triste”, a fixação das taras e do desânimo que o acometem não escapa ao registro veleitário dominante em “Explicação”: “Ah, ser filho de fazendeiro!/ À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo/ é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de”.<sup>393</sup> Todo o *páthos do suspiro é parodicamente esvaziado*, em outro exemplo contundente da interação entre sensibilidade e inteligência que verificamos no livro de 1930. Através do humor aceso e acirrado, erige-se uma atitude prevenida contra efusões afetivas, e especialmente vigilante quanto à figuração destas por gestos literários codificados pela convenção. Daí o escárnio materializado na explicitação gráfica da escansão silábica: a menção à “sen-si-bi-li-da-de” é teatralizada, como se pronunciada em voz de poeta romântico ou passadista, o que a submete a rebaixamento e crítica, agravados pelo desleixo diante da toponímia das origens (“ou outro córrego qualquer”). O poeta falastrão que assim procede, por sua vez, *toma distância da sensibilidade pastichada* veiculando uma outra, briosas, irreverente e informal, mas nem por isso menos pronta a recorrer ao verso como “cachaça” para desafogar o que lhe vai na alma.

Trabalhando *a mesma faculdade reflexiva, a cena da “Confidência do itabirano” é outra*. Seja porque seu mecanismo de autocrítica não implica satisfação imediata, e propõe

---

*burocrata na grande cidade – coincidir com a evolução social do Brasil*”. Cf. *Verso universo em Drummond*, cit., p. 84, grifos no original.

<sup>392</sup> Para a posição do problema, cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 110; para o estudo de seu desenvolvimento na obra do poeta, ver Wagner Camilo, “O fazendeiro do ar e o legado da culpa”, in: Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Jr. (orgs.), *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 205-227.

<sup>393</sup> “Explicação”, *AP*, pp. 143-145.

compreensão propriamente analítica dos impulsos subjetivos, que alcançam a gravidade de um complexo sadomasoquista (“o hábito de sofrer, que tanto me diverte”); seja porque, ao invés de encenar a transitividade equívoca da falação irresponsável, busca **nomear com precisão máxima os travejamentos e obstáculos à socialização da palavra e do sentimento** (“e esse alheamento de tudo que é porosidade e comunicação”); seja porque, enfim e sobretudo, **expõe e comenta em cena aberta as feridas da subjetividade**, a culminar, na estrofe final, na possibilidade, conquistada, de dizer a um tempo o sofrimento e as condições do sofrimento do eu. Fixando-o através de um gesto definidor do lirismo, que procuramos enfatizar, a confiança, **ao invés de minar-se a si mesma, avança um modo próprio de ressentir o próprio sentimento**. E, desse modo, **desativa a corrente de exibições sentimentais e palavrório gozoso** associada à tradição do dó de peito na literatura nacional. Nos termos de um leitor de primeira hora, o “seco soluço” de *Sentimento do mundo* ultrapassaria largamente a “tristeza declamatória do nosso romantismo”, dando dimensão e interesse públicos à sua intervenção, comparável a “uma poça de sangue numa calçada cheia de gente”.<sup>394</sup>

Superando a autoderrisão e dando consistência problemática à comoção, o poema vale também como registro dos travejamentos imanentes à voz lírica drummondiana: os vínculos com o passado oligárquico, a culpa motivada pelos próprios privilégios de classe, limitados mas não anulados pelo desgarramento da família patriarcal, a decorrente atuação no funcionalismo público, que por sua vez também determina uma posição específica diante da cultura – são todos fatores que **qualificam o ponto de vista do poeta**, determinando o ângulo a partir do qual ele apreenderá os diversos temas e situações configuradas no conjunto do livro. Isso posto, cabe realçar o método expositivo de que a “Confidência” dá parte: um método especialmente atento às **formas de figurar e dar voz à subjetividade**. “O burguês sensível se interpreta em função do meio que o formou e do qual, queira ou não, é solidário”, escreveria Antonio Candido, um quarto de século após o artigo de rodapé de que partimos, dando feição acabada a um tópico clássico dos estudos drummondianos.<sup>395</sup> Desta vez com recuo suficiente para situar o tema a que reagira a quente no princípio dos anos 1940, o crítico identifica precisamente em *Sentimento do mundo* o momento de **precipitação da tensão extrema entre indivíduo e sociedade** na obra de Drummond. Trata-se, segundo Candido, da

fase em que o autor, procurando superar o lirismo individualista, praticou um **lirismo social** e mesmo político de grande eficácia. É pois a fase em que **questionou com maior ânsia a exploração da subjetividade**. Terá o artista o

<sup>394</sup> Aníbal Machado, “Um poeta e seu sentimento do mundo” [outubro de 1940], in: Raúl Antelo (org.). *Parque de diversões*. Belo Horizonte/ Florianópolis: Editora UFMG/ Editora UFSC, 1994, p. 97.

<sup>395</sup> Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, cit., p. 80.

direito de impor aos outros a sua emoção, os pormenores da sua vida? O “sentimento do mundo” não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativas se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria?<sup>396</sup>

Essa forma de colocar o problema dá perspectiva à discussão a respeito da voz lírica na obra de 1940, por vezes enquadrada pela crítica sob o signo de um “intumescimento do *páthos*” suspeito até mesmo de “neorromantismo”.<sup>397</sup> Em sentido contrário à tendência que a entende como regresso a uma figuração subjetivista e ingênua do eu, todavia, cabe argumentar, desdobrando a formulação de Candido, que as próprias estratégias de elocução testadas em *Sentimento do mundo* formalizam a posição problemática do sujeito que toma a palavra. Deve-se ainda ao mesmo crítico o diagnóstico segundo o qual, para Drummond, “o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai”.<sup>398</sup> Daí que praticamente cada ocorrência da primeira pessoa do singular nos seus poemas apareça tensionada pela incidência desestabilizadora da história, do horizonte coletivo, das formas discursivas extraindividuais, ou da consciência em luta consigo mesma. É o que mostra, por alto, um breve inventário da posição do *eu* em três peças emblemáticas do livro.

## 2.

Desde o poema que lhe dá título e abertura, a ambição máxima da obra de 1940 – forjar um regime poético à altura do tamanho do mundo – precipita, no momento mesmo em que é declarada, dificuldades e obstáculos. Ou seja, ao pôr em prática o estado perceptivo e expressivo a que almeja – *sentir o mundo* –, a linguagem do poema é tomada por dificuldades, como se nela se objetivassem os entraves à aspiração de articular os planos do sujeito e do objeto. Configura-se desse modo uma dinâmica de raio amplo, tanto mais porque a cena inclui referentes ligados ao campo da guerra e do conflito social, aos quais a instância do sentimento se vincula de modo explícito, mas eivado de fraturas e indeterminações. A questão se apresenta já no primeiro arranque de “Sentimento do mundo”, cuja exposição, reconhecendo o horizonte em que deseja tomar parte, só é capaz de avançar acumulando embaraços e dissonâncias.

---

<sup>396</sup> Id., *ibid.*, p. 72.

<sup>397</sup> Cf. José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., p. 79.

<sup>398</sup> Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, cit., p. 69.

Tenho apenas duas mãos  
e o sentimento do mundo,  
mas estou cheio de escravos,  
minhas lembranças escorrem  
e o corpo transige  
na confluência do amor.<sup>399</sup>

Contraposta à amplitude do mundo, a fragilidade do eu é não só figurada através de atributos de insuficiência (“*apenas* duas mãos”) como atualizada por uma experiência linguística incerta e frustra. Ou por uma **dificuldade constitutiva no manejo da linguagem, cuja precariedade é resultado inventivo e conquista formal do poema**. Tal dificuldade se manifesta tanto na **indeterminação de certas imagens**, semanticamente suspensas, como na sintaxe, manejada como se fosse destituída da capacidade de demarcar com precisão as relações entre entidades, objetos e processos. Assim, a antítese inicial, que nos primeiros dois versos estabelece a **desproporção entre a tibieza das faculdades do indivíduo e o plano máximo a que se dirigem**, desdobra-se em outras oposições, a prestar conta das **limitações que o sujeito reconhece em si mesmo**. Como se verá, o próprio modo de articulação de sua fala constitui, em sua precariedade, o depoimento de quem está **desorientado em uma praça de guerra**. O que se nota já na estrofe de abertura, cujos vínculos de sentido são como que erodidos pelos articuladores sintáticos: a conjunção adversativa aponta para **atributos negativos**, cujo valor particular é, todavia, rarefeito pela construção nada usual, combinando propriedades incongruentes numa **sentença que parece talhada em outro idioma** (“mas estou cheio de escravos”). A sequência estende a lista dos predicados individuais que truncam a tarefa de pôr-se à altura do mundo, mas novamente de modo a injetar **inespecificidade nas relações lógico-causais**; nesse sentido, a conjunção por adição desfibra a coordenação entre os versos (“*e* o sentimento do mundo”, “*e* o corpo transige”), **como se faltasse precisão ou acuidade à tentativa de reconhecer os fatores (lembranças, afetos) que desviam o sentimento de seu destino projetado – o mundo**. Daí, nos parece, ser possível falar em uma **desregulação do próprio aparelho linguístico**, ou de um **engenho verbal danificado**, aquém das possibilidades de articular com exatidão elementos que vão do foro mais privado e remoto à atualidade pública e mundial. Seja como for, trata-se de materiais acumulados pelo âmbito subjetivo, que cobram o seu preço, **bloqueando a superação imediata das limitações do eu**, ou, por outra, alienando-o da matéria concreta e presente à qual se quer integrar. São limitações que se filiam tanto à vida afetivo-libidinal como às origens de classe e ao passado familiar, os

---

<sup>399</sup> “Sentimento do mundo” [25/06/1935], *SM*, p. 205.



quais, embora fincados no íntimo, indiciam estruturas históricas características da sociedade periférica e de seu passivo colonial, que a referência à escravidão não deixa calar.<sup>400</sup>

O processo é portanto de **desorientação da cena lírica**, e se desdobra na perturbação da lógica espaço-temporal configurada nas estrofes seguintes. Elas vêm situar a enunciação do poema, mas as balizas que oferecem à situação do sujeito são, por sua vez, também elas precárias e danificadas.

Quando me levantar, o céu  
estará morto e saqueado,  
eu mesmo estarei morto,  
morto meu desejo, morto  
o pântano sem acordes.

O campo semântico em torno ao qual gravitam os referentes provê contexto à **desorientação**, dado que se trata justamente de reconstituir uma experiência de **catástrofe** de amplas dimensões. Espécie de **aniquilamento bélico total**, de virtualidades apocalípticas e escatológicas, o processo é vislumbrado a partir de uma **posição entrincheirada e recolhida**, que apreende a destruição *a posteriori*, em **chave tardia em relação à emergência à qual não reage a tempo nem a contento**. Com isso, a antecipação de um desfecho fatal converge com a **impotência máxima de um morto-vivo**, destituído de tudo, cuja tomada de consciência retardatária é figurada pela imagem opaca de uma terra simbolicamente arrasada (“pântano sem acordes”) e repõe o desnorteio que preside à elocução, refém da sobreposição de temporalidades. Pois o desnorteio, é de se notar, ganha corpo numa dinâmica de defasagem temporal, **articulada como paradoxo ao projetar, no futuro, a consumação do processo em relação ao qual o sujeito se reconhece em falta**. Tal dinâmica agrava a crise das coordenadas de fala, uma crise da dêixis, por assim dizer, que atinge em cheio os pontos de ancoramento

---

<sup>400</sup> Para deslindar a experiência que o verso sugere de viés, não custa anotar uma passagem da prosa drummondiana que formula às claras a matriz prática de um sujeito “cheio de escravos”: “André Maurois conta que na casa dos pais de Turguêniev, em Spasskoie, se manipulava tudo o que era necessário à vida da família. A casa era fábrica e celeiro. Como não lembrar a velha casa mineira, de que descendo, em que minha avó instalara oficinas e serviços diversos, e na qual se preparava tudo que se fazia mister para a vida no interior mineiro, vida aparentemente simples mas **cheia das exigências da classe social em que minha família se integrava? Se os gêneros alimentícios vinham da fazenda próxima, o pão, o doce, o chapéu, o sapato, a roupa eram fabricados ali mesmo, sob os olhos vigilantes de d. Joana, por uma multidão de escravos especializados em diferentes ofícios. Do bulício dessa casa cheia de trabalhadores pretos e mulatos já não chega aos meus ouvidos nenhum eco, nenhum murmúrio de queixa ou revolta. Apenas o barulho das mãos, o refrão das ordens. Tudo o mais ficou longe, ficou em Spasskoie como no passado mineiro...**”. Cf. “Velha casa” [1941], *CM*, pp. 182-183, grifos meus. Que a recordação do passado escravista mineiro, a se espriar século XX adentro, seja engatilhada por referência a Turguêniev, escritor especialmente atento aos dilemas da modernização de uma sociedade periférica como a russa, e sobretudo ao instituto da servidão e seu papel de entrave às aspirações cosmopolitas e modernizadoras, deixa claro o **nervo analítico do memorialismo deste “fazendeiro do ar”**”.



do discurso. E configura, enfim, uma **colagem de momentos e** cenas, em que se justapõem o presente verbal da primeira estrofe (“*Tenho* apenas duas mãos”), o **futuro antecipado** na segunda (“eu mesmo *estarei* morto”) e o **passado irremissível** na terceira:

Os camaradas não disseram  
que havia uma guerra  
e era necessário  
trazer fogo e alimento.  
Sinto-me disperso, anterior a fronteiras,  
humildemente vos peço  
que me perdoeis.

Implode-se, desde dentro, o aqui-e-agora característico da lírica, desbaratado, estrofe a estrofe, por quadros terminais, os quais a articulação expositiva só pode figurar aos estilhaços. Assim, a projeção **de um estado de guerra**, que convoca a cerrar fileiras e incorporar-se ao movimento coletivo, atua como mais um índice negativo, em relação ao qual o sujeito descompassado não tem condições de responder. **Culpado e atrasado**, seu pedido de perdão abre uma instância de endereçamento que o movimento expositivo não preparara e tampouco esclarece. Outro elemento, portanto, a compor a **desestabilização referencial** e comunicativa dramatizada pelo poema. Por efeito mesmo da relativa desarticulação linguística, ele avança, salvo erro, um modo não de representar, visto que os referentes resistem à elucidação, mas de **encenar a fratura sujeito-mundo**. “A voz patética parece subir de um abrigo antiaéreo”, poderíamos dizer, aplicando a Drummond o achado por ele mesmo formulado a respeito de um contemporâneo.<sup>401</sup> **Dar forma ao sentimento do mundo, enfim, é tarefa de saída comprometida pelo modos de percepção que o mundo impõe ao sujeito; a precariedade de sua expressão constitui, portanto, um saldo objetivo das tribulações da tarefa.**

---

<sup>401</sup> O contemporâneo em questão é justamente Augusto Frederico Schmidt, a cuja poesia, como vimos, logo em seguida Antonio Candido viria a opor as soluções do escritor mineiro. Sem determo-nos na discussão sobre a adequação da fórmula a seu objeto original, valerá transcrever o primeiro parágrafo da ambígua homenagem que Drummond rende a Schmidt, ao menos para documentar os termos com que, confrontando patetismo lírico e manchetes de última hora, se esboçava um capítulo brasileiro do debate sobre as relações entre lírica e sociedade: “Que diz a primeira página? ‘Ondas sucessivas de aviões, durante toda a noite, atacaram com bombas incendiárias uma cidade dos Midlands, destruindo três cinemas, dois hotéis, duas igrejas, um hospital de crianças e diversos bairros operários.’ Que diz a página 10? ‘Há nas rosas, que estão morrendo, um silêncio infinito. Poderíamos dizer que a sombra envolveu as rosas.’ Dir-se-ia que a página 10 (suplemento literário, com um poema de Augusto Frederico Schmidt) está fora do tempo. Mas precisamente porque está fora do tempo, a poesia de Augusto Frederico Schmidt **consola-nos dos bombardeios aéreos e instila em nosso coração uma doçura que a aridez da garganta seca não saberia recolher**”. Cf. “Segredo e atualidade de Schmidt” [fevereiro de 1941], *CM*, pp. 66 e 65, respectivamente.

É o que talvez caiba acrescentar às leituras acumuladas a respeito de um poema tão célebre quanto difícil<sup>402</sup>, argumentando que tal dificuldade lhe é constitutiva, já que imanente ao problema a que pretende dar forma. Se no capítulo precedente inventariamos as estratégias diversas com que o livro evita e põe à distância a intensidade expressiva da cena lírica modelar, é possível agora reconhecer um movimento oposto e complementar. Pois, mesmo quando se trata de tomar a palavra como veículo imediato de projeção de estados de ânimo, a expressão é tolhida pela intervenção inescapável das forças exteriores, materiais e extrassubjetivas, que lhe prejudicam a articulação desimpedida. Daí a complexidade da tentativa drummondiana de pôr-se à altura dos homens e da vida presentes, tarefa que só se pode cumprir pela autocrítica da posição individualista e das formas de composição a ela atreladas. Com recurso combinado a duas observações de Roberto Schwarz, digamos que, se há na poesia política do autor a aspiração ao “anonimato superador”, ou o desejo de “anular o pequeno-burguês dentro de si”, a eles não se apresenta solução imediata, que dispense o “auto-exame do burguês deslocado, que através da culpa individual descobre vícios de classe e um passado histórico”.<sup>403</sup> Pressuposto dessa operação, a manipulação esclarecida das formas de exposição do eu alimenta uma crítica concreta do lirismo, levado a medir forças com os materiais históricos, dos quais a linguagem é parte integrante. Se o resultado, de um lado, é a desorientação lírica formalizada em “Sentimento do mundo”, de outro, trata-se de imaginar a ultrapassagem das insuficiências do indivíduo, interrogando as relações entre formas poéticas e processos de comunicação.

### 3.

“Os ombros suportam o mundo” e “Mundo grande” oferecem variações dos temas que vimos repertoriando. Podem ser lidos como expedientes de verificação de uma subjetividade em crise, e também de pesquisa dos recursos e técnicas compositivas a serviço da superação do insulamento lírico. No primeiro, encontramos outro diagnóstico da ação do tempo sobre o complexo de afetos e sentimentos individuais. Desta feita, vazado através de um torneio discursivo repleto de consequência, a absorver, inclusive, figuras e atitudes pelas quais já passara a poética drummondiana.

---

<sup>402</sup> Cf., sobretudo, as leituras propostas por John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., pp. 128-130; e Murilo Marcondes de Moura, “Desejo de transformação”, in: Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 55-60.

<sup>403</sup> Para as duas primeiras expressões citadas, cf. Roberto Schwarz, “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in: *Sequências brasileiras*, cit., p. 121; para a terceira, cf. id., *ibid.*, “Orelha para Chico Alvim”, p. 206.

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.  
Tempo de absoluta depuração.  
Tempo em que não se diz mais: meu amor.  
Porque o amor resultou inútil.  
E os olhos não choram.  
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.  
E o coração está seco.<sup>404</sup>

A estrofe pode ser lida como **reperspectivação**, pelo avesso, do desafogo que rebenta ao fim da “Confidência do itabirano”: a **comoção** que nesta sopesa os freios da autocrítica e convive com as prevenções da análise é, em “Os ombros suportam o mundo”, objeto de **negação reiterada**. Ou, mesmo, de *denegação*, vista a ênfase com que são recusados os impulsos a palpitar na interioridade; por mais que ainda pulsem os gatilhos habituais da emoção, não há mais o que exclamar, expressar, prantear. De modo complementar, é evidente que também a pauta de “Canção de berço” – a dessuetude dos afetos tradicionais, defasados quanto à experiência contemporânea – recebe aqui novo tratamento, restando interrogar de que modo o tema ganha forma. Esta se dá a ver, em primeira aproximação, no plano da sintaxe, cuja dinâmica, amparada em anáforas (“*Tempo* de [...] / *Tempo* de [...]”) e polissíndetos (“*E* os olhos [...] / *E* as mãos [...] / *E* o coração [...]”), faz coincidirem, sem exceção, quebra de verso e fim de oração, de modo a fixar **ritmos estanques, homólogos à lógica inapelável das seguidas constatações**. Com isso, o conteúdo de cada afirmação é reiterado pelo compasso deliberadamente marcado; e o **bloqueio da expansão emocional, por sua vez, reproduzido pela compressão rítmico-sintática**, que susta as possibilidades de desdobramento e movimentação semântica ou expressiva. Represado pela pontuação intransponível ao fim de cada verso, o discurso avança em *staccato*, reproduzindo em seu fôlego curto a própria contração anímica que anuncia.

Noutro plano, o motivo das lágrimas secas e do coração embotado dá-se a elaborar através da citação de condutas e meneios sentimentais que são, também, atitudes poéticas consolidadas pela tradição. “Chega um tempo em que não se diz mais: *meu Deus*”: o que implica a desativação deste vocativo? “Meu Deus” é expressão popular que pode indicar sofrimento ou alegria, espanto ou entusiasmo; além da dimensão ossificada na língua geral brasileira, todavia, ela remete à interpelação de forças superiores, sejam divinas, sejam metafísicas, mas em todo caso invocadas por ocasião de desorientação ou, por assim dizer, desterro transcendental. Este o sentido com que a expressão fora mobilizada pelo próprio

---

<sup>404</sup> “Os ombros suportam o mundo” [1935], *SM*, p. 238.

Drummond, ao se apropriar, no “Poema de sete faces”, de um versículo do *Evangelho segundo Mateus* (“Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco.”).<sup>405</sup> É portanto o protesto contra o abandono, ou a súplica dirigida aos planos superiores, que estariam interditados no poema de 1935: sendo impossível atualizar ou reanimar a cena de desassossego, o verso dá parte do esgotamento da própria inquietação. O mesmo se passa com o apelo amoroso, pois o bloqueio do tratamento afetivo (“Tempo em que não se diz mais: meu amor.”) está além do lamento desiludido, oferecendo uma versão em segundo grau da frustração romântica, como se afirmasse a desilusão da própria desilusão. Mais que isso, sobretudo, os gestos citados – “meu Deus”, “meu amor” – são formas de dizer, e, especialmente, de interpelar, que, desativadas, implicam a desativação da própria situação elocutória e poética. Trabalhando esses motivos bloqueados, tem-se um poema que tenta demonstrar o esgotamento de certo tipo de poema, e por isso, talvez, remeta à própria atividade da escrita; ela é rebaixada ao plano da mera atividade manual, em perífrase que refaz em chave desencantada e frustra a etimologia da palavra “texto” (*tessere*): “E as mãos tecem apenas o rude trabalho”. Uma figura embrutecida da escrita, portanto, que forma sistema com outras figurações negativas da literatura ao longo do livro.

Na segunda estrofe do poema, as consequências do embotamento e da desidratação afetivo-linguística se fazem presentes no próprio modo de expor. A questão se apresenta no plano da flexão verbal, como se a levar a um desdobramento terminal o cancelamento do horizonte de comunicação prospectado na abertura de “Os ombros suportam o mundo”. Vocativos emperrados, interpelação muda, fala sem destinatário, mensagem para ninguém: tudo aquilo que os versos haviam reiterado passa ao plano efetivo da ação verbal. Isso se dá quando o sujeito da voz grave e controlada que acompanhávamos, suspensa pela ausência de marcadores explícitos de tempo, lugar ou pessoa, enfim dirige-se a um interlocutor – que, no entanto, não é outro senão ele mesmo.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.  
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
És todo certeza, já não sabes sofrer.  
E nada esperas de teus amigos.

A estrofe funciona como uma lição de impassibilidade: promovendo um estado de solidude resoluta e autossuficiente, procede como se a prescrever uma conduta exemplar, blindada a

---

<sup>405</sup> Cf. *Bíblia, vol. I, Novo Testamento – Os quatro Evangelhos*. Tradução, apresentação e notas Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. ; e “Poema de sete faces”, AP, p. 54.

hesitações e dissipação afetiva. A sugestão de disciplina renhida é resposta ao isolamento hostil, convertendo a posição de abandono não em sofrimento, mas em vigilância desperta e convicta, que por sua vez faz dos olhos secos, a luzir no escuro, índice de enfrentamento e consciência alerta. “A vida apenas, sem mistificação”, verso que fecha a terceira e última estrofe do poema, presta-se, nessa linha, a ser lido como uma sentença aforismática e conclusiva, a aconselhar a superação das próprias fraquezas, a retidão de vistas, a desafetação expressiva, a desalienação da percepção. Não será difícil reconhecer os traços de afinidade entre esse estoicismo antissentimental e a ampla tendência com que parte significativa da poesia modernista reage, em escala mundial, ao período crítico do Entreguerras. Batizada de “uma nova austeridade” por um estudo clássico, ela implica despojamento não apenas da dicção como da própria *persona* poética, escapando às tentações da mera psicologia.<sup>406</sup> É o que uma observadora atenta viu, por exemplo, na poesia antilírica de Brecht, que já nos anos 1920 teria percebido a ineficácia, para não dizer o ridículo, de medir a enxurrada dos acontecimentos a partir do critério das aspirações individuais, ou de mensurar “a catástrofe da guerra a partir do ideal de uma personalidade plena e equilibrada”.<sup>407</sup> Se tem parte com a sobriedade de que se imbuem as tentativas antipoéticas ao depararem as catástrofes do século, a receita drummondiana de austeridade, todavia, não se resume a este plano; como temos visto, o despojamento proclamado em “Os ombros suportam o mundo” constitui apenas um dos polos do processo de autoexame a que o lirismo é submetido na obra de 1940, oferecendo contrapeso, por assim dizer, às cenas de comoção exacerbada e hipertrofia da sensibilidade. Tal movimento corresponde, acima de tudo, à pesquisa das relações entre as formas de sentir e as formas de dizer, o que dá à sua investigação compositiva substância que vai muito além do reprocessamento metapoético de uma linguagem posta a questionar incessantemente a si mesma. Em outras palavras, visto no quadro mais amplo que temos desenhado, o interesse do poema reside no modo de concatenar as estrofes em destaque acima, um modo de compor que

---

<sup>406</sup> Cf. Michael Hamburger, *The truth of poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*. Middlesex, England: Penguin Books, 1972, sobretudo os capítulos “A period loose at all ends” e “A new austerity”.

<sup>407</sup> Hannah Arendt, “Beyond personal frustration: The Poetry of Bertolt Brecht” [1948], in: *Reflections on literature and culture*. Stanford University Press: Stanford, California, 2007, p. 137. Também nos anos 1940, ainda no quadro da primeira recepção da poesia de Brecht fora da Alemanha, Clement Greenberg nela enfatiza a injeção de convenções e procedimentos (tomados à balada, ao hino, ao sermão, à canção de guerra, à oração) alheios à órbita da literatura livresca, assinalando a originalidade de um artefato antiliterário que corre por pista diversa dos procedimentos e manias marcadamente vanguardistas. Cf. “Bertolt Brecht’s Poetry” [1942], in: Clement Greenberg. *Art and culture*. Boston: Beacon Press, 1989, pp. 253-254.

deduz, do descarte de antigualhas afetivas, dissecadas na primeira, uma posição de **impassibilidade vigilante, encenada na segunda.**

Nisso reside a importância do desdobramento dialógico da exposição, que, ao **recomendar austeridade ao próprio sujeito da enunciação,** dá à segunda estrofe o aspecto de uma conversa consigo mesmo. A manobra oferece em ato o que fora apenas anunciado na estrofe anterior, ou seja, consome o seu tema, **o bloqueio da transitividade afetiva,** no manejo prático das pessoas do discurso. Suprimidos os vocativos de interpelação, o eu lírico, destituído de audiência, desdobra-se em destinatário da própria lição de autodisciplina: “não abrirás”, “ficaste sozinho”, “és todo certeza”, “e nada esperas”. Nesse sentido, a atitude **repressiva de um eu que pretende expiar as próprias culpas,** refreando sentimentos, modos de agir e cacoetes de expressão, é subsumida por uma estratégia mais ampla, da ordem de uma **pedagogia da impessoalidade,** que vale como resposta à brutalidade infligida pelo tempo. Assim entendido, o diálogo ensimesmado não é apenas índice de insulamento, tampouco medida de autopunição; constitui, antes, **providência avisada quanto às ilusões do eu e, no limite, da própria poesia lírica.** Ou, nos termos do poema, uma “depuração” crítica, à procura de uma linguagem “sem mistificação”. Marca-se, desse modo, um estágio importante da experimentação a que *Sentimento do mundo* **submete os pronomes pessoais,** cujo manejo, como voltaremos a ver, **ultrapassa o registro lírico-confessional e orienta o estudo minucioso dos pontos de vista e modos de agir enfeixados nos gestos de enunciação.**

Se a interpretamos corretamente, a pequena **fenomenologia do individualismo** desenvolvida nesses poemas pauta-se pelo nexo entre **crítica da poesia e crítica do eu,** este entendido como pressuposto daquela. Outra peça de antologia, “Mundo grande”, na qualidade de momento articulador da obra, deixa ver esse nexo com a clareza de um sistema; sem ambição de explicá-lo por completo, destaquemos seus movimentos fundamentais, que ajudarão a avançar o nosso argumento. Notamos já, páginas atrás, que o poema elabora um motivo-chave do livro, a imagem do coração. Sua mobilização dá perspectiva aos vícios a condenar e às condutas a seguir; em outras palavras, **residem no coração os problemas que, pouco depois, Drummond nomearia como “grande inexperiência do sofrimento e (...) deleitação ingênua com o próprio indivíduo”<sup>408</sup>.** Como o livro de 1940 a isso responde? Lembre-se que, em *Alguma poesia*, diante do “mundo mundo vasto mundo”, tratava-se de afirmar que “mais vasto é o meu coração”<sup>409</sup>. Aqui, pelo contrário, trata-se de redimensionar o

---

<sup>408</sup> “Autobiografia para uma revista” [1941], *CM*, p. 68.

<sup>409</sup> “Poema de sete faces”, *AP*, p. 53.



sentimento e projetar em nova clave aspirações, limites e o próprio ponto de fuga da experiência poética. O que se mostra com clareza programática no trânsito entre a **autoexposição das próprias falhas, na primeira estrofe, e a determinação a revertê-las, na última estrofe de “Mundo grande”:**

Não, meu coração não é maior que o mundo.  
É muito menor.  
Nele não cabem nem as minhas dores.  
Por isso gosto tanto de me contar.  
Por isso me dispo.  
Por isso me grito,  
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:  
preciso de todos.

(...)

Então, meu coração também pode crescer.  
Entre o amor e o fogo,  
entre a vida e o fogo,  
meu coração cresce dez metros e explode.  
— Ó vida futura! nós te criaremos.<sup>410</sup>

Signo capital do poema, o **coração**, inicialmente metonímia dos núcleos afetivos de que irradia o lirismo, é alvo de uma **reforma semântica**. Ela instrui um processo contra a **comoção, tratando não de descartá-la, mas de reposicioná-la no quadro de uma constelação coletiva de afetos**. Assim, a reescrita do verso famoso do “Poema de sete faces” reequaciona tanto a dimensão como o sentido do que vai no coração; se este não é “mais vasto” que o mundo, antes “muito menor”, **as dores do indivíduo não apenas diminuem de proporção como passam a abastecer um processo intersubjetivo de comunicação**. Corrigida e depurada, a inflação sentimental ganha sentido transitivo, culminando, na estrofe final, na revisão exemplar dos vínculos entre sujeito, mundo e processo histórico. A experiência da guerra, ou de um conflito agônico designado pela ação do **fogo, aparece então como o vetor contra o qual se projeta a expansão hiperbólica do coração**; a ampliação deste, incorporando a esfera coletiva, **reconverte o egotismo em solidariedade**. Com isso, o horizonte utópico, alinhado à superação do conflito bélico e da sociedade de classes, **implica superação também do individualismo, à medida que o coração pequeno se alarga e se refuncionaliza**. Ao modo de um artefato de batalha, o órgão-bomba que cresce e explode é enfim instrumento de guerra,

---

<sup>410</sup> “Mundo grande” [julho de 1938], *SM*, pp. 255-257 .



assim redimindo o sujeito que, antes autocentrado, agora empenha seus recursos afetivos na criação da “vida futura”. “O eu estrangulado (...) é produto das circunstâncias”, comentaria Antonio Candido, glosando a estrofe conclusiva, para sintetizar: “a destruição do velho ‘mundo caduco’ poderia arrastar consigo as condições que criam consciências estranguladas” como a do sujeito do poema.<sup>411</sup> Se em “Os ombros suportam o mundo” tratava-se de recompor a subjetividade com a régua e o compasso tomados ao tempo duro e austero, em “Mundo grande” trata-se de aventar a transformação da subjetividade por meio da transformação do mundo.

Esse ponto de culminância participante consta entre os principais registros, no conjunto de *Sentimento do mundo*, da adesão socialista drummondiana. “Mundo grande” vem à luz no momento exato de reversão das expectativas progressistas acumuladas ao longo da década: sai em revista em meados de 1938, pouco depois do golpe do Estado Novo varguista e em pleno curso do revés republicano na Guerra Civil Espanhola, conflito que servira, em escala transnacional, como parâmetro do fôlego antifascista e passava, então, a indicar um novo patamar da arrancada nazista sobre o continente europeu. O enquadramento dá contexto ao alento utópico de coletivização aspirado pelo poema, atualizando a dramaticidade de sua tomada de partido e da decorrente aposta na construção de um horizonte não capitalista. Com olhos nisto, Aníbal Machado, resenhando a obra, observa que nela “as explosões do tempo fizeram ruir as muralhas do eu”, liberando um “profetismo instantâneo”, ou um “canto de afirmação”, nos quais repousaria enfim o “sentido heroico do livro de Carlos”.<sup>412</sup> A janela de indefinição histórica, aberta sobre revezes de monta mas propícia ao ânimo superador e às palavras de guerra, ajuda a entender a dimensão afirmativa enfatizada pelos primeiros leitores da obra, que viram em Drummond um exemplo de progresso do debate literário, fundado no “enriquecimento por assim dizer ideológico da poesia moderna”.<sup>413</sup> No decurso da recepção crítica, todavia, o mesmo dado passaria a ser encarado com sinal trocado, aparecendo como limitação e regresso para leituras que atrelam a pauta de *Sentimento do mundo* às “declarações de compromisso”, ou ao “regime da franca declaração de princípios, identificados com o solidarismo socialista”.<sup>414</sup>

Para efeito de nosso comentário, interessa notar que “Mundo grande” encaminha o problema noutra chave, mais concreta e talvez mais produtiva do que a pergunta sobre os

---

<sup>411</sup> Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, cit., p. 81.

<sup>412</sup> Aníbal Machado, “Um poeta e seu sentimento do mundo”, cit. Para a primeira citação, cf. p. 97; para as demais, p. 101.

<sup>413</sup> Antonio Candido, “Ordem e progresso na poesia” [novembro de 1944], in: *Textos de intervenção*, cit., p. 151.

<sup>414</sup> Alcides Villaça, “Um elefante de mentira e de verdade”, in: *Passos de Drummond*, cit., pp. 59 e 60, respectivamente.

méritos, déficits ou desvantagens resultantes da tomada de posição político-ideológica. Isso porque a própria estrutura do poema investiga a relação entre sujeito e mundo, e as implicações políticas decorrentes, a partir de uma mediação decisiva, que temos verificado de modo recorrente: o plano da circulação social dos discursos. Nele residem as determinações que o eu lírico, comprometido a superar o insulamento, reconhece para a própria expressão: “Por isso me grito,/ por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:/ preciso de todos.” A experiência estética é assim considerada a partir da socialização que ela implica. O corolário obriga a reconhecer a imbricação da esfera artística com as práticas do mundo e suas contradições: jornais e livrarias veiculam literatura, mas têm parte também com o campo das mercadorias, das trocas materiais, da comunicação política, cotidiana, publicitária. Nesse sentido, se a primeira estrofe contém, como propõe Merquior, traços de um “exibicionismo flagelador”, culpado e expiatório, ela os articula em termos que ultrapassam a fixação egótica e autopunitiva.<sup>415</sup> Ou seja, em termos que não só figuram o indivíduo enquanto ser de relação como pontuam seu laço com o rés do chão dos modos de produzir, vender, circular, distribuir o discurso. Uma tópica afim à língua das ruas e da sociedade de massas, como a do “pregão dos jornais” e das “mil queixas operárias” – a qual, como vimos, a “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” discerne como a linguagem do tempo presente, para a ela contrapor a da poesia de Manuel Bandeira. Afim, igualmente, à enxurrada de produtos e signos que, na terceira estrofe do poema ora em causa, são exemplo de um mundo vasto, cuja amplitude se mede pelo trânsito dos “navios que levam petróleo e livros, carne e algodão”. Reconhecendo-se imerso no fluxo das coisas e dos discursos, o poeta toma pé e dá nome à matéria impura e mesclada em que está situado e em meio à qual circulam suas palavras-produtos.

Entre a primeira e a última estrofes de “Mundo grande” há portanto um condensado da reflexão drummondiana dos anos 1930: autocrítica do eu, reforma do aparelho perceptivo, compromisso com a vida futura. Em meio a esse encadeamento de providências, processo radical em que são pareados transformação do sujeito e transformação da sociedade, despontam outros termos-chave do complexo temático-formal de *Sentimento do mundo*. Sobretudo, a inquietude com as formas discursivas, o que elas dizem sobre o indivíduo, o que podem diante da realidade. Assim, de um lado, o poema recolhe e organiza momentos da indisposição com a conduta literária e a estetização da existência; enquanto, de outro, atina para formas novas de encaminhar as faculdades da palavra e da comunicação.

---

<sup>415</sup> José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., p. 73.

Começando pela primeira dessas dimensões, destaquemos apenas como a autocrítica se materializa na rejeição de motivos clássicos da literatura de evasão:

Outrora viajei  
países imaginários, fáceis de habitar,  
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.

e se desenvolve ao discernir a liga entre vícios do individualismo e limitações linguístico-expressivas:

(Na solidão de indivíduo  
desaprendi a linguagem  
com que homens se comunicam.)

Versos como esses constituem um momento alto da **reflexão antilírica** encaminhada por *Sentimento do mundo*. Eles conferem dimensão categorial ao problema, sobretudo por apreenderem, como poucos, o núcleo comum às formas de constituição do eu e às formas de produção da linguagem. Note-se por fim que, ao **repúdio que movem às limitações da subjetividade enclausurada e do confinamento poético**, soma-se um aspecto programático, escondido nas negativas que se multiplicam ao longo do poema. Nesse sentido – de uma expiação de culpas que subentende um projeto, ou de uma purgação poética que avança novas possibilidades – cabe entender a estrofe seguinte:

Outrora escutei os anjos,  
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.  
Nunca escutei voz de gente.  
Em verdade sou muito pobre.

A enumeração que ocupa os dois primeiros versos corrobora o argumento antiliterário: ela liga “**poemas**” a **formas burguesas de mistificação estética**, numa ponta o refinamento extremo da música para poucos, na outra o desespero confessional do patetismo lírico. Na sequência, o dístico que fecha a estrofe embute um **critério para a reorientação do sujeito**. Reconhecendo-se pobre e menor do que o mundo, ele faz da **dimensão socializadora da linguagem**, ou do reconhecimento de que nela palpitam relações sociais, a pedra de toque de uma nova conduta política e poética. A censura contida em “[n]unca escutei voz de gente”, implica, afinal, disposição a reverter o ensimesmamento e aprender a linguagem dos homens. A formulação, nesse sentido, atualiza o achado com que, quase dez anos antes, o autor de *Alguma poesia* cravava ressalvas à intenção esteticista ao decretar: “Bonito demais. Sem humanidade./ Literário demais”.

Se pudermos entender a conduta sugerida por “Mundo grande” como cifra de uma plataforma poética filtrada por ânimo antiliterário, veremos que a determinação a “escut[ar] voz de gente” reafirma o programa de “Mãos dadas”, enriquecendo-o de novas determinações. Pois, além de inclinação solidária e encontro marcado com a história, o gesto aponta para um aproveitamento específico das faculdades literárias. Este consistiria em contrabalançar o ímpeto sentimental da expressão pela recepção, organizada e consciente, do que vem de fora. Trata-se, enfim, de resintonizar, como se dizia na época, ‘as antenas do poeta’; ou, por outra, de capturar com os sentidos e elaborar pelo raciocínio o que tem a dizer a linguagem extrapoética praticada “cá fora, (...) na rua” (para recorrermos a ainda outra expressão de “Mundo grande”).<sup>416</sup>

Completando nosso percurso, argumentaremos que a obra de 1940 faz dessa plataforma uma estratégia: a de escutar, na voz das gentes, as tensões sociais e clivagens materiais que depara o poeta disposto a fraturar o lirismo e interrogar as formas e as ações do mundo.

---

<sup>416</sup> Expressão da segunda estrofe de “Mundo grande”, *SM*, p. 255.

## Capítulo 4

### “Voz de gente”

#### 1.

Seria difícil sobre-estimar o quanto da experiência modernista brasileira as seguintes linhas de Manuel Bandeira, embora desprovidas de intenção estética, alcançam registrar:

Ando agora numas tentativas de trabalho, bulindo devagarzinho com o pulmão como se faz com cachorro que não se sabe se morde. Na United Press, traduzindo telegrama. É divertido gozar em primeira mão o cinismo fascista: todo discurso é “importantíssimo” e o Duce não dá um peido que os balilas não cantem o *Giovinezza*. De vez em quando dana-se a haver interferências (as ondas, irritadas com tanta mentira farreando nos ares) e então é xth y ka macdonawt smaif fs sif commons rnw que não se entende nada e o argentino Fusone, que eu e o Sérgio Buarque de Holanda chamamos Al Fusone, diz – *Es inutilizable*. E a gente vai fumar um cigarro no balcão do 19º andar da A Noite. A Praça Mauá lá embaixo sussurra “*L’invitation au suicide*” e como há um refúgio cercado de automóveis por todos os lados, o Sérgio pergunta o que é um refúgio cercado de automóveis por todos os lados, e as luzes da ilha das Cobras, de Niterói, dos subúrbios estão tão bonitas que a gente dá uma banana para as estrelas (...)<sup>417</sup>

Espécie de instantâneo saturado de referências e implicação histórica, o relato despachado por correio em fins de 1931 mobiliza os recursos do poema piada, da cultura literária, da crônica de opinião e da inteligência plástica de um homem de letras cheio de *esprit*, com o olho na atualidade mas desconfiado dos feitos da técnica e do progresso.

---

<sup>417</sup> Ver carta de Manuel Bandeira a Carlos Drummond de Andrade datada de 14/12/1931, in: Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. II, cit., p. 1404. A título de nota auxiliar, lembremos que *Giovinezza* é o título do hino do Partido Nacional Fascista italiano, e *Balila*, a organização da juventude fascista no país entre 1926 e 1937.

Convertendo recursos intelectuais em força de trabalho que alimenta a máquina noticiosa de uma agência internacional, ele tira partido da ocasião que propicia contato em primeira mão com os acontecimentos do momento, seja a mitologia fascista, em fase inicial de disseminação para além das fronteiras italianas, sejam os episódios de modernização da paisagem e da sociabilidade cariocas. O ponto de vista, digamos, é o do grande poeta de sua geração que, premido pela falta de renda a prestar serviços jornalísticos, faz desse rebaixamento à experiência concreta um ângulo de notação do curso do mundo. E é assim capaz de, em três ou quatro linhas carregadas de informação artística, transitar da cena política mundial ao circuito da vida intelectual local e desta às transformações por que passa a capital do país.

Limitando nosso comentário a um aspecto da cena montada por Bandeira, destaquemos de que modo, ao costurar com prodigiosa informalidade temas e registros, ela atualiza um *topos* clássico – as relações entre paisagem e estado anímico –, sugerindo chaves diversas de mobilizá-lo. Seu ponto de partida é a novidade arquitetônica do edifício *art déco* recém-inaugurado, então conhecido por sediar a redação do jornal *A Noite* – que já merecera, em crônica de 1929, o comentário desdenhoso do pernambucano para quem, diante da geografia e natureza cariocas, “os arranha-céus do Rio não fazem nenhuma figura”, cabendo inclusive “meter a ridículo os *snoobs* que inscrevem o arranha-céu como cláusula de modernidade”.<sup>418</sup> É retomando essa cisma diante da atualização urbana que, do topo do maior arranha-céu da América Latina, o escritor especula as sugestões latentes no enquadramento que domina a cidade e sua baía. De um lado, submetendo a ambiência nas alturas a um banho de estranhamento, como se a minar seu aspecto de distinção e sublimidade, posto em contexto pela vulgaridade contemporânea dos avanços técnicos (automóveis, iluminação elétrica), que se impõem à vista e obliteram a contemplação dos astros e a promessa de refúgio. A falta de reverência diante da paisagística do pináculo e da vastidão, propiciada pelo acesso à novidade do balcão nos cimos da Guanabara, carrega, por sua vez, o travo do intelectual sem posses: na jocosidade frente à construção *up-to-date* reconhecemos o poeta domiciliado e apegado ao bairro da Glória, de cujo “velho casarão quase em ruína” fazia, em seus próprios termos, “posto de observação da pobreza mais dura e mais valente”.<sup>419</sup> Instruído por esta experiência, e pelas maneiras de transpô-la literariamente, o registro de Bandeira, cogitando sem

---

<sup>418</sup> Cf. Idem, “Os arranha-céus do Rio não fazem nenhuma figura” [1928], in: *Crônicas inéditas I, 1920-1931*, cit., pp. 151-154. Explicitando o ponto de vista apenas pressuposto na carta de 1931, o artigo de Bandeira arremata: “Quem manda levantar arranha-céus está se ninando para as artes, modernistas ou não. Quer é dinheiro”.

<sup>419</sup> Idem, *Itinerário de Pasárgada* [1954], in: *Poesia completa e prosa*, cit., p. 581.

compromisso as sugestões da paisagem, recusa o deslumbramento diante das grandezas e altitudes, bem como as qualidades de revelação ou poder a elas associadas. O registro ao rés-do-chão, todavia, é informado pela associação da elevação a estados de imaginação e comoção singulares, e com esta lembrança tempera seu concentrado inventário das possibilidades anímicas e poéticas suscitadas pela espacialidade singular. Pois, de outro lado, ainda que em registro humorado, da cena no topo do edifício Bandeira deriva outro motivo, o da inquietação existencial, nomeado sob o signo da “*invitation au suicide*”, ou do “convite ao suicídio”. Se em francês a expressão remete ao relato autobiográfico do surrealista Soupault, em português coincide com o título de poema que Drummond, o destinatário da carta, publicara em 1927.<sup>420</sup> Como quem nada quer, a referência a um tempo indicia uma vasta tradição poética em torno do desespero suicida e provoca o interlocutor mineiro, cuja obra faz do tema uma espécie de baixo-contínuo, trabalhado em chaves diversas. Na despretensão da anedota, portanto, a missiva condensa questões que teriam desdobramentos fecundos ao longo da década que se iniciava.

Embora Drummond tenha sua produção diretamente interpelada pelo amigo e vá, como veremos, situar um poema no mesmo arranha-céu mencionado por Bandeira, o interesse da carta assinada por este vai bem além de um eventual caso de influência direta. Se a recuperamos, é porque as diferentes possibilidades de tratamento do assunto mescladas na prosa de Bandeira ganhariam desdobramento radical na poesia do mineiro que se instalaria no Rio em meados de 1934. Em outras palavras: ao recuperar em chave dramática as implicações psicossociais da transformação urbana, Drummond explora ao limite as possibilidades pontilhadas na missiva do autor de *Libertinagem*. No livro de 1940, o edifício moderno será signo-chave tanto para figurar o processo de modernização, entendido em suas especificidades de classe, como para elaborar modos contemporâneos de desassossego subjetivo; desenvolvendo as duas frentes em paralelo, a composição da obra dá momento e tensão aos termos que o registro modernista de Bandeira equilibrava em anedota alegre e espirituosa. Tanto mais porque, em linha com os princípios que vimos caracterizando, o método drummondiano fará do edifício um recurso de aprofundamento das interrogações

---

<sup>420</sup> Cf. Philippe Soupault, *Invitation au suicide* [1922]; e Carlos Drummond de Andrade, “Convite ao suicídio”, in: *Verde*, ano 1, n. 4, dezembro de 1927, pp. 16-17, reproduzido em edição fac-similar em: Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. (orgs). *Verde*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014. Para a situação, na obra do autor, desse poema que nunca seria republicado, cf. John Gledson, *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, cit., pp. 63-67; e Eucanaã Ferraz, “Modos de morrer”, in: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 27. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 113-117.



sobre a posição da fala poética. É o que dá a ver a leitura comparada de “Noturno à janela do apartamento”, “Privilégio do mar” e “Tristeza do Império”.

Tal contraponto pode principiar por reconhecer estratégias de exposição radicalmente distintas: no primeiro poema, a eleição da cena de edifício como ocasião intimista de reflexão e angústia; no segundo, como exibição de um comportamento socialmente situado; no terceiro, como figura inserida num processo histórico de longo curso. No “Noturno”, pois, o edifício presta-se a figurar o isolamento do sujeito, e a janela, a mediar a relação entre ele e o mundo, numa dinâmica que submete a apreensão da paisagem a um andamento que oscila entre cogitação suicida e gravidade contemplativa. Decompondo a geometria da cena, a estrofe de abertura do poema procede como se a esculpir o espaço tal como apreendido de dentro. É a partir do ângulo emoldurado pela janela que se encadeiam as coordenadas físicas e mentais do movimento entre interioridade e sugestões vindas de fora:

Silencioso cubo de treva:

um salto, e seria a morte.

Mas é apenas, sob o vento,

a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,

nem saudade nem vão propósito.

Somente a contemplação

de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.

Mas a vida tem tal poder:

na escuridão absoluta,

como líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência...

A alma severa se interroga

e logo se cala. E não sabe

se é noite, mar ou distância.

Triste farol da Ilha Rasa.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> “Noturno à janela do apartamento”, *SM*, p. 258.

Com o mínimo de elementos, a **economia metonímica da exposição** demarca um quadro que, se evoca signos convencionalmente associados à melancolia e à morte, **evita o repertório retórico-sentimental** correspondente, firmando um protesto contra a semântica penumbriada, do qual dão parte também outras manifestações coetâneas do autor.<sup>422</sup> Tal contenção estilística tem lugar à parte entre os **expedientes de encenação e crítica do lirismo individualista que atravessam o livro**, pois aqui se trata de **reconstituir como que à distância a lógica do desassossego**: a comoção mais grave e terminal é *descrita*, mas não propriamente *atualizada* pelo discurso, que assim dá **tratamento anti-expressivo a afetos radicais e desesperados**. O partido da sobriedade, portanto, não implica invalidação dos sentimentos, mas a tentativa de **observá-los e transpô-los como uma cadência de pensamentos**, do impulso suicida inicial às ponderações que seguem, regidas pelo mecanismo que um crítico identificou como o “confronto trabalhoso (...) entre o eu e o mundo, entre o dentro e o fora”.<sup>423</sup> “A alma severa se interroga/ e logo se cala (...)”, lê-se na quarta estrofe, em dístico que formaliza, na oscilação de atitudes concretizada pela própria quebra de verso (*interrogar vs. calar*), o movimento de **inquietação e recuo** pensabundo que o poema eleva a princípio de construção. Como, afinal, nota-se no pendular cogitativo que organiza o todo.

Visto no quadro mais amplo da experimentação modernista, o poema indicia um aproveitamento particular da forma *noturno*. Ela é aqui praticada como exercício anímico e mental, **longe da chave do desrecale liberador** que, em obras como a de Mário de Andrade, Bandeira e Augusto Meyer, faz do *noturno* forma propícia a visões, delírios e contato com expressões marginalizadas da vida social.<sup>424</sup> Longe de seguir a trilha da revelação noturnal,

---

<sup>422</sup> A esse respeito, lembre-se de uma das anotações que, ao enviá-lo em 1937 a Rodrigo Mello Franco de Andrade, Drummond acrescenta ao exemplar datiloscrito de *Os 25 poemas da triste alegria*, seu livro de juventude composto por volta de 1926 e nunca publicado. À margem do poema intitulado “Quase-nocturno, em voz baixa”, a nota consiste num **levantamento lexical enfaticamente autocrítico**, que não deixa dúvidas quanto à censura dirigida pelo poeta aos vícios do penumbrismo pré-modernista: “Instrumental poético da época: Silêncio, crepúsculo, humildade, malícia, repuxo, doçura da hora, quintal, arrabalde, nocturno. / Influência: Ronald de Carvalho (‘Quase-nocturno, em voz baixa’, ‘Ainda um nocturno’, ‘Biblioteca’, ‘Vê como a água sussurra’, ‘Doçura da hora’, ‘Longe do asfalto’: isto é, todo o livro)”. Cf. Carlos Drummond de Andrade, *Os 25 poemas da triste alegria*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 35; para a reconstituição da história desse exemplar único, bem como das anotações com que o autor viria a comentá-lo no fim da década de 1930, cf. Antonio Carlos Secchin, “O quase livro do pré-poeta”, in: Id., *ibid.*, pp. 7-15. Com o fito de caracterizar a **purgação estilística que guia a autocrítica drummondiana**, é de se lembrar também o seguinte aforismo de 1941, que, em linha com a anotação citada acima, reflete precisamente sobre a reabilitação do signo decisivo de “Noturno à janela do apartamento”: “À medida que envelheço, **vou me desfazendo dos adjetivos**. Chego a crer que tudo se pode dizer sem eles, melhor talvez do que com eles. Por que ‘noite gélida’, ‘noite solitária’, ‘profunda noite’? Basta a ‘noite’. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra noite.”. Cf. “Purgação” [10/08/1941], in: Carlos Drummond de Andrade, *CM*, pp. 181-182.

<sup>423</sup> Murilo Marcondes de Moura, “Desejo de transformação”, *cit.*, p. 63.

<sup>424</sup> A título de indicação para um possível estudo comparativo, considere-se o relativo deslocamento do poema drummondiano em relação a uma tradição que faz do *noturno* ocasião de contato com a prostituição e o crime

extática ou profunda, a solução drummondiana constitui antes **uma meditação** quase desprovida de objeto, às voltas com as condições e perspectivas que delimitam a movimentação interna do sujeito. Um **noturno suspenso**, por assim dizer, à roda de decisões e impulsos, os quais se limita a reconhecer e ponderar, obtendo **gravidade estoica** do enquadre tomado à habitação moderna. **Esta ganha assim dignidade metafísica**, amparada na intuição do poeta que trata de levar a sério o próprio radical da palavra “apartamento” e percebe, na novidade histórica do edifício, que começava a dar cara nova ao urbanismo carioca, um **estádio novo do isolamento – psíquico, social e espacial** – do eu.

O quadro radicaliza, portanto, uma das sugestões contidas na carta de Bandeira: reconhecendo a *invitation au suicide*, mas sem entregar-se a ela, faz do apartamento o núcleo irradiador de um discurso especialmente interiorizado, **embora avesso à instância subjetivista**. Ou, por outra, de um acontecimento linguístico que não comunica, interpela ou expressa, limitando-se a ressoar a **voz da reflexão**. Configura assim um ponto extremo da experiência apartada e recolhida, a qual a estrutura de *Sentimento do mundo* não deixará sem **contraponto**, ao revisitar em chave ostensivamente oposta o mesmo motivo do edifício moderno. Este serve, em “**Privilégio do mar**”, à exploração da outra dimensão registrada por Bandeira em sua visita ao feito arquitetônico que se impunha à orla do Rio ostentando esnobismo e dinheiro. Atento às implicações materiais e simbólicas do arranha-céu, Drummond desenvolve a sugestão do amigo, fazendo contrastar o ângulo solipsista do “Noturno à janela do apartamento” com o gesto social capturado em “Privilégio do mar”. Dinamizando essa relação, também o segundo poema trata de eleger o **edifício** não apenas como tema ou cenário: **dele faz uma situação**, repleta de consequências para os modos de configurar a elocução poética.

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

O edifício é sólido e o mundo também.

---

(“Noturno”, de Mário de Andrade, publicado em 1922 em *Paulicéia desvairada*); de delírio e fluxo associativo **às voltas com a** imaginação nacional (“Noturno de Belo Horizonte”, também de Mário, escrito em 1924 e publicado em *Clã do Jabuti*, de 1927); de **passeio desimpedido pela cidade, propício** à liberdade (em “Noturno porto-alegrense”, de Augusto Meyer, publicado em 1930 em *Poemas de Bilu*); de confronto entre a banalidade da vidinha corriqueira e as altas aspirações poéticas (em “Noturno resumido”, de Murilo Mendes, publicado em *Poemas*, de 1930) e de **transposição jocosa e mordente da fantasia romântica em cenas prosaicas e desencantadas** (como em “Noturno da Lapa” e “Noturno da Parada Amorim”, ambos publicados em 1930 em *Libertinagem*, de Manuel Bandeira).

Sabemos que cada edifício abriga mil corpos  
labutando em mil compartimentos iguais.  
Às vezes, alguns se inserem fatigados no elevador  
e vêm cá em cima respirar a brisa do oceano,  
o que é privilégio dos edifícios.

O mundo é mesmo de cimento armado.

Certamente, se houvesse um cruzador louco,  
fundado na baía em frente da cidade,  
a vida seria incerta... improvável...  
Mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis.  
Como a esquadra é cordial!

Podemos beber honradamente nossa cerveja.<sup>425</sup>

Não é difícil reconhecer a correspondência da descrição com o arranha-céu que motivara a carta de Bandeira: àquela altura, o novo marco da paisagem carioca distinguia-se publicamente pelo emprego inovador da construção em concreto armado, bem como por sediar inúmeros escritórios e um bar, instalado em sua cobertura.<sup>426</sup> O lance drummondiano consiste em agregar tais referentes à própria plataforma enunciativa, manejando-os para compor a **semiologia de uma classe social. Tudo depende da configuração da voz que fala**, um ‘nós’ flagrado pelo poema em ato de autoexposição. O resultado, nada simplório, consiste em uma simplificação deliberada, como se a operar as reduções típicas da **técnica caricatural**, movidas pelo fim nítido de **entregar numa bandeja, expondo-a ao riso do leitor, a cabeça do adversário**. Forja-se assim um testemunho objetivo, centrado na **admissão de alheamento e cinismo do grupo social que usufrui do arranha-céu como um privilégio**. Esta atitude coletiva, fixada à maneira de um retrato impessoalizado, com fins de desmascaramento, vale como o **depoimento de uma classe. Captado**, todavia, por um registro determinado a explicitar sua

---

<sup>425</sup> “Privilégio do mar” [1937], *SM*, p. 224.

<sup>426</sup> Para uma caracterização dos traços distintivos do arranha-céu projetado por Joseph Gire e Elisiário Bahiana, muito dos quais evocados pelo poema, cf. Paulo Cesar da Costa Gomes, “Um edifício chamado *A Noite*”, in: *Terra Brasilis (Nova Série)*, n. 13, 2020. Recurso digital: [journals.openedition.org/terrabrasilis/5766](https://journals.openedition.org/terrabrasilis/5766) (último acesso: 26/01/2021); para uma breve descrição do edifício no quadro de aclimatação e desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, cf. Hugo Segawa, *Arquiteturas do Brasil 1900-1990*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 63-66; enfim, para a sugestão dos vínculos entre o edifício e as formas do poder e da hegemonia cultural, sobretudo por meio da Rádio Nacional, que nele se instala em 1936 (um ano antes da publicação do poema de Drummond), cf. Sérgio Augusto, “Gigante apequenado”, in: *Piauí*, n. 178, julho de 2021, p. 78.

inconsistência e mesquinhez: é como um ventríloquo sarcástico, afinal, que o poeta submete o discurso jubiloso e cheio de certezas a uma estratégia de acirramento. Ao imitar o inimigo, sua tática é fazê-lo confessar os não-ditos subjacentes a sua retórica. Por exemplo, trazendo à tona, como fórmula, uma declaração que dá parte, sem meias palavras, da confiança prepotente da classe bem-posta na concórdia e no apaziguamento social: “Sabemos que nada nos acontecerá”. Ou, ainda, infiltrando, na fala dos de cima, advérbios que, ao modo de uma intervenção clandestina, estampam seu compromisso filistino com os valores dominantes (“[p]odemos beber *honradamente* nossa cerveja”) e o teor precário do privilégio de que fazem praça (“terraço *mediocrementemente* confortável”).

Tributária de **combatividade aberta e estridência antiburguesa**, a mal-disfarçada agressividade do poema é recessiva em Drummond, que aqui afina com o jacobinismo vingador de Braga, por exemplo. Daí que a disposição animosa que preside à cena de “Privilégio do mar” peça para ser entendida no contexto mais amplo de *Sentimento do mundo*, sobretudo em função do *pendant* estrutural que mantém com “Noturno à janela do apartamento”. Em chave de tensão, **uma relação de espelhamento recíproco aproxima os dois poemas, a percorrer desde imagens e atitudes até o fundamento expositivo** de cada um deles. Se em um tem-se a nitidez do terraço com vista para o mar, no outro a janela, “cubo de treva”, descortina um objeto opaco, que resiste à decifração (“noite, mar ou distância”); se em um trata-se de reiterar certezas confiantes (“sabemos que nada nos acontecerá”), no outro trata-se de “interroga[r]” e “cala[r]”; se de um lado a voz é coletiva e a experiência multiplicada (“mil corpos”, “mil compartimentos iguais”), de outro tudo se resume à atividade recolhida e isolada de uma “alma”. Sintetizando o contraste, **em “Privilégio do mar” reitera-se que “[o] edifício é sólido e o mundo também”, enquanto o “Noturno” formaliza a dificuldade de afirmar o que seja sobre a paisagem, opressiva como “um mundo enorme e parado”**. Desse rebatimento insistente entre imagens e formulações resulta um contraponto, de teor quase sistemático, entre as posturas correspondentes: **de um lado, uma classe indiferente e jubilosa de sua própria alienação; de outro, as perturbações que correm por dentro de um membro dessa classe, flagrado em isolamento e desespero**. Se em “Privilégio do mar” cidade e natureza são convertidas em *intérieur* burguês – onde tudo é domesticado, conforta e está sob controle –, o “Noturno” desentranha justamente do *intérieur* burguês os índices de inquietude e fantasmagoria que sobressaltam e minam a solidez do mundo. Em suas diferenças, portanto, as estratégias de exposição iluminam-se uma à outra, revelando gestos que, vistos em relação, dão a medida da **implicação social imanente** a cada forma de tomar a palavra.

É o que se confirma se nos detivermos, ainda, na camada de alusões cifradas – literalmente – no horizonte apresentado pelos dois poemas. Com um verso isolado das demais estrofes, o fecho de “Noturno à janela do apartamento” estampa sua única imagem nítida, fixando a ocorrência singular de um objeto distinto e passível de nomeação: “Triste farol da Ilha Rasa.”. Trata-se de um elemento característico da entrada da Baía da Guanabara, à vista de quem a observa da orla da Zona Sul carioca, caso do edifício onde se situa o ponto de vista do poema. Nele, a **visão do farol constitui o único exemplo de comoção ostensivamente lírica**, pois o verso, que nas primeiras edições do livro apresenta forma exclamativa, transfere ao objeto visado um atributo **anímico** que diz respeito àquele que o vê. Ou seja, **o elemento da paisagem é investido da melancolia do sujeito que o apreende e nele se projeta**. Como observou Murilo Marcondes de Moura, a voz poética meditativa encontra no farol um **correlato de sua própria disposição**, solitária e vigilante, e, embora ilhada, foco de luz. Adensando e trincando a projeção, todavia, assomam os atributos objetivos colados à menção à **Ilha Rasa, que cumprira, por mais de uma vez, a função de prisão política**, recebendo anarquistas detidos por conta das mobilizações de fins dos anos 1910 e, depois, já no decênio de 1930, políticos e militantes antigetulistas.<sup>427</sup> Há portanto um **sedimento histórico-social** depositado no significante, o que abre possibilidades interpretativas diversas, todas elas conferindo **lastro político à ocasião de desassossego individual**. A se levar adiante a hipótese que vê no farol um correlato ou “equivalente preciso das oscilações do próprio sujeito”<sup>428</sup>, caberia acrescentar à transposição de predicados o campo semântico ligado à ideia de **privação de liberdade**. Entendida nessa chave, a visão da paisagem replica o estatuto apartado do sujeito, de modo a comprometer as projeções de luminosidade associadas ao farol. Por consequência, **fica relativizada a positividade desse símbolo, que tem limitadas as suas propriedades de resistência vigilante ou esclarecida em meios às trevas**. Em outro sentido, se visto como elemento derradeiro de caracterização da noite que banha e traga todos os elementos do poema, o peso político associado à Ilha Rasa completa e preenche a apreensão, em imagem, de “um mundo enorme e parado”. Reforçando o fechamento de horizonte, o referente que se distingue em meio à escuridão retém, como numa cápsula, **as continuidades entre o autoritarismo da Primeira República e o Estado Novo getulista**, então mais do que

---

<sup>427</sup> Até onde pudemos verificar, as implicações políticas da menção à Ilha Rasa foram notadas por Wilberth Salgueiro (“*Sentimento do mundo: movimentos e armadilhas de um livro-farol*”, in: Antônio Donizeti Pires e Alexandre de Melo Andrade [orgs.], *No pomar de Drummond: nova seara crítica*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 79-80) e por Vagner Camilo, na última versão, recentemente publicada em livro, de seu ensaio de 2002 já citado acima: “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”, in: Vagner Camilo, *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020, p. 81.

<sup>428</sup> Cf. Murilo Marcondes de Moura, “Desejo de transformação”, cit., p. 65.



nunca inclinado ao espectro fascista que tomava o globo. Em resumo, à dimensão física da noite são incorporadas **dimensões psíquicas e, enfim, históricas**. Mobilizadas nesse sentido, as associações a que a Ilha Rasa obriga proveem chão material à meditação existencial, de maneira a **ancorar suas cogitações e mal-estar no andamento efetivo, e extraindividual, da experiência contemporânea**.

Desse modo, a meditação do “Noturno” tem sua inscrição na cidade desdobrada em um tipo de inscrição no tempo e nas relações sociais, cuja vibração, **sem fazer do poema plataforma imediata de reivindicação ou confronto de posições**, implica o reconhecimento de **forças de revolta e repressão**. Da cena suspensa e reflexiva desponta, assim, o fio da meada de uma história concreta e especificada. Variando a estratégia, resultado análogo obtém “Privilégio do mar”, quando incute no discurso irrefletido dos amigos da ordem a lembrança de perturbação social inscrita na paisagem. “Certamente, se houvesse um cruzador louco,/ fundeado na baía em frente da cidade,/ a vida seria incerta... improvável”, principia a quinta estrofe, introduzindo uma especulação que, embora logo descartada, fere a superfície assertiva do discurso, cujo avanço terá de reprimir a cogitação para enfim recuperar sua clave triunfante: “Mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis./ Como a esquadra é cordial!”. Exemplo mais acirrado do arbítrio com que o poeta manipula a voz do adversário a desancar, o expediente finca, em meio à declaração dos vencedores, **o signo de uma ameaça**. Ela é logo **denegada**, mas a fissura imposta ao discurso jubiloso é suficiente para uma **irrupção histórica**, visto que se trata, novamente, de **injetar no campo de visão fatores de conflagração social**. A contrapelo do gozo sobre a Guanabara, e desrespeitando o usufruto do mar como segunda natureza, a menção a frotas navais intimidantes como que reanima e desestabiliza a estaticidade do quadro. **Com sabor de insurreição e ameaça à cidade, a hipótese de um “cruzador louco” libera fantasias** nas quais pulsam reminiscências do episódio que ficaria conhecido como **Revolta da Chibata**. O material lexical manejado é inequívoco: do levante da esquadra de cruzadores e encouraçados comandado pelo marinheiro João Candido em **1910**, as imagens do poema recuperam sobretudo a **atmosfera de pânico na capital** do país, sitiada pela ameaça dos torpedeiros e canhões que, tomados pela marujada, ameaçam a cidade reivindicando direitos e, acima de tudo, a abolição de castigos corporais. “A primeira revolução política que o Brasil teve neste século”, escreveria décadas depois Oswald de Andrade, que em excursão carioca se viu “fugitivo das primeiras balas rebeldes” e assistiu em tempo real à sublevação dos amotinados.<sup>429</sup> Os quais, nas palavras de testemunhas diretas do

---

<sup>429</sup> Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão. Memórias e confissões: 1890-1919: Sob as ordens de mamãe*. [1954]. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 72 e 75, respectivamente.



pânico suscitado pela Revolta, eram “senhores absolutos da Guanabara”, “tendo aos seus pés, humilhada, implorativa, lacrimajante, uma cidade de um milhão de habitantes”.<sup>430</sup> É esta a **dimensão do levante resgatada pelo poema**. Uma vez decifrada, ela oferece a possibilidade de inverter as perspectivas, ou o convite a imaginar a cena não a partir do terraço do edifício, mas das esquadras sublevadas contra os poderes da cidade. **Acusando o fundo falso da estabilidade e do privilégio em que assenta a voz coletiva plantada nas alturas, o expediente inocula a luta de classes no espaço delineado pela grande-angular paisagística**. E, assim, explicita o desígnio do poeta que, desejoso de reconfigurar o panorama apaziguado, manipula sediciosamente a cena de refúgio-embuste soprada a Drummond, anos antes, pela carta de Bandeira.

Considerada à luz da data de publicação de cada um dos poemas, a natureza da cifra histórica por eles mobilizada permite arriscar uma periodização dos diferentes tipos de energia política encerrados em *Sentimento do mundo*. Dessa perspectiva, **insurreição e prisão**, tal como evocadas em “Privilégio do mar” e “Noturno à janela do apartamento”, respectivamente, **fazem ressoar diferentes atitudes diante do presente**: no primeiro caso, datado de 1937, uma atitude investida de ânimo oposicionista, a prestar depoimento sobre um contexto em que era ainda possível apostar contra o autoritarismo getulista e, em plano mais amplo, na luta antifascista; no segundo caso, datado de 1940, uma atitude que ruma a derrota e se volta às formas de elaborá-la, quando a ditadura estadonovista já se consumara plenamente e as perspectivas globais não recomendavam confiança alguma na vitória sobre as forças do Eixo. É no entanto em outro plano, o da **formalização da urgência histórica**, que o contraponto entre os dois poemas demonstra maior produtividade, pois permite interrogar o **sentido de seu encadeamento na composição do livro**. Esta a chave que faculta tirar consequências da eleição reiterada do motivo do edifício, trabalhado através de variações, ou de enquadramentos distintos e complementares. Em outras palavras: entendidos como quadros descontínuos, os poemas sugerem uma **lógica de montagem**, a fazer da própria

---

<sup>430</sup> As duas citações – do comandante Pereira da Cunha e do então jornalista Gilberto Amado, respectivamente – constam de artigos e documentos reproduzidos em Edmar Morel, *A Revolta da chibata*. 6ª ed. Org. Marco Morel. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, pp. 103 e 62. Sobre o interesse que o episódio suscita em meio à radicalização do decênio de 1930, vale lembrar o destino de duas publicações, cuja má fortuna registra também a reação varguista à memória da Revolta: o de *L’Almirant noir*, livro no qual o surrealista Benjamin Péret, em estadia no Brasil, trabalhava quando foi detido pela Polícia Política do Distrito Federal, que confiscou e destruiu seus documentos e anotações antes de expulsá-lo do país em 1931; e o de *A revolta de João Candido*, livreto de autoria de Adão Pereira Nunes que Aparício Torelly, o “Barão de Itararé”, começou a publicar em capítulos em seu *Jornal do Povo* em outubro de 1934, o que provocou uma batida e a detenção do jornalista comunista, conduzida ao arripio da lei por oficiais da Marinha. A respeito, cf., respectivamente, Dainis Karepovs, “Benjamin Péret: um audacioso indesejado”, in: *Agulha – Revista de cultura*, n. 137, junho de 2019, recurso digital disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/06/dainis-karepovs-benjamin-peret-um.html> (último acesso: 17/07/2021); e Edgar Morel, *A Revolta da chibata*, cit., p. 56.

diferença de focalização um método de pesquisa do problema em questão, que poderíamos sintetizar como o da **posição intersubjetiva no espaço clivado e complexo da cidade**. Ao fixar e pôr em relação posturas tão distintas quanto o cinismo exibicionista e o desassossego reflexivo, e modulando a voz poética de maneira a investir cada composição de vibração política particular – uma confiante no desmascaramento do adversário, outra recolhida no fechamento do horizonte de combate –, o procedimento resulta em mais uma forma de **desnaturalização da instância lírica** na dinâmica de *Sentimento do mundo*. Isso porque **atua contra as possibilidades de identificação com cada uma das atitudes em jogo**, fazendo do conjunto delas a plataforma última de produção do sentido. Daí ser possível entender “Privilégio” e “Noturno” como **quadros, ou *tableaux* poéticos, em sentido forte**. Afinal, o confronto entre eles concorre para levar adiante o programa drummondiano: **ao escutar voz de gente, fazê-lo de modo não apenas estranho ao confinamento do puro lirismo, como atento à circunscrição social das vozes que falam no poema**.

O sentido do contraponto se completa ao verificarmos de que maneira o motivo do edifício comparece ainda em outro momento do livro. Em “Tristeza do Império”, ele não passa de um detalhe, todavia preme de implicações para a figuração de uma classe, de seus hábitos, símbolos e costumes – artísticos, inclusive.

Os conselheiros angustiados  
ante o colo ebúrneo  
das donzelas opulentas  
que ao piano abemolavam  
“bus-co a cam-pi-na se-re-na  
pa-ra li-vre sus-pi-rar”  
esqueciam a guerra do Paraguai,  
o enfado bolorento de São Cristóvão,  
a dor cada vez mais forte dos negros  
e sorvendo mecânicos  
uma pitada de rapé  
sonhavam a futura libertação dos instintos  
e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana,  
[com rádio e telefone automático].<sup>431</sup>

Para aplacar a tristeza do Império, a licenciosidade propiciada por uma ultramoderna *garçonnière* na orla do Rio de Janeiro: a imagem conclusiva explicita a incidência deste *flash* oitocentista no problema que vimos acompanhando. Ela se ancora num anacronismo

---

<sup>431</sup> “Tristeza do Império” [1937], *SM*, p. 215.

flagrante, mas de evidente fundo crítico: o artifício da fabulação histórica promove um recuo ao passado e nele introduz, como projeção imaginada, o tempo presente da composição. A **cena remota serve assim à genealogia dos hábitos das classes dominantes vindouras**, de modo a sugerir, através de síntese radical, uma continuidade direta, do salão dos tempos do Império aos arranha-céus de última linha que começam a dar feição nova, mas conservadora e segregada, à cidade dos anos 1930. Uma atualização fixada em chave inclemente, pois enfatiza os vínculos entre o tipo do figurão de prestígio, com título honorífico ou mesmo posto no Conselho de Estado de Dom Pedro II, e uma série de condutas assentadas no privilégio do mando incontestado.<sup>432</sup> De um lado, a fisionomia dos conselheiros implica os assuntos públicos, pois os flagra empenhados na manutenção das barbaridades escravistas, intensificadas pela mobilização de negros cativos na Guerra do Paraguai, que por sua vez daria corpo ao ânimo abolicionista nascente, ao qual a *soirée* retratada resta indiferente.<sup>433</sup> De outro lado, a conduta de alheamento se efetiva no âmbito privado, de modo que a **vida libidinal serve de parâmetro para medir as condutas de dominação e irresponsabilidade**. Das pálidas e opulentas donzelas românticas às futuras farras nos arranha-céus futuristas, o **universo afetivo-sexual presta-se a estampar o fundo canalha que espelha, na esfera doméstica, o arbítrio disponível ao mando patriarcal**. Aspiram, os conselheiros amigos do rei, à libertação dos (próprios) *instintos*, e não dos *negros cativos*: o compromisso do culto e civilizado medalhão conselheiral com a promoção da economia escravista é homólogo ao desembaraço com que manipula a bel-prazer a moral familiar ou cristã. Em feição atualizada pelo arco cronológico coberto pelos versos, a conduta se projeta nos encontros furtivos situados nos espigões de concreto que, nos anos 1930, passariam a servir como “ninhos de amor” aos tipos abastados.<sup>434</sup> **Indiferença social, compromisso com a ordem, evasão escapista** constituem então um fator de permanência temporal, a fazer dos edifícios de Copacabana o destino histórico das classes dirigentes brasileiras. Forçando os termos da leitura, é possível

---

<sup>432</sup> Em obra de 1933, afinada ao espírito do decênio, Caio Prado Jr. escreve que o Conselho de Estado, criado em 1841, seria não a “arca da tradição”, como dissera Nabuco, mas o “baú da escravidão”. E completa: “Esse órgão, pela sua composição e pelo espírito que o animava, havia de ser no Segundo Império o ‘crisol’ – não de estadistas, como afirmou o mesmo Nabuco, mas do **reacionarismo imperial**”. Cf. Caio Prado Jr., *Evolução política do Brasil e outros estudos*, cit., p. 84.

<sup>433</sup> A título de ilustração, lembre-se como Luiz Gama, em artigo de 1880, fixava a questão, falando dos escravizados “que recebiam uma carabina envolvida em uma carta de alforria, com a obrigação de se fazerem matar à fome, à sede e à bala nos esteiros paraguaios”. Cf. Luiz Gama, “Carta ao Dr. Ferreira de Menezes”, in: *Gazeta da tarde*, 16/12/1880, p. 1.

<sup>434</sup> Com o fito de dar contexto ao emprego da expressão, lembre-se que é justamente como “ninho de amor” que, em entradas de 1938, o diário de Vargas refere-se ao cenário em que se davam os encontros do ditador em exercício com sua amante. Cf. Getúlio Vargas, *Diário, volume II, 1937-1942*. Edição de Leda Soares. São Paulo/Rio de Janeiro: Siciliano/Fundação Getúlio Vargas, 1995, p. 129; e Lira Neto, *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*, cit., p. 339.

tomar os conselheiros enfadados e omissos de 1870 como antepassados do grupo jubiloso e mediocrementemente confortável que esbanja privilégio nos pináculos da Praça Mauá (em “Privilégio do mar”) – assim como do sujeito meditando, burguês sensível enclausurado no apartamento e desconfortável no seio da própria classe (no “Noturno”).

Se a desmoralização das figuras de proa faz pouco de quaisquer sutilezas, o encadeamento da cena embute no entanto outras dimensões, que ajudam a qualificar a perspectiva que “Tristeza do Império” oferece a respeito das demais cenas de apartamento dispostas em *Sentimento do mundo*. Construída ao modo de um **instantâneo fotográfico**, a composição dá parte também de processos mentais, as duas atitudes fundamentais que nucleiam o retrato: **esquecer e sonhar**. Na chave depreciativa que dá o tom, ambas equivalem a gestos de descompromisso e alheamento, suscitados pela cena de sarau familiar, ou *soirée* intimista; mais particularmente, por uma dinâmica típica do romance urbano oitocentista, o divertimento musical a cargo das iaiás e donzelas da ocasião. Embora jocosa, a representação não prescinde de **densidade histórico-social**. A começar pelo piano, portador de imediato efeito ostentatório, “mercadoria-fetice” da cultura patriarcal do Segundo Reinado e exemplo maior de uma economia propícia à importação de bens de consumo.<sup>435</sup> “Símbolo de distinção, de gosto e de prestígio social”, segundo Gilberto Freyre, sua voga não apenas dignificava a família proprietária, como tendia a afastar das casas-grandes e sobrados instrumentos e formas musicais mais diretamente atreladas a práticas populares, sobretudo as marcadas pela influência da cultura afro-brasileira.<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> Luiz Felipe de Alencastro, “Vida privada e ordem privada no Império”, in: Idem (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 46.

<sup>436</sup> Cf. Gilberto Freyre, *Ordem e progresso*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, pp. 313-314; para o desenvolvimento do raciocínio, cf. Idem, *Sobrados e mocambos*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 518; e, ainda, a reelaboração do argumento por Luiz Felipe de Alencastro: “Flauta, rabeça e violão apareciam como os instrumentos europeus mais comuns no país até meados do século XIX. Harpa, cítara e cravo circulavam menos, e o piano só entrara em poucos sobrados do Rio, de Recife e da Bahia, sendo praticamente desconhecido noutras partes. Famílias importantes de senhores de engenho do interior baiano não tinham nem visto um piano até os anos 1850. À exceção do piano, todos os outros instrumentos apontados já estavam, de muito, pautados pelos ritmos afro-brasileiros. **Nessas circunstâncias, na ausência de uma cultura musical europeia, como impedir que os ritmos e os sons africanos, afro-brasileiros, subvertissem as festas religiosas, civis, sociais?** Como entalar nas senzalas o som das marimbas, agogôs e tambores? Que fazer para que o funeral não virasse umbigada, e o canto de Natal não engatasse no lundu? (...) Não se tratava apenas de um problema rítmico, ou mesmo instrumental: **a música e as danças afro-brasileiras apresentavam-se como resultantes de uma prática social, de uma cadência sonora que compassava os trabalhos, os serões, o transporte de gente e de carga, o refluxo do choro, a sublimação da dor, o tédio da espera ao abrigo da chuva, o embalo dos bebês, a viagem para o Além.** A onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava **da onipresença da escravidão afro-brasileira**. Uma virada na música e nas danças imperiais sucede nos anos 1850 com o **aumento das importações de pianos**. (...) Comprando um **piano**, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico característico e inauguravam — no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas — o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, **a representação da vida familiar**. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo.”, in: Luiz Felipe de Alencastro, “Vida privada e ordem privada no Império”, cit., pp. 45-47.

Passando do *décor* a seu emprego, que sons, enfim, produz o piano, se não os que ecoam traços da senzala? No poema, a execução musical graciosa, pelas mãos brancas de mocinhas ebúrneas, é **anestesia para a angústia**, um divertimento que propicia esquecimento e devaneio. Uma vez mais, o pormenor é tudo menos inocente. “Bus-co a cam-pi-na se-re-na/pa-ra li-vre sus-pi-rar”: escandidos como em partitura, os versos transcritos são de uma conhecida **modinha oitocentista**, que não apenas reforça a ambiência de época como consolida um **novo estrato de sentido**.<sup>437</sup> Trata-se aí de apresentar, num agregado coeso, um complexo de sentimentos, **uma posição social, uma disposição política e, afinal, uma determinada modalidade artística**. O que vai implicado no recurso à modinha? Não é improvável que Drummond tivesse em vista a apreciação de Mário de Andrade, que aliás coligiu e publicou versos e partitura da canção citada no poema; para o paulista, o gênero era exemplo de **vulgaridade e atenuação**, caracterizando à perfeição o “perfil da classe predominante no Império”<sup>438</sup>: “um quase ininterrupto suspiro de amor”, “queixume inofensivo”, “rojão de lágrimas, de ais, lamentos e saudades”, “só com raríssima exceção denunciando alguma dor pelo menos mais musicalmente verdadeira”.<sup>439</sup>

Não será difícil reconhecer esses aspectos no modo como “Tristeza do Império” insere e dá sentido à cena de serão musical. É no entanto possível argumentar que a caracterização desta vai adiante, figurando não apenas uma genérica amenidade de salão, mas o destino concreto da prática poética na sociabilidade brasileira. Basta lembrarmos o que significa a modinha no quadro de **vulgarização da poesia do Romantismo**, cujo trunfo nos salões do Segundo Reinado se consolida justamente com o recurso coordenado às formas musicais. São estas, ao lado dos recitativos, o meio predominante de divulgação da voga romântica, que era assim aclimatada às suas condições de recepção, as quais, por sua vez, passavam a influenciar os próprios modos de composição poética. Dela, nos termos de Antonio Candido, passava-se a requerer “inflexões de ternura e imagens acessíveis; favorecendo, numa palavra, o **patético e a pieguice que marcam grande parte da convenção romântica**”.<sup>440</sup> Aproveitando o enquadramento proposto pelo crítico, é possível entender que, ao pôr em cena uma modinha e estudar seus efeitos e ressonâncias, o poema de *Sentimento do mundo* pesquisa o valor e a

---

<sup>437</sup> Veja-se, de Candido Inácio da Silva, a peça “Busco a campina serena...”, reproduzida in: Mário de Andrade, *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980, pp. 22-23; segundo anotação de Mário, os versos da canção são de autoria desconhecida.

<sup>438</sup> Mário de Andrade, “Evolução social da música no Brasil” [1941], in: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 19.

<sup>439</sup> Idem, “Prefácio” [1930], in: *Modinhas imperiais*, cit., p. 5.

<sup>440</sup> Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, cit., p. 468.

função de uma cultura musical que confina com os limites e práticas da lírica.<sup>441</sup> E mais: é possível argumentar que, ao dar figuração a esse processo, Drummond avança ainda outra estratégia de inocular cismas antiliterárias no cerne mesmo de seu trabalho. Em síntese, digamos que é cheio de consequência o estudo que “Tristeza do Império” propõe a respeito do momento em que a prática poética era assaltada pela música, à qual o verso deveria servir, curvando-se às exigências do recitativo e da cantiga. Se, por um lado, isso garantia a sua disseminação entre um público mais extenso, de outro, aproximava os poetas “da tonalidade mediana da literatura de salão”.<sup>442</sup> É ainda Candido que observa, na voga do recitativo e da modinha (que não raro musicava versos de Gonçalves Dias, Casimiro e mesmo Álvares de Azevedo), uma tiranização da poesia pela “melodia excessiva”, promovendo temas desfibrados e lamuriosos, “combinações vazias de significado” e, enfim, um verdadeiro “torpor anestésico”.<sup>443</sup> É este o processo para o qual atina Drummond, combinando, numa cena condensada, o recalque da presença cultural negra, sinalizado pelo piano, e os extremos de atenuação da experiência estética. Tudo culmina na dissolvência escapista da modinha que embala as fantasias de libertinagem e evasão, ou os prodígios de alienação voluntária, aos quais se entregam conselheiros imperiais.

O fio de desconfiança antiartística se infiltra, desse modo, na sintaxe imagística de “Tristeza do Império”. Seu arranjo mobiliza as implicações sociais da prática lírico-musical no próprio encadeamento dos versos: seja no pastiche de dicção romântica, registrado pelo léxico dos versos 2, 3 e 4 (“colo ebúrneo”, “donzelas opulentas”, “abemolavam”), seja no efeito satírico visado pela escansão silábica da modinha de Candido Inácio da Silva (“pa-ra livre sus-pi-rar”). Sublinhando o ranço convencional da peça, o poema o submete a contrastes semânticos e estilísticos que enfatizam tanto o deslocamento de temporalidades (Império vs. anos 1930) como o sentido conservador da continuidade entre elas. Assim, no plano rítmico, a métrica tacanha da canção oitocentista, em redondilhas maiores, choca-se com o verso inumerável que fecha o poema. “[E] ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana, com rádio e telefone automático”: extrapolando os limites da página e implodindo padrões de metrificação, o *finale* ostensivamente prosaico assinala a convergência do sentimentalismo romântico com o cinismo despojado da atualidade, que já estava contido naquele e termina por absorvê-lo. De modo análogo, o concerto de estratos temporais distintos acaba por conciliar *topoi* tão diversos entre si quanto a reminiscência árcade presente na

---

<sup>441</sup> O que se reforça ao lembrarmos que, nas primeiras versões publicadas do poema, as donzelas opulentas não “abemolavam”, mas “recitavam” os versos da modinha.

<sup>442</sup> Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, cit., p. 469.

<sup>443</sup> Id., *ibid.*, pp. 561-562.



modinha (“campina serena”, “livre suspirar”) e a **figura atualizada de um arranha-céu** “com rádio e telefone automático”. No **grotesco da associação** tão díspar, a própria forma do poema dá parte de um processo de **acomodação e permanência**. Dele, fica sugerido, beneficiam-se os mesmos ganhadores de sempre, que usufruem das benesses de última linha como se de um *locus amoenus*, consumando no seio da metrópole moderna o seu privilégio de *fugere urbem*.

É neste sentido que “Tristeza do Império” se põe em linha com “Noturno à janela do apartamento” e “Privilégio do mar”, de maneira a recompor a **pré-história oitocentista das cenas contemporâneas de angústia confinada e exibição despudorada**. Além disso, entretanto, a contribuição do *flash* imperial também permite avançar noutros termos a pergunta a respeito da implicação recíproca entre os poemas. Se, conforme sugerimos mais acima, essa série de poemas tem algo de uma **montagem de *tableaux***, descontínuos mas coordenados, como tirar consequências do enunciado final de “Tristeza de Império”, que atrela **o apartamento à alienação e a experiência poética ao engodo?** Contendo em germe as figuras-chave das outras peças, o poema convida a desenhar um arco amplo, a cobrir um processo de longo curso. Ao entrelaçar a rede de **figurações do edifício aos estágios e feições assumidas ao longo do tempo pelas classes abonadas brasileiras, o resultado formaliza um andamento histórico ritmado pela lógica da modernização conservadora**. Mas, noutro plano, longe de reduzir os três quadros a uma unidade imediata, a articulação entre eles dinamiza um móvel fundamental de *Sentimento do mundo*: **a pergunta sobre a ocasião social e histórica dos estados de ânimo e situações poéticas**. Para esse efeito, concorrem as variações de focalização e do pronome fundamental de cada poema (o *eu* pressuposto no “Noturno”, o *nós* exibido em “Privilégio”, o *eles* referido em “Tristeza”), além das diferentes estratégias e índices de periodização e historicidade (nas imagens, na cena representada, nos modos de dizer, na historicidade do próprio verso). O resultado **não implica esvaziar particularidades, mas adensar relações**, pontos de convergência e especificações. Sem deslegitimar a inquietude reflexiva do “Noturno”, por exemplo, o efeito da montagem convida a **considerar sua meditação suicida à luz das outras cenas**. O que, de um lado, **enriquece a compreensão do sofrimento individual, revelando-o como tributário da conduta discricionária de um grupo, cuja hegemonia e indiferença rebatem-se e truncam até mesmo a sensibilidade, sufocada e agônica, de um dos seus membros**. E, de outro lado, projeta **desconfiança também sobre as formas de expressão e manifestação de desassossego, cuja origem mostra-se vinculada a uma experiência social clivada e segregada**, que ultrapassa, embora afete, o isolamento do indivíduo.

Ainda a esse respeito, é eloquente a metonímia que instala, no núcleo de “Tristeza do Império”, a virtualidade conservadora da experiência lírica brasileira. Como vimos, ela é



submetida a uma inspeção crítica, deflagrada a partir do exemplo concreto da modinha e de suas ressonâncias. À maneira de um alerta antimistificação artística, o registro do liame entre espoliação escravista, predação sexual e prática lírico-musical projeta uma suspeita suplementar sobre esta última. Distingue-se desse modo uma espécie de pecado original literário, fixado no coração das letras pátrias, a incidir especialmente sobre os seus desdobramentos poéticos. Em outras palavras, o poema sugere e assinala a natureza espúria, violenta ou discricionária de uma ocasião lírica primeva. Por consequência, uma vez fixada sua genealogia, ou seu vínculo de origem com a tradição de uma classe letrada e indiferente, são postos em questão os demais depoimentos poéticos que tomam por plataforma o âmbito da expressão privada. Ou seja, vistas da perspectiva constituída em “Tristeza do Império”, as outras cenas de edifício espalhadas pelo livro têm sua espontaneidade e *pathos* solapados de saída. Enfim, alargando o escopo do argumento, digamos que o efeito da montagem do conjunto de *Sentimento do mundo* convida a desconfiar, e observar sempre em relação, os diferentes momentos e formas de tomada da palavra literária.<sup>444</sup>

Pois, como temos visto, tomar a palavra é problema vasto e radical, em torno do qual Drummond planta um dos fundamentos de seu trabalho. Fazer poesia, desde cedo, suscita desconfianças e põe em suspeição qualquer manejo natural ou espontâneo dos processos verbais e artísticos. Deixando-se tocar pelo veio de radicalização dos anos 1930, essa disposição se agrava e aprofunda, pois então a sensibilidade antiliterária do autor passa a responder aos impasses e solicitações do tempo presente. Daí que, pretendendo estar à altura destes, o poeta de *Sentimento do mundo* encene desembaraçar-se do rebotinho lírico em suas diferentes feições (“Mãos dadas”); e que, desnaturalizando a ocasião mesma de performance dos poemas, pesquise circunstâncias de fala de diferentes esquadros, de modo a verificar a atualidade da poesia à luz dos processos discursivos contemporâneos (“Congresso internacional de poesia”, “Brinde no Juízo Final”). Daí, também, o viés terminal a que submete o exercício de modalidades convencionais, legadas pela tradição (“Canção de berço”, “Madrigal lúgubre”, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”). Desdobrando o problema noutro âmbito, o livro estende sua pesquisa aos pressupostos da agência lírica, deslocando e minando por dentro a instância da expressão individual, cujos móveis são flagrados em

---

<sup>444</sup> Acreditamos, por isso, ser possível argumentar que a estrutura relacional de *Sentimento do mundo*, estudada por Vagner Camilo com recurso ao conceito de *mapeamento cognitivo*, atua não apenas no plano das articulações espaciais, ou da “cartografia lírico-social” investigada pelo crítico, mas em grau mais profundo e sistemático, o das próprias formas poéticas e discursivas, entendidas em sua densidade histórica e social. Cf. Vagner Camilo, “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”, cit., sobretudo pp. 70-71.

desorientação (“Sentimento do mundo”) ou crise (“Os ombros suportam o mundo”) e submetidos a tentativas de redefinição (“Mundo grande”).

É sob o signo dessa **teima** – em si mesma um **expediente de politização** – que o livro *Sentimento do mundo* enfrenta os assuntos mais diretamente políticos do decênio. À guisa de conclusão, trata-se de verificar, na sequência, de que modo o seu método cismarento elabora a pauta explosiva dos conflitos de classe.

## 2.

“Poesia dos arrabaldes humildes,/ das ruas pobres,/ das ruas velhas e solitárias./ (...) Meninos atiram pedras nos lampiões,/ e, nos lampiões,/ sorri o olho tímido do gás.”<sup>445</sup> Os versos são de um poema de juventude, que, após sair em jornal em **1924**, nunca ganharia publicação em livro. Pouco depois, em **1926**, Drummond já os repele com veemência, colocando-os na cota de uma produção banhada em “pós-simbolismo, (...) penumbrismo e outras covárdias intelectuais”.<sup>446</sup> Mais de uma década passada, todavia, os termos da condenação ganham nova dimensão, marcada pelas preocupações que gravitam o escritor por volta de **1937**, data provável do comentário que veio a inserir à margem do poema. Ele consta de anotação de caráter pessoal, sem cogitar qualquer publicidade, mas diz muito a respeito da nova perspectiva que passa a incidir sobre aquela experiência remota:

A esse tempo, eu já compreendia que não era honesto falar nos canais de Bruges. Entretanto, introduzi neste poema a **iluminação a gás**, que jamais me foi dado conhecer, – salvo uma tímida e remota experiência no teatro de Itabira, antes da introdução da luz elétrica. Considero **essa falta mais grave do que pode parecer**. Evidentemente, o poeta tem direito de falar da China, das mulheres e dos rios da China, sem ter visitado a matéria descrita. Mas a **fixação de um quadro urbano, popular, como o deste poema, parecendo ser alguma coisa de familiar ao poeta, quando na realidade lhe é absolutamente estranho – me parece, agora, um tanto indecente**.<sup>447</sup>

Não é sem alguma surpresa que, ajustando as lentes à semântica do decênio de 1930, encontramos, nessa nota destinada à gaveta, termos-chave do debate que tomava de assalto a

---

<sup>445</sup> Cf. *Os vinte e cinco poemas da triste alegria*, cit., p. 87; sobre esses versos, que saem no *Diário de Minas* em janeiro de **1924**, Mário de Andrade comenta, em carta de 01/08/1926: “não é ruim porém não se poderá falar que seja de você. **E os outros já falaram isso melhor**” (cf. Lélia Coelho Frota [org.], *Carlos e Mário*, cit., p. 231 ). A respeito da história do livro que compreenderia o poema, nunca publicado durante a vida do autor, bem como do exemplar que viria a receber as anotações do poeta na segunda metade do decênio de 1930, ver referências na seção anterior deste capítulo.

<sup>446</sup> Cf. carta a Mário de Andrade datada de 31/08/1926, in: Lélia Coelho Frota (org.), *Carlos e Mário*, cit., p. 240.

<sup>447</sup> Cf. Carlos Drummond de Andrade, *Os vinte e cinco poemas da triste alegria*, cit., p. 87.

cena intelectual de então. Esquadrinhando os “direitos” e “faltas” do poeta, suas limitações, tarefas e possibilidades, o raciocínio forma constelação com as figurações críticas do escritor que, já muitas páginas atrás, recenseamos na prosa de *Confissões de Minas* e reencontramos nas diretrizes de *Sentimento do mundo*. Seu assunto primeiro é um poema quase esquecido, sobre cujo valor não se alimenta ilusão alguma. Remotos e esmaecidos, os exemplos de vícios do começo dos anos 1920 fazem pensar numa querela ultrapassada, consumada com o descarte à lata de lixo da história de imagens da convenção penumbrista (“canais de Bruges”, “lâmpioes a gás”). Os critérios deajuizamento, no entanto, falam uma língua nova, atravessada por vibração política e informada por uma questão estética fundamental, a perguntar sobre a posição do artista diante de sua matéria. Mais que a convenção, ou a ausência de penetração local, ou a arbitrariedade dos motivos, é visada a mediação propriamente social entre o artista e a forma com que escolhe e trabalha seus temas. Não afetar familiaridade diante do que lhe é estranho – seria esta a injunção decorrente das linhas em destaque, cuja orientação se esclarece de vez se tivermos em vista que o nervo da questão é um “quadro urbano” e, mais que isso, com a ênfase devida, “popular”. É à luz do peso injetado neste termo, no qual pulsa um problema de classe, que se pode entender as qualificações empregadas: dar tratamento próximo ao elemento desconhecido “não seria honesto”, formula Drummond. Para completar: fazê-lo a propósito de uma cena popular “parece, agora, indecente”. Se lembrarmos que o poema em questão faz parte de uma leva de textos que o autor, também em 1937, reputa “puramente literários (no mau sentido)”, estará claro que o argumento nos traz de volta ao coração do problema que temos perseguido.<sup>448</sup>

Afinal despontam, no comentário, palavras de datação evidente e saturadas de implicações, a remontar, no mínimo, à nota que Jorge Amado situa na abertura de *Cacau*, em 1933. Elas repõem, em outro patamar, oposição assemelhada àquela entre “um mínimo de literatura” e “um máximo de honestidade” com que o autor baiano especulava sobre os modos de contar em um romance – proletário? – a vida de trabalhadores pobres.<sup>449</sup> No entanto, embora admita os virtuais falseamentos e indecências que a conduta literária pode acarretar, a formulação drummondiana não se fixa na disjuntiva estabelecida por Amado. Ela entende como problema, e não como interdição, a equação entre forma estética e exigências próprias ao assunto social. Este propõe, por assim dizer, um desafio àquela, agregando tensões especiais ao fio da navalha em que se equilibra a própria prática da poesia, criticada e encarada de viés a cada passo de *Sentimento do mundo*. Dito de outro modo, a anotação que

---

<sup>448</sup> Id., *ibid.*, p. 23, grifos nossos.

<sup>449</sup> Jorge Amado, *Cacau*, cit., p. 9.

recuperamos é boa pista para verificar de que modo o livro de 1940, desprovido de certezas quanto às maneiras honestas de escrever e sem modelo afirmativo de conduta política, dá forma a tentativas de enquadrar os fenômenos da pobreza e do conflito de classes. Assuntos que, por sua vez, levam ao limite as suspeitas a respeito da feição social da experiência lírica, e, por isso, resultam em uma seção particular do rol de impasses, recusas e obstáculos característicos do caminho literário do autor.<sup>450</sup>

Sem pretender uma análise detida, poderemos tomar por roteiro o inventário de dificuldades de que os poemas dão parte ao deparar o assunto. Assim, a “Revelação do subúrbio”, no poema que leva este título, figura de modo literal o intervalo social, a termos em vista, entre sujeito e objeto. A revelação das habitações populares se oferece ao viajante pela janela do trem, configurando uma paisagem de apreensão incerta, personificada numa espécie de disputa pelo campo de visão: “O subúrbio todo se condensa para ser visto depressa,/ com medo de não repararmos suficientemente/ em suas luzes que mal têm tempo de brilhar”.<sup>451</sup> À diferença das kodaks pau-brasil de Oswald de Andrade, a paisagem pobre e anônima é um cartão-postal que ninguém quer comprar. Fantasiando um gesto ativo da parte do subúrbio, a personificação assume na verdade efeito irônico, dando parte de uma entidade destituída de agência ou protagonismo. Por sua vez, o passageiro-poeta, que “gost[a] de ficar de pé, contra a vidraça do carro,/ vendo o subúrbio passar”, apresenta-se num esforço diligente de contemplação, registrando o que a vista alcança mas também a moldura que a enquadra; mais do que o objeto, registra o que dele o separa. É, enfim, o apagamento do subúrbio o que de mais contundente se tem a dizer a respeito deste. Didaticamente, a janela, já interpretada como a posição predominante do ponto de vista dos poemas de *Sentimento do mundo*<sup>452</sup>, marca antes as condições de apreensão do casario pobre do que qualquer traço substantivo do panorama avistado. Condições de distância, espacial, simbólica e sobretudo social, que fazem deste poema um pequeno modelo, ou a miniatura de um esquema recorrente, a que outros momentos do livro darão mais corpo, tensão e substância.

É o caso de “Morro da Babilônia”, que para apreender a clivagem social em dimensão mais profunda mobiliza uma dinâmica expositiva de maior complexidade. Novamente, os dêiticos organizam dois planos distintos, um ‘nós’ a apreender o que vem de ‘lá’, cabendo ao movimento das estrofes modular, mas não propriamente resolver, essa distância. Se no

---

<sup>450</sup> Para um estudo da função da recusa e do obstáculo não apenas como motivos, mas também como formas estruturantes da poesia do autor, ver Betina Bischof, *A razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

<sup>451</sup> “Revelação do subúrbio” (janeiro de 1939), *SM*, p. .

<sup>452</sup> Cf. Vagner Camilo, “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”, cit., p. 68.

exemplo anterior era pelo **olhar, de passagem**, que se revelava algo do subúrbio, desta vez cabe ao plano **dos sons**, ou à mediação da escuta, o veículo predominante de circulação da mensagem, nada clara ou direta, que emana do morro.

À noite, do morro  
descem vozes que criam o terror  
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,  
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).

Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro,  
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.  
Alguns, chumbados, morreram.  
O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro  
não são propriamente lúgubres.  
Há mesmo um cavaquinho bem afinado  
que domina os ruídos da pedra e da folhagem  
e desce até nós, modesto e recreativo,  
como uma gentileza do morro.<sup>453</sup>

Evocada pelo topônimo que intitula o poema, a simbologia que remete à Babilônia bíblica encaminha uma **ironia objetiva**, devida à diversidade de sentidos concentrados no significante. “Babilônia” recupera a um tempo a narrativa etiológica, ou fundacional, do *Gênesis* e o nome de uma elevação topográfica colada à orla carioca, então já ocupada por **barracos**, embora de feição ainda rural. A convergência entre as duas dimensões ganha aproveitamento produtivo, ultrapassando o plano incidental, pois as ressonâncias do episódio do Antigo Testamento fazem pensar, de saída, no problema da comunicação entre os homens, ou da **confusão de linguagens**. Com isso, a mera sugestão que associa o Morro da Babilônia à **Torre de Babel e, por extensão, à discórdia de natureza linguística, é já indicativa da dinâmica transposta no poema, que tem como eixo a multiplicidade de discursos e linguagens a gravitar a localidade.**<sup>454</sup> Ao pé da colina, o poeta estica os ouvidos para apreender **os ecos e espectros** que envolvem o morro.<sup>455</sup> O que ele escuta? Carente de nitidez, a massa de sons compõe um

---

<sup>453</sup> “Morro da Babilônia” [junho de 1937], *SM*, p. 220.

<sup>454</sup> Esse aspecto do poema é comentado por John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 119.

<sup>455</sup> A propósito da dimensão autobiográfica do poema de Drummond, que ao mudar-se para o Rio de Janeiro em 1934 ocupa uma casa de vila no Leme, precisamente ao pé do Morro da Babilônia, cf. a crônica “Vila” [1959], in: Carlos Drummond de Andrade, *A bolsa & a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 121.

pequeno **enigma sonoro**, cujos **estratos culturais, históricos, sociais e políticos pedem um tipo específico de decifração**, atento às sobreposições referenciais mas também às torções e dificuldades com que as três estrofes as capturam.

Reduzidas ao seu conteúdo fundamental, elas projetam o morro como cenário de **violência, conflito político e produção cultural**, nessa sequência. Mas a costura entre os campos, já em si heterogêneos, concretiza-se através de um método de associações que faz do próprio expediente de escuta e tradução um problema expositivo. [I] Nos versos de abertura, as vozes do morro são **combustível para um terror inventado**. Ele mobiliza as marcações sociais e étnicas da população das favelas, com suas variantes linguísticas próprias, e a mitologia disseminada pelos meios de comunicação de massa e demais discursos a seu respeito. Assim, a **origem histórica da pobreza urbana**, que remete a descendentes de escravizados, desalojados pelos planos de modernização da cidade e empurrados para as suas encostas, é identificada pelo poema já sob o sentido a ela reservado por narrativas de terror ou mistificação. Reforçando estigmas de **racialização** (“que veio de Luanda”), o discurso sobre a pobreza é **fabricado** (“cinquenta por cento de cinema”), circulando como ficção do jornalismo noticioso, ou da crônica policial, que convertem tudo o que vem da favela em narrativa de crime ou tragédia. [II] A essa mitologia difusa a segunda estrofe agrega nova camada de sentido, desta vez condensada numa **ocorrência histórica singular**, mobilizada todavia sem balizas precisas. Sua chave está subentendida no índice geográfico e temporal: se lembrarmos que o Morro da Babilônia é contíguo ao Morro da Urca, ganha força a hipótese que identifica a **“revolução” mencionada no quinto verso ao frustrado levante político que por eles se espalha em fins de novembro de 1935**. Na sequência dos eventos em Natal e no Recife, a mal-sucedida insurreição militar-comunista, organizada pela Aliança Nacional Libertadora, tem lugar no 3º Regimento de Infantaria do Rio de Janeiro, localizado na Praia Vermelha; logo debelado, o *putsch* não apenas **espalha combatentes pelas encostas vizinhas** – caso do Morro da Babilônia – como deixa, de fato, **um quartel em chamas**.<sup>456</sup> Os versos da segunda estrofe têm portanto **correspondência literal**, pressupondo informações razoavelmente acessíveis ao leitor da época. O manejo destas, no entanto, condensa e desloca sentidos e associações, e faz da encosta um concentrado de espectros e discursos, não só de “terror urbano” como de ruína

---

<sup>456</sup> Para verificar como os fatos evocados no poema são organizados em primeira hora pela narrativa hegemônica dos eventos que ficariam conhecidos como Intentona Comunista, veja-se a reportagem que se espalha pela edição de um principais diários do país à época, sob a manchete: “Dominada nesta capital uma grave rebelião militar”, seguida por intertítulos como “Evoluindo sobre o quartel em chamas”, “O pânico”, “O ambiente da praça de guerra vencida” e “O sr. Getúlio Vargas no quartel incendiado”. Cf. *Correio da Manhã*, 28/11/1935, pp. 1-7.



política ou desastre militar.<sup>457</sup> Promovendo uma descontinuidade de registro e matriz linguística, a **menção aos fatos da atualidade** é feita através da citação de uma cantiga de roda folclórica: “o quartel pegou fogo”, como sabe o ouvido de boa parte dos brasileiros, consta da então já célebre *Marcha, soldado*. Ao manipular o **repertório lúdico e popular** para tratar do acontecimento político, a estrofe adensa a **confusão referencial**. Traduzir a rebelião em termos de uma brincadeira configura, afinal, **expediente de grande ambivalência, seja por flagrar a incorporação do evento à “língua geral” ou à memória coletiva de transmissão oral, seja por sugerir uma avaliação negativa da quartelada aliancista**. Como saldo, portanto, resta uma sobreposição de conotações, de modo a potenciar as ressonâncias ligadas ao local: “O morro ficou **mais encantado**”. [III] Por sua vez, a estrofe conclusiva, remetendo à produção musical egressa do morro, trabalha as características deste em chave a princípio menos opaca. Por associação imediata, o “cavaquinho bem afinado” implica o desenvolvimento do samba, que naquele exato momento encontrava seu padrão moderno e passava por um processo de disseminação, tanto através das escolas e do carnaval como da difusão por rádio e fonogramas. Ainda assim, vinculando-o a sua situação geográfica e social de origem, a imagem **recupera e dinamiza uma experiência problemática**, ligada às ambivalências e dissensos do processo de **filtragem, validação e normalização da música popular**. Nesse contexto, a própria formulação “desce até nós”, se por um lado designa a circulação cultural entre camadas sociais distintas, por outro indicia as **contradições desse** processo. Em expressões correntes à época, como **samba de morro, ou se o morro descer, precipitava-se um debate intrincado**. Nele chocavam-se, às possibilidades de intercâmbio e espraiamento do gênero, os processos de comercialização das gravações, de disciplinamento de desfiles por órgãos municipais, e, em chave ainda mais violenta, de deslegitimação e mesmo criminalização dos núcleos irradiadores do samba.<sup>458</sup> Enredada nessa batalha semântica, a estrofe **revolve um território tudo menos pacificado**.

---

<sup>457</sup> Nas primeiras versões publicadas do poema, a segunda estrofe apresentava um verso a mais, imediatamente anterior ao que conclui a estrofe. Ele agrava a percepção do morro como cemitério político: “Às vezes a gente esbarra com um corpo irreconhecível./ O morro ficou mais encantado”.

<sup>458</sup> A título de indicação da pregnância do léxico movimentado pelo poema, e das tensões nele inscritas, lembre-se: I. que o conjunto que em 1934 acompanhava Noel Rosa (que não era do morro, mas de Vila Isabel) chamava-se *Gente do Morro*; II. que circulavam na imprensa em 1935 exemplos de **criminalização do “horrible samba de morro”, “maltrapilho, sujo, mal cheiroso, (...) vagabundo, desobediente”, “que não quer limpar-se nem a cacete”, e por isso seria inadmissível “na família da música brasileira”;** III. que a violência empenhada em rebaixar o “samba de morro” chegava a formulações, publicadas em jornais, que **o associavam à “macacada”, afirmando tratar-se de “samba de negro, de negro-mulato, de mulato-malandro”, que “não é samba, é batucada” e pretendia “implantar o bolchevismo em nossa música (...) tão rica em harmonia, melodia e indumentária”;** IV. que as posições conservadoras encontravam resposta na **politização do samba por setores à esquerda**, como no artigo do então comunista Carlos Lacerda em fevereiro de 1936: “O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festas oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos



Mesmo parcialmente desembaraçada a sua teia referencial, o poema permanece como um **repto à leitura que pretenda trocar em miúdos o que nele vai cifrado**. A esse respeito, é eloquente o contraste com o tipo de **alusão histórico-política** que verificamos, na seção anterior, ao deparar os signos-chave dos poemas de edifício de *Sentimento do mundo*. Em “Privilégio do mar”, “Noturno à janela do apartamento” e “Tristeza do Império”, a disposição **antiburguesa** que governa a composição das imagens nelas esconde chaves de leitura que, embora cifradas, descortinam uma **nítida lógica oposicionista**, empenhada em decompor e enfatizar a conduta do adversário. Decodificadas, elas liberam uma **energia política** de direção clara, inscrevendo a paisagem e as imagens dos poemas na dinâmica histórica e social; o que equivale a dizer que, nos momentos em que é investido de ânimo combativo, depositado nos próprios signos e materiais de que faz uso, o livro sugere um sistema de legibilidade agudo, mesmo que não prontamente visível. “Morro da Babilônia”, por sua vez, faz de certo grau de **indeterminação semântica um dado interno à sua forma**. A esse elemento corresponde o **intervalo ou a descontinuidade de perspectiva entre o ponto de vista do poema e o mundo das favelas: com este, o poeta, embora antiburguês, não afeta familiaridade, o que se traduz em uma linguagem menos cristalina do que aquela manejada, em outros momentos do livro, contra as figuras do poder**. Dito de outro modo, a estrutura e o método alusivos de “Morro da Babilônia” têm na **plurivocidade de vozes e perspectivas** sobrepostas um elemento fundamental. Se, como notamos ao tratar de “Mundo grande”, o sistema poético de *Sentimento do mundo* opõe, ao insulamento lírico, **a pretensão de ampliar o aparelho perceptivo e torná-lo apto a “escut[ar] voz de gente”**, “Morro da Babilônia” parece reter, **desdobrar e figurar as dificuldades inerentes a essa tarefa**. Pois, nele, **a “voz de gente” traz mensagens problemáticas, ruídos, torções de sentido e empecilhos à tradução**; transpondo todo esse material sonoro em imagens de legibilidade baça, talvez o poema aponte que o

---

pobres para divertimento dos ricos. O samba tem de ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado aos seus criadores e transformado em salada musical para dar lucro aos industriais da música popular.// O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele. Uma estupenda poesia surge dele. A força criadora da classe que vai transformar o mundo brota nele aos borbotões na improvisação, na cadência, no ritmo. (...) Quando os oprimidos vencerem os opressores, o samba terá o lugar que merece”; V. e que o problema seria logo tematizado e incorporado à própria produção dos sambistas, como nos versos da composição de Herivelto Martins e Darci de Oliveira lançada para o carnaval de 1936, onde é elaborado, em suas várias dimensões, o deslocamento topográfico do morro à cidade: “Se a turma do morro/ Fizer greve e não descer/ A cidade vai ficar triste/ Carnaval vai morrer/ (...) Se as escolas não tiverem liberdade/ Carnaval vai ser no morro/ Ninguém vai para a cidade”. Para a primeira referência, cf. Almirante, *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013, p. 174; para a segunda referência, cf. artigo de Almeida Azevedo citado e transcrito por Sérgio Cabral, *MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Lazuli/ Companhia Editora Nacional, 2011, p. 53; para a terceira referência, cf. a carta de um leitor publicada sob o título “A propósito de intérpretes do samba”, in: *Gazeta de Notícias*, 21/04/1935, p. 10; para a quarta referência, cf. Carlos Lacerda, “Samba”, in: *Diário Carioca*, 25/02/1936, p. 2; e, para a quinta referência, cf. a gravação de Aracy de Almeida, *E você me abandonou/ Se o morro não descer*, Victor, 78 rpm, 34040-B, 1936.

registro das dificuldades de escuta e apreensão seja o encaminhamento mais consequente do problema, para o qual todavia não se vislumbra solução.

Dito isso, resta por interpretar o sentido que o encadeamento das estrofes confere à sondagem das mensagens, enunciados e sons sobrepostos a propósito do Morro. O movimento expositivo dá parte de um esforço flagrante de desmistificação: partindo da constatação de “terror urbano” e enumerando fatores de “encantamento” do morro, a sequência compila e desfaz mitologias, para, enfim, desaguar na positividade da nota final. “Uma gentileza do morro”: como interpretá-la? Na contramão de “vozes lúgubres”, a música que chega aos ouvidos da classe média urbana indica que tipo de relação? Superação do abismo material entre os polos? Ou, talvez, sublimação das diferenças por meio da experiência artística compartilhada? John Gledson insiste na ambiguidade dessa “gentileza”, que poderia não passar de “condescendência”; Vagner Camilo, por sua vez, identifica o risco de nela despontar, junto à esperança de entendimento mútuo, “certa romantização discutível do pobre”.<sup>459</sup> Além dessas hipóteses interpretativas, é no entanto possível dar ênfase justamente aos deslocamentos semânticos promovidos pela estrofe final. Suas escolhas lexicais soam, significativa e deliberadamente, algo fora de lugar; mesmo quando se trata de avançar um juízo eufórico a seu respeito, os sons do morro resistem à apreensão ou à tradução límpida. Nessa linha, é de notar que a música do cavaquinho, embora contenha – até literalmente – uma promessa de harmonia, circula todavia de modo misterioso, “dominando os ruídos da pedra e da folhagem”. Portaria ela qualidades órficas, a agir inclusive sobre a natureza e os minerais? Engendraria novas formas de encantamento, ou uma magia benfazeja? As propriedades do samba são enigmáticas, alimentando as hesitações perceptivas da voz poética, como se a expor sua capacidade incerta de sintonização. À margem dos elementos mais diretamente sociais (aludidos na primeira estrofe) e políticos (na segunda), a apreciação do elemento musical dá-se no terreno do julgamento de gosto, naquela esfera onde a apreciação estética confina com a conduta moral e encerra modos de sociabilidade e cortesia. Nessa linha, a decodificação do som que “desce até nós” convoca fatores da ordem do tato e da civilidade: “(...) modesto e recreativo,/ como uma gentileza do morro”, o cavaquinho suscita uma recepção traduzida em termos que remetem à dignidade, à polidez, ao trato não-violento com o outro. Certamente não fazem parte do idioma do samba, tampouco do léxico mais comumente associado à favela, ou aos códigos da experiência política e do enfrentamento entre classes. Modéstia e gentileza valem antes como uma projeção do sujeito ao pé do morro,

---

<sup>459</sup> Cf., respectivamente, John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, cit., p. 120; e Vagner Camilo, “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”, cit., p. 68.

que, na dificuldade de nomear com acuidade o recado deste, a ele atribui a possibilidade de cultivar e socializar a sensibilidade. Ligadas à urbanidade e à cortesia, ou à distinção e correção de maneiras, entram em pauta qualidades que, sem significar supressão de distâncias, assinalam um campo comum de sociabilidade, ou, ao menos, de não-agressão. A gentileza, em que convergem convenção e tato, dá parte talvez das inclinações do burguês sensível, avesso à mitificação bárbara do universo popular pelo discurso oficial. Agregando a esses fatores o elemento “recreativo”, é possível, com algum grau de especulação, cogitar que, ao modo de um jogo de impressões e juízos, a circulação da produção musical entre classes é qualificada pelo poema em chave análoga à de um *salon musical*, extemporâneo e improvável, a brotar entre o morro e o asfalto. Ou de uma insuspeitada esfera pública espontânea, que se consumaria através do intercâmbio e da apreciação coletiva de obras de arte, livres de quaisquer constrangimentos de hierarquia ou estamento. O emprego do “nós”, neste caso, tem sentido diverso da indiferença cínica exibida pela primeira pessoa do plural em “Privilégio do mar”. Em “Morro da Babilônia”, o pronome situa enfaticamente o ponto de vista e de escuta do poema, por assim dizer preso à própria classe mas interessado em reformá-la. Formulando de outro modo: o sujeito que diz *nós*, dispondo-se a escutar gentileza nos sons do cavaquinho, age como se a praticar e demonstrar um tipo novo de trato social – ou, ainda, como se a imaginar a conversão do grupo a que reconhece pertencer a um trato social avesso às tradicionais grosserias da gente fina brasileira.

Fixado pela dinâmica do poema, um gesto, portanto, *delicado*, nos vários sentidos da palavra. E que ganhará alguma nitidez se considerado à contraluz de outras obras e momentos decisivos que, ao longo do século XX, buscaram na relação com a favela, sobretudo as do Rio de Janeiro, seus temas e problemas. Em primeiro lugar, a ocorrência que garante ao Morro da Babilônia lugar de destaque na tradição modernista, e que não teria como escapar a Drummond. O “Poema tirado de uma notícia de jornal”, publicado por Manuel Bandeira em 1925, elege como personagem João Gostoso, que, justamente, “era carregador de feira livre e morava no Morro da Babilônia num barracão sem número”. Exemplos da operação de desentranhar poesia da experiência cotidiana, os versos do pernambucano primam pela naturalidade através da qual, glosando a pauta jornalística, adentram o universo popular. E, sobretudo, dele extraem um sentido em que convergem tragédia e banalidade: “Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/ Bebeu/ Cantou/ Dançou/ Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado”.<sup>460</sup> Limitemo-nos a notar que foco e dicção da

---

<sup>460</sup> Cf. Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 110. O poema, que em 1930 passaria a integrar *Libertinagem*, sai pela primeira vez em dezembro de 1925 no jornal carioca *A Noite*. Para o levantamento das

composição bandeiriana têm por pressuposto uma afinidade de base com a experiência da pobreza, condição de seu manejo dos materiais mais rebaixados em chave que não implica desprezo nem elevação postiça. Ainda assim, e anotada a inclinação democratizante que os aproxima, estará claro que a Drummond pareceria vedada a possibilidade de elaborar em chave parecida o contexto popular onde se desenrola o destino fatídico do João-ninguém, meio malandro, meio *näif*, do poema de Bandeira. Se, segundo Arrigucci, neste sobressai a “simplicidade com que (...) desentranha o sublime do mais prosaico e humilde cotidiano”<sup>461</sup>, digamos que o autor de *Sentimento do mundo* sequer cogita uma linguagem que, como a do pernambucano, chegasse a uma forma orgânica para tratar da tragédia da gente miúda. Seja porque Drummond, à diferença de Bandeira, não entende o poeta como “abstrator de quinta-essências líricas”, apto a “desgangariza[r]” a poesia dos discursos “onde jaz sepultada”<sup>462</sup>; seja porque fazê-lo a propósito do morro e seu universo pareceria a ele risco certo de desonestidade ou indecência. Seu pé-atrás, por assim dizer, diverge também de boa parte da sensibilidade modernista carioca, que transitava pelos morros em vigorosa simpatia pelos sambistas e sua aura de malandragem. A conduta fixada em “Morro da Babilônia” não tem parte com a porosidade dos encontros que traziam à tona a mina de tesouros das favelas – ocasiões de transitividade que, um instante antes da transformação do samba em produto comercial de alta circulação, talvez tenham seu momento mais improvável na amizade entre Blaise Cendrars e Donga, e seu mito na figura ímpar e misteriosa de Jayme Ovalle.<sup>463</sup>

---

notícias de jornal de que Bandeira *tira* o poema – bom exemplo também do tratamento que a imprensa da época conferia ao universo dos morros sondado por Drummond –, cf. Arnaldo Antenore, “O infortúnio de João Gostoso”, in: *Piauí*, n. 155, agosto de 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-infortunio-de-joao-gostoso> (último acesso: 19/10/2021).

<sup>461</sup> Davi Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 102.

<sup>462</sup> As expressões são do próprio Bandeira, na crônica “Poema desentranhado”, recolhida em 1957 em *Flauta de papel*; cf. Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, cit., p. 763.

<sup>463</sup> A propósito da relação entre Cendrars, chefe de fila da vanguarda internacional, e o sambista Donga, que, filho de pedreiro e de uma das tias baianas da Cidade Nova, assina a composição (coletiva) de *Pelo telefone*, o primeiro samba registrado em fonograma, ver Alexandre Eulálio (org.), *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, cit., pp. 305-306; a propósito de Ovalle, ver as crônicas “O místico” e “Ovalle” (in: Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, cit., pp. 504-505 e pp. 829-831, respectivamente) e o livro de Humberto Werneck, *O santo sujo: A vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cf. ainda, a respeito do trânsito de intelectuais modernistas pelo nascedouro do samba moderno, as crônicas “Morte de Sinhô” e “Sambistas”, recolhidas por Bandeira em 1937 em *Crônicas da província do Brasil* (in: Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*, cit., pp. 482-484 e pp. 507-509, respectivamente); a anotação de diário em que Gilberto Freyre dá parte de uma noite em 1926 que, reunindo uma constelação artístico-intelectual, sugere uma cordial superação do abismo social: “Sérgio [Buarque de Holanda] e Prudente [de Moraes, Neto] conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemianamente. Também com [Heitor] Villa-Lobos e [Luciano] Gallet. Fomos juntos a uma noite de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício [Teixeira], Donga” (in: Gilberto Freyre, *O tempo morto e outros tempos*. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2012, p. 312); e, ainda, o artigo polêmico, de 1939, em que Mário de Andrade, relativizando a estatura artística do samba carioca, registra, em chave jocosa, a coreografia de validações e intercâmbios entre a experiência letrada e a popular: “E há os entendidos de marchinhas e principalmente de sambas, que, nutrindo

Não será preciso insistir que o problema evoluiria século XX adentro, passando a constituir um dos nervos expostos da ambição brasileira a uma cultura moderna não indiferente à condição apartada dos pobres. Tampouco caberá enumerar exemplos de acontecimentos artísticos cruciais que têm seu fundamento na dinamização da relação com a favela – de obras do Cinema Novo, de Hélio Oiticica e da canção tropicalista, entre os decênios de 1960 e 1970, à emergência, em fim de século, da perspectiva periférica no movimento hip-hop, nos saraus de poesia e na cinematografia das quebradas país afora. O essencial, por ora, é frisar a acuidade da **reticência drummondiana diante do morro**. Ela, de um lado, distingue a **porosidade truncada e ambivalente entre a favela e a produção dos chamados grupos letrados**; e, de outro, **percebe a centralidade dessa relação para o encaminhamento de qualquer expectativa de superação da catástrofe de desagregação social**. Antípoda do bacharel que cai no samba e faz da festa ocasião de transigência e equívoco irmanamento com os pobres, **Drummond reconhece a um tempo a gravidade do fosso que deles o separa e o desafio de plasmar esteticamente esse impasse**.

**Impasse, distância, reticência, reserva, desconfiança**: frequentes nas caracterizações da conduta e do estilo drummondianos, as categorias convocadas pela leitura de “Morro da Babilônia” parecem adquirir validade especialmente densa quando a cisma do poeta é desencadeada por manifestações agudas de clivagem social. Como em “O operário no mar”, **exemplo ainda mais radical do método** que, face ao problema social, faz da própria forma compositiva um problema. No caso, ele provém da figura eleita no título, que concentra em si as duas dimensões percebidas em separado pela abordagem de “Morro da Babilônia”: a **pobreza e a política**. Alvo mais direto da dinâmica de espoliação econômica e portador das condições de superá-la, o operário, sobretudo para um texto publicado em junho de 1935, **momento ápice de mobilização da Aliança Nacional Libertadora**, apareceria como o sujeito histórico por excelência. Em torno à sua figura, entretanto, Drummond desenvolve uma exposição especialmente **coalhada de enigmas, ambivalências e dificuldades**. A começar pela escolha do **poema em prosa**, modalidade pouco frequente na tradição literária brasileira e

---

um secreto desespero por não saberem profundamente música, sustentam no entanto a tese que, neste caso misterioso de sambas e batucadas, ser músico não adianta para discernir o melhor. Deste gênero de doutores de sambice, possuo dois amigos que vivem me martirizando em minhas preferências. Ambos acham que, por mais sabedor de tresquiálteras e quintas aumentadas que eu seja, me falta principalmente aquela necessária dose, não sei se de malandragem ou de carioquice, para dar qualquer opinião. Sempre faço, aliás, meus melhores esforços para me pôr na escola deles, mas o cômico da história é que nem eles mesmo se combinam, e um vive a maldar do outro, dizendo que o outro não entende da coisa, que ele é que conviveu com Noel Rosa ou subiu o morro, em busca das mais perfeitas exatidões” (“Música popular”, in: Mário de Andrade, *Música, doce música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 266).



recessiva na experiência modernista até aquele momento. Num livro sistematicamente preocupado com a atualidade histórica das formas discursivas, há razões para supor que o partido expositivo implique, de saída, um argumento a respeito das atitudes pressupostas em cada modalidade poética. Já neste plano se dá a ver a inquietude formal condensada em “O operário no mar”, se entendermos que a exposição em prosa constitui índice contundente de estranhamento da própria experiência da poesia. A aura a esta associada pouco teria a ver com o operário – a personagem a mais identificada à prosa da história, ou a mais refratária às ideias e representações disseminadas a respeito da lírica.

É como se a matéria mesma exigisse a recusa do verso: desde o âmbito mais abstrato da modalidade expositiva, portanto, atua um expediente de ordem profilática, a limitar, por princípio, qualquer tendência ao sublime ou à elevação discursiva. A título de contraponto, uma amostra do equívoco que a medida drummondiana pretenderia evitar pode ser colhida da imprensa de esquerda coetânea. Poucos meses depois da primeira publicação de “O operário do mar”, o semanário *Marcha*, órgão da ANL, divulgava o soneto “O operário”, cuja abertura altissonante, recendendo a retórica, traz os seguintes versos: “Esse que aí vai de face macilenta,/ cadavérico olhar e tardo passo,/ é força enorme e sem saber sustenta/ a humanidade inteira no seu braço”.<sup>464</sup> Assinado por um incógnito João de Sá, o poema comunista restaura um antigo regime poético, ostentado pelo recurso irrefletido à forma fixa, ao esquema de rimas, ao metro decassílabo, à adjetivação anteposta e abundante. Mais do que isso, plasma ao tradicionalismo da linguagem uma perspectiva elevada, confiante no próprio discernimento: “Candidato à morte, pela física,/ quem pode ver, nessa ruína física,/ o eixo de progresso que diviso?”, indaga o primeiro terceto, grandiloquente (apesar do tropeço sintático, anacoluto não-intencional) seja ao qualificar a penúria e deformação do trabalhador, seja ao elegê-lo herói e mitificá-lo. Em síntese: mobilizado a propósito de uma figura cuja miséria põe em xeque o sentido e o usufruto dos bens culturais (entre os quais constam a linguagem e o repertório poéticos), o convencionalismo tem sua ingenuidade e falta de propósito realçadas. O comentário poderia ir adiante, pois cena e imagens do poema permitiriam uma comparação proveitosa com a solução drummondiana; mas por ora bastará registrar que o texto publicado pela imprensa mais aguerrida – precisamente aquela que veiculava a crônica de agitação de Rubem Braga, por exemplo – reproduz uma espécie de convenção renitente nas letras locais, a

---

<sup>464</sup> João de Sá, “O operário”, in: *Marcha*, n. 5, 22/11/1935, p. 9. Dada a estranha semelhança entre imagens do poema em prosa de *Sentimento do mundo* e do soneto aliancista, cujos princípios de exposição são de resto radicalmente divergentes, reproduzimos a sequência de “O operário”: ““Vivendo senhoril do seu cansaço,/ é ela própria quem o tormenta,/ por se julgar furtada no pedaço/ do negro pão com que ele se alimenta!...// Candidato da morte, pela física,/ quem pode ver, nessa ruína física/ o eixo de progresso que diviso?// A vegetar assim, no desconforto,/ esse corpo senil, já meio morto,/ traz um ríctus de fome que é sorriso...””.

fazer da poesia a esfera paradigmática do artístico e do elevado. Quando aplicado à figura do trabalhador pobre, esse arranjo, mesmo se veicula esperança revolucionária, não esconde a replicação do conservadorismo estético no plano da política. Pois, ao reproduzir sem questionamento os moldes convencionais, abstrai qualquer pesquisa sobre a relação entre tema e linguagem, e, ao cabo, paga tributo à hegemonia literária brasileira, fazendo o operário refém da persistente e fecunda “mentalidade própria para o soneto”.<sup>465</sup>

Se pretende desvencilhar-se desta pela raiz, a eleição do poema em prosa não implica, entretanto, trânsito desembaraçado pelo universo do trabalhador. Numa providência de desaturação, o regime expositivo do texto de Drummond será a todo momento desafiado pela matéria. Longe de franquear acesso a ela, a serventia da prosa reside antes na plasticidade de encadeamentos que faculta, provendo recursos à mescla de registros e de planos, perspectivas e propriedades discursivas heterogêneas. Pois, como já anunciamos, a cada passo da exposição é renovado o desafio de transpor literariamente a figura do operário: o andamento mesmo do poema é ritmado por uma dinâmica de sucessivas aproximações, dúvidas e estancamentos. Veja-se essa lógica a funcionar já em seus primeiros períodos:

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei.<sup>466</sup>

A formulação interrogativa, com tudo o que sugere e implica para a construção do texto, nos auxiliará a discernir o nó da exposição. “Para onde vai ele, pisando assim tão firme?”: entendida em sentido figurado, a pergunta pelo destino do operário finca raízes nas inquietações políticas do decênio. Ela assume, por isso, lugar ao lado das narrativas e visões de politização da pobreza por que passou nossa investigação. As expectativas e aspirações que movimenta estão próximas àquelas encerradas no percurso ascensional do alugado que adquire consciência de classe, em *Cacau*, e dos miseráveis encortçados que desenvolvem formas coletivas de ação no entrecho de *Suor*; estão próximas, também, à imaginação insurrecional de Rubem Braga, que incita a família dos espoliados a virar o jogo do poder, fantasia a união dos engraxates, promove a rebeldia da molecada antifascista. No entanto, embora por um lado se acerque desse campo semântico, por outro a indagação drummondiana

---

<sup>465</sup> A expressão, já lembrada na Primeira parte deste estudo, consta de Sérgio Buarque de Holanda, “Literatura e poesia”, cit., p. 4.

<sup>466</sup> “O operário no mar” [30/06/1935], *SM*, p. 216.



é desde o princípio travejada por **empecilhos às certezas** da ação política e da própria representação. Isso porque ela opera simultaneamente em dois registros: o **figurado, de virtualidade alegórica**, que indaga o horizonte no qual se move o trabalhador, ou a **direção histórica** de sua marcha; e o registro literal, ou denotativo, ligado mais imediatamente ao **percurso, a princípio trivial, da personagem em tela**. Deparamos aí o mecanismo responsável por, a cada movimento do texto, trancar a alegorização e mesmo a simbolização dos caracteres associados à figura do operário. Disso dá parte o miolo da passagem em destaque acima, uma caracterização que avança através de negativas: uma vez identificada a personagem, sua descrição consiste tão somente em **desvinculá-la dos atributos e traços distintivos colados ao trabalhador pela literatura de viés proletário e pelo discurso político ou partidário**. Ocorre entretanto que o operário-de-fato, tão logo despedido de estigmas obreiristas e atributos heroicos, revela-se um **operário-enigma**, portador de “desígnios e segredos”. Tudo se passa como se o **assunto (a figura do trabalhador) repelisse as possibilidades de tematização** – a ponto, enfim, de fazer com que o tema do poema em prosa drummondiano **seja menos o operário do que o embaraço da voz poética para apreendê-lo**. Arriscando uma sistematização, digamos que a dinâmica expositiva fundamental tira consequências, e deriva dificuldades, da moldura que enforma o texto: novamente, o xis do problema reside na **relação entre o sujeito que observa e a figura observada** – ou seja, na dinâmica da voz poética que, da janela, espreita o operário a caminhar pela rua. Esta a perspectiva a descrever se quisermos formular uma hipótese sobre a armação do texto. Com esse fito, transcrevemos a íntegra de “O operário no mar”, explicitando graficamente os dois registros principais que nele coexistem: em caracteres normais, as passagens de teor eminentemente **narrativo-descritivo**, de ordem referencial, a representar a personagem, a cena e seu decurso (ênfase no objeto representado); em itálico, as passagens da ordem do **comentário**, de tom ora argumentativo, ora expressivo, ora digressivo (ênfase no sujeito que representa).

Na rua passa um operário. *Como vai firme!* Não tem blusa. *No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes.* Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, *e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei.* A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. *O operário não lhe sobra tempo de\**

*perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder opositor vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?<sup>467</sup>*

Ainda que imperfeito, por tentar discriminar diferenças de registro que não raro habitam a mesma frase e por vezes até a mesma palavra, o recurso que sublinha a **alternância entre representação e comentário** ajuda a jogar luz sobre a respiração do texto. Mais que oscilar entre a ênfase no operário e a ênfase naquele que o observa, ela é ritmada pelas **reações que a opacidade da figura representada suscita no sujeito poético. A capacidade narrativa deste sofre relativizações sucessivas, na medida em que o percurso do trabalhador escapa às balizas à mão, sejam elas de ordem retórica, política, histórica ou perceptiva.** Antes de perguntar pelas implicações políticas desse modo de expor, notemos como se processa a indecifrabildade da personagem do título. O percurso do operário extrapola o âmbito corriqueiro e esperado: de início um passante urbano comum, ele logo engata caminhada rumo ao campo, distanciando-se do local de trabalho, a fábrica que constituiria o referente

---

<sup>467</sup> “O operário no mar”, cit., pp. 216-218, grifos nossos.

mais imediatamente vinculado à figura-modelo do operariado. O que será dele quando dissociado da unidade produtiva fabril? Um corpo estranho, tanto ao poema e ao sentimento de mundo da voz narrativa, como à natureza rumo à qual avança, com aparente ataraxia. A disposição neutra e impassível de sua marcha lhe confere algo de uma **entidade ativa e indiferente**, desapegada da intervenção humana, dos processos econômicos e políticos (fios, anúncios de combustível), mas também de vínculos com a paisagem natural, na qual “apenas repara” como quem nada quer ou espera do entorno. À medida que a panorâmica se amplia, a andança impassível do operário ganha a **dimensão de** um feito, sem que seja possível, todavia, discernir-lhe o sentido ou simbologia. A escolha pela prosa encontra, nesta altura, uma espécie de **ponto crítico**. Pois as qualidades ideais da prosa, que em acepção enfática e moderna carrega pendor analítico-descritivo e capacidade cognitiva, deparam então um **processo opaco**, que deixa sem efeito sua sobriedade objetiva: por mais que a descrição registre a sequência consecutiva da ação da personagem, esta se mostra alheia a vínculos de causalidade e propósitos comensuráveis. Se o poema serve-se do modo prosaico como recurso narrativo apropriado a um assunto avesso à poetização, essa estratégia faz água quando **a cena enfim escapa de vez às expectativas cotidianas, efetivando uma guinada ao fantástico**. Ou seja, a “distinta determinação e clara inteligibilidade” da representação prosaica veem-se frente a um campo nada compatível com expectativas de exatidão.<sup>468</sup> Como ficam as capacidades analíticas da escrita metódica, pautada pela razoabilidade, diante de um trabalhador que opera prodígios como caminhar sobre o mar? **O sobrenatural dessa imagem derradeira explicita o deslocamento, ou a insuficiência, do modo expositivo adotado** (a inspeção empírica, que examina o corpo do trabalhador à procura de hélices ou rodas que expliquem o fenômeno, constitui o melhor exemplo da decalagem entre o escopo da prosa e os atributos da figura). Consequência: **os feitos do operário ganham o ar de uma parábola sem moral, ou de uma alegoria truncada**, fato extraordinário mas sem transporte semântico correspondente. Despida de objetivo aparente e de qualquer finalidade discernível, a caminhada sobre as águas, seguida da multiplicação de peixes, tem o teor de **um milagre sem transcendência**. Não é difícil atinar para a ressonância do episódio bíblico em que Cristo protagoniza feito assemelhado<sup>469</sup>, mas a “nenhuma santidade” do operário, bem como o veio

---

<sup>468</sup> A expressão entre aspas consta da definição do modo de representação prosaico proposta por G. W. F. Hegel, *Cursos de estética*, vol. IV, cit., p. 53; tomamos a solução de tradução, bem como o argumento sobre as qualidades e pressupostos da prosa moderna, de Franco Moretti, “O século sério” (trad. Alípio Correa e Sandra Correa), in: *Novos estudos*, n. 65, março de 2003, p. 18; a esse respeito, ver também Id., “O romance: história e teoria” (trad. Joaquim Toledo Jr.), in: *Novos estudos*, n. 85, novembro de 2008, sobretudo pp. 202-204.

<sup>469</sup> Ver Mateus 14:22-23, Marcos 6:45-52 e João 6:16-21, in: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002, pp. 1730-1731, 1768 e 1857, respectivamente.

naturalista com que é descrita a paisagem marinha, parecem apenas confirmar a insondabilidade definitiva e opaca da cena.

Se esta opacidade bloqueia as expectativas políticas a pairar sobre “O operário no mar”, visto que inviabiliza projeções de qualquer sorte, seu sentido para o movimento geral do texto tem a ver com o que provoca no sujeito poético. As reações deste ocupam gradativamente o proscênio, na proporção mesma em que entra em crise a possibilidade de representar e atribuir lógica ou cabimento à marcha do operário. Em outras palavras, à medida que o percurso da personagem escapa aos nexos de sentido previstos, desembaraçando-se do campo da ação política, ganham tamanho e sobretudo intensidade as manifestações da voz poético-narrativa. Da exclamação inicial (“Como vai firme!”), sua atitude passa a incorporar dúvidas (“Para onde vai ele?”) e enfim digressões desassossegadas. O ponto de culminância dessa crescente inflexão subjetiva consiste na indagação, direta e agônica, sobre os vínculos entre o sujeito que fala e o trabalhador: “Teria vergonha de chamá-lo meu irmão”. A confissão de culpa, que irrompe ao modo de uma crise, como reação voluntarista e sobressaltada à clivagem entre as classes, inaugura uma sequência relativamente longa de considerações. Elas desdobram a inquietação subjetiva e conferem centralidade à passagem em que a consciência debate consigo mesma. Tão logo manifesta, a culpa social deflagra uma série de gestos que, desprendendo-se da representação objetiva da cena, abrem a comporta de uma reflexividade hipertrofiada. Reiterando sintagmas regidos pela primeira pessoa gramatical, a digressão dá parte de um sujeito que sente e pensa contra si mesmo, em fluxo que justapõe conclusões apressadas (“E me despreza”), considerações hesitantes (“Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos”) e impulsos conflitantes (“Tenho vergonha e vontade de encará-lo”). Esse fluxo de má-consciência enfim deságua em fantasia desesperada e impulsos patéticos (“uma fascinação quase me obriga a pular a janela”, “implorar-lhe que suste a marcha”). Não é desprezível, e talvez merecesse investigação mais detida, o complexo psíquico que aí se manifesta, conformando uma economia afetiva em que se encadeiam culpa e narcisismo, pulsões autopunitivas e desejo de redenção, sempre a supor uma alteridade que é, na verdade, projeção do eu que tem a palavra. Tudo em andamento de devaneio e fantasia, a emanar de uma postura contemplativa a que não faltam traços voyeurísticos, já que a atração fascinada pelo outro forma um par com o repente exibicionista, que oferece em espetáculo as próprias falhas, enfaticamente teatralizadas pelo discurso. Tentando sintetizar, digamos que, no plano dos conteúdos, o ultrassensível observador postado à janela faz do operário um espelho de si mesmo, espelho que lhe devolve inquietações e assombros; o que, no plano da dinâmica expositiva, insufla um regime de reflexões e fantasias que tiram o operário de cena.

Por isso argumentamos, mais acima, que o tema de fato do texto não é o operário, mas as atitudes do sujeito que o vislumbra e a ele reage. A dinâmica decorrente é complexa, cheia de lances por decifrar; limitemo-nos a especular as dimensões político-ideológicas da operação que percebe o operário pelo prisma do sujeito de vida confortável, consciência vigilante, culpa à flor da pele e alma agitada. A pergunta fundamental, nesse sentido, diz respeito à formulação que desencadeia suas reações e sobressaltos; voltemos a ela: “[t]eria vergonha de chamá-lo meu irmão”. A confissão pressupõe uma injunção não declarada, pois há um não-dito a orientar a aspiração frustrada: o irmanamento entre as classes residia no âmago do programa hegemônico da esquerda brasileira àquela altura. Fazer-se irmão do companheiro de luta configura pedra fundamental da ideia de frente popular aliancista, cujos discursos, como já vimos, são pródigos em enumerações dos setores a congregar na luta: nelas podem constar lado a lado, sem dificuldade, “os trabalhadores manuais e intelectuais, os da cidade e do campo, os das escolas e das fábricas”<sup>470</sup>. O programa do Brasil de amanhã sonhava, pois, a emancipação tanto do operário como do intelectual, imaginando-as como momentos de um mesmo processo.<sup>471</sup> Desse pareamento o poema de *Sentimento do mundo* presta contas negativas, apressando-se para flagrar em ato as ilusões da estratégia; onde, como demonstramos, o cronista-trabalhador inventado por Braga encontra uma transfusão de energias sociais, a abastecer sua dicção revolta, o sujeito poético drummondiano vê sobretudo uma clivagem intransponível. Ou seja, sua declaração de vergonha a um tempo pressupõe o horizonte aliancista e constata sua inviabilidade; a pressa em descartar o programa dá parte de uma consciência tão perturbada quanto acesa. Enquanto conversa com fantasmas, ela mensura com discernimento uma contradição difícil de superar.

Assim manifestas, as reservas do eu poético admitem um desejo prestamente denegado, dando a ver um gesto complexo. Sua primeira dimensão reside na prontidão da autocrítica moral, ciosa de não incorrer em logro, falsas promessas ou indecências, além de violentamente autopunitiva (“E me despreza...”). Na sequência, outra dimensão se agrega à vergonha, quando é aventada a gênese do sentimento: “Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos”. No afã da autocensura, já notamos, vibra a agressividade superegoica, ou o narcisismo do sujeito assentado em privilégios, que direciona preocupações antes à

---

<sup>470</sup> Cf. “Frente popular”, in: *Marcha*, n. 1, 16/10/1935, p. 1.

<sup>471</sup> “Sonho hoje, realidade amanhã”, diz o manifesto da imprensa ligada à ANL, a projetar um futuro no qual: “os operários e os empregados, nas cidades, não vegetam mais, subalimentados e esgotados, em miseráveis casebres”; “os jovens trabalhadores não aparecem como simples apêndices da máquina, destinados à miséria, à ignorância e à mais abusiva exploração, mas têm escolas e instrução”; e “os intelectuais já não se acham nesse papel de pau mandado dos imperialistas, com sua inteligência, sua cultura e sua personalidade aniquiladas e desprezadas. Porque a cultura está sob a proteção especial do Estado”. Cf. “Brasil de amanhã”, in: *Marcha*, n. 4, 07/11/1935, p. 1, grifos nossos.

própria condição do que à situação objetiva do operário. Mas, além disso, na passagem desponta também um **recurso de lucidez**: ver a si mesmo aos olhos do outro, estranhando a própria situação e evitando o comodismo e a convivência das certezas fáceis, configura afinal um **expediente da razão moderna**. Ou, pelo menos, recupera um momento crítico da razão moderna, aquele que faz da **desconfiança de si mesmo um princípio fundamental**. A essa providência analítica o poema de *Sentimento do mundo* acrescenta ainda um tipo de inteligência socialmente informada: **imaginar o que é uma classe aos olhos da outra, ou examinar de que maneira os agentes políticos se representam uns aos outros, implica um passo adiante na elucidação da estrutura contraditória da sociedade capitalista, em que as próprias classes só existem em relação**. Em termos um pouco menos abstratos: **a vergonha-de-si-mesmo-aos-olhos-do-outro reconhece o vínculo objetivo entre o privilégio do intelectual e a espoliação do trabalhador**. Uma dinâmica que por si só desmerece a primeira posição, pois, entendida em sentido enfático e radical, **a pretensão à vida intelectual é depreciada pelo fato bruto da pobreza e da exploração, com as quais a vigência plena da razão é incompatível**. Em resumo, o gesto reflexivo exacerbado dá parte tanto de um **psiquismo turbado** como de uma **resposta cognitiva à altura das cisões do mundo contemporâneo**.

Com sorte, nossa tentativa de parafrasear os gestos-chave do poema terá dado conta de ao menos sugerir a complexidade enigmática de “O operário no mar”. Ele é com frequência considerado um momento exemplar da autoconsciência drummondiana, cuja inclinação socialista, insuspeita de populismo (ou das atribuições negativas coladas à noção), não avança o sinal, e se distinguiria por furtar-se à suposta “derrapagem ideológica”<sup>472</sup> de outras experiências de politização literária à época. Nos termos de Vagner Camilo, a solução drummondiana faria “da **própria distância social a medida mesma de seu engajamento**”.<sup>473</sup> Sem propriamente discordar dessa avaliação, será o caso apenas de insistir na densidade das contradições que afloram no texto, possivelmente o momento do livro de 1940 mais empenhado em **estudar a lida entre poema e problema social**. Se o ponto de partida de tal exame é uma **crítica categórica do lirismo convencional**, buscando por isso as possibilidades do poema em prosa, seu ponto de chegada tem algo de um **exercício de crítica da representação**. Conforme argumentamos acima, diante da dificuldade de **figurar o operário, ou de interpretar suas ações, a medida adotada é dar figuração a essa dificuldade**. À crise da representação, responde-se com uma **autorrepresentação crítica e problemática**, em cujos

---

<sup>472</sup> Cf. José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., p. 74.

<sup>473</sup> Cf. Vagner Camilo, “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”, cit., p. 70.



movimentos ganham luz os tormentos interiores do poeta culpado, mas também as clivagens materiais do tempo presente.

Caberia ainda demonstrar que, filtrados pela autorreflexão da voz que fala em “O operário no mar”, signos e termos políticos decisivos dos anos 1930 sofrem inflexões imprevistas, também elas repletas de ambivalências. A lucidez que a crítica por vezes atribui à autoconsciência poética predominante na poesia política de Drummond revela-se, neste ponto, menos coerente ou exemplar do que se costuma admitir, o que aliás aumenta seu interesse. Em outras palavras: a correção do raciocínio político autocrítico, que se pretende à prova de ilusões, não é imune a derrapagens. Tentemos, brevemente, nomear algumas das contradições de conduta, ou inclinações ambivalentes, do eu formalizado em “O operário no mar”. O texto guarda uma pequena coleção de deslizamentos semânticos, a incidir de modo original e heterodoxo sobre gestos e palavras-chave da mobilização de esquerda em 1935. O caso mais flagrante, já citado, questiona a possibilidade de nomear e tomar o operário por um irmão; como vimos, o mandamento de fraternidade, coerente com o programa de coalizões e frente popular, é sobrepujado por autoquestionamento radical, o qual, por sua vez, constata uma distância irremediável. Corolário: a energia da retórica solidarista resulta esvaziada, e sobram suspeitas quanto a qualquer plano de ação ou aliança. Algo da mesma ordem se passa com a ideia de “marcha”, palavra que implicava a movimentação das grandes massas populares, rumo a um horizonte de progresso, e continha ainda possíveis referências a acontecimentos históricos recentes e positivos (no quadro dos exemplos que interessavam à esquerda, seria possível lembrar a coluna Prestes, ou a marcha de mulheres de 8 de março de 1917 na Rússia, ou ainda a marcha do Exército Vermelho chinês em 1934); no poema, todavia, a marcha do operário é não apenas solitária como destituída de simbologia e qualquer perspectiva de ação, o que subtrai propósito a sua firmeza. Ainda em outro registro, lembremos a inflexão a que é submetida a ideia de “compreensão”: se primeiramente ela soa como valor político fraterno, com vistas à reciprocidade e à superação de diferenças, ao final do texto a abrangência do termo é limitada: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. Conjugado na forma direta (‘eu o compreenderei’), e não pronominal (‘nós nos compreenderemos’), o último verbo do texto tem sua amplitude reduzida, dando vazão não à utopia da comunhão (compreensão como empatia radical com a alteridade), mas a aspiração unilateral e bem mais limitada, de ordem intelectual, da esfera do entendimento teórico, e não da prática.

Os três exemplos acima desestabilizam palavras e gestos de larga vibração política; contam, talvez, como possíveis hesitações, reparos ou dúvidas quanto a ideias e eixos importantes da mobilização de esquerda no momento. Em outro plano, é de se notar o valor



duvidoso, ou no mínimo ambivalente, de certas inferências da voz poética sobre atitudes do operário. Assim, por exemplo, na avaliação sobre o suposto déficit de consciência do trabalhador, a quem “não lhe sobra tempo de perceber” a dimensão geopolítica da paisagem cortada pelos “fios, os fios, os fios” que carregam mensagens de um mundo em conflito; o que sustenta a avaliação? E como entender a inferência, senão como lapso paternalista, ou no mínimo prerrogativa hierárquica, de um intelectual que acredita perceber o que o operário não percebe? Assim, também, na surpresa diante dos feitos indecifráveis do operário, quando o eu lírico, de supetão, reage à abertura do mar como o faria um partidário da ordem, a reivindicar: “Onde estão nossos exércitos, que não impediram o milagre?”. A irrupção alarmada sugere que no peito do sujeito lúcido, munido dos melhores sentimentos que poderia nutrir, habitam também instintos de autopreservação. Se não exageramos, trata-se de lapsos que entregam tendências autoritárias ou conservadoras, enunciadas pelo mesmo *compagnon de route* que admira e quer o perdão do operário. Em suma, um pequeno inventário de torções semânticas e inclinações duvidosas, a compor uma camada de dissonâncias ideológicas, ou de contradições enunciativas, ainda pouco comentadas pela crítica. Elas talvez permitam sugerir que, para além da reflexividade inquieta de um sujeito hipercrítico, a prosa de “O operário no mar” dispersa e expõe contradições de outro teor, nas quais se manifesta o burguês que ele carrega dentro de si. Nesse sentido, o enunciado formal resultante dessas formulações dispersas adquire dimensão demonstrativa; ela ultrapassa o âmbito das intenções declaradas e da própria autorreflexão, adquirindo uma validade distinta e objetiva, a encenar uma atitude concretamente contraditória. E oferece, por isso, elementos para um retrato menos lisonjeiro do eu de “O operário no mar”. Lembrando ainda uma vez os nexos internos entre os poemas de *Sentimento do mundo*, seria possível cogitar que este sujeito revela, nos lances que destacamos, afinidades não apenas com a figura culpada, que pede perdão aos camaradas, no poema que intitula o volume; ou com o tipo sensível e solitário cuja ruminação metaboliza as trevas do mundo (em “Noturno à janela do apartamento”); ou com o passageiro de trem solidariamente curioso pela paisagem pobre (em “Revelação do subúrbio”) – mas também revela afinidades com os reflexos e comportamentos de uma classe privilegiada e sobressaltada, pronta a soar o alarme quando desponta um corpo estranho na paisagem social e histórica (como em “Privilégio do mar”).

Dado marginal na rica trama de “O operário no mar”, as ambivalências de linguagem do burguês que o poeta carrega em si ampliam e dinamizam o espectro de reverberações ideológicas capturadas pela prosa do poema. Reunindo tais elementos, nosso argumento pretende ao menos indicar de que modo a forma do texto corresponde a um intenso

reprocessamento do material semântico e dos impasses políticos dos anos 1930. Entre os sons do morro, os abismos do coração burguês e os enigmas do proletariado, fica registrada a amplitude dos problemas que *Sentimento do mundo*, ao criticar as limitações do confinamento lírico, alcança incorporar à sua poesia política de alta complexidade.

### 3.

Em seus avanços e contradições, “Morro da Babilônia” e “Operário no mar” configuram momentos altos da preocupação social na cultura brasileira dos anos 1930. Mais do que isso, desta oferecem uma metabolização renhida, a soldar os dois vetores que têm nos interessados, a saber: a desconfiança dirigida às instâncias e formas artísticas, de um lado, e a reelaboração delas a partir do sentimento de urgência política que então irrompe, de outro. A nota dominante em *Sentimento do mundo* apreende tal dinâmica em momento de refluxo, como se a flagrar, ou no mínimo intuir, a desativação da confiança inventiva – e ilusória? – que anima o romance proletário amadiano e a crônica de conflito de Rubem Braga, por exemplo. Por isso, há que reconhecer que o livro de 1940 registra uma aporia da energia inconformista que sopra em parte da experiência intelectual do decênio. A Drummond, afinal, não apenas parece vedada a eleição de uma força ou sujeito político a que aderir, como não se mostram disponíveis formas discursivas que permitam imaginar plausível a superação prática de uma experiência artística de códigos conformistas e circulação restrita. Daí que, ao tocar contradições agudas da estrutura de classes brasileira, os poemas encenam a lida entre elas e os materiais e recursos literários disponíveis. Um confronto truncado, eivado de torções que remontam à própria instância elocutória, cujo regime autorreflexivo reage a uma pergunta fundamental: como tomar a palavra literária para dar parte dos sons da favela ou da marcha do operário?

Com esta questão em vista, será possível interrogar a estratégia compositiva de “Elegia 1938”, verdadeiro aprofundamento do trânsito emperrado entre a subjetividade cheia de problemas e as figuras e formas do mundo caduco. Sem dele propor uma leitura detalhada, recorreremos ao poema como ponto terminal em que se precipitam procedimentos e atitudes fundamentais à obra de 1940. Em chave especialmente negativa, nele reencontramos a indagação sobre a atualidade da poesia, verificada através do embate com modalidades tomadas à tradição; a crise do sujeito, de suas faculdades expressivas e comunicativas, a desembocar na desnaturalização da agência lírica; a elaboração de signos tomados à cena política e social do tempo e, enfim, a avaliação sobre a posição do acervo artístico-cultural diante deste.

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

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,  
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.  
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze  
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra  
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.  
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina  
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

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

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.<sup>474</sup>

Uma elegia datada, ou melhor, **uma elegia com a data do presente**: assim se processa o recurso ao gênero de vasta tradição. **Esta é, de saída, alvo de um choque, quando exposta ao contato direto com o relógio da história**. De chofre, o título ostensivamente datado põe em questão a modalidade escolhida: se a elegia se define como um **canto lutuoso**, propício a queixas, lamentos e à expressão desolada de uma perda, **o que dizer quando essa perda leva a data do próprio presente?** Se a atitude elegíaca pressupõe um recuo temporal, remetendo ao passado em que vicejou o objeto perdido, a estabilidade de seu esquema é balançada quando **depara uma falta presente**, que, antes mesmo de elaborada, **deve ser reconhecida e nomeada**. Como se sabe, a **datação explícita** é procedimento corrente na arte do Entreguerras, caro a uma produção que se pretende consciente de sua inscrição histórica e de seu núcleo temporal

---

<sup>474</sup> “Elegia 1938”, *SM*, pp. 253-254.

(para economizar os exemplos, mencione-se apenas o famoso poema “September 1, 1939”, de Auden, ou, em terreno drummondiano, “Outubro 1930”, de *Alguma poesia*, e “Visão 1944”, de *A rosa do povo*). Para além dessa função, todavia, a reivindicação de uma data precisa suscita questões relativas à própria estratégia expositiva adotada. “Elegia 1938”: por meio da justaposição de gênero e ano, despida de preposições que explicitem a qualidade do vínculo entre as duas informações, o título do poema desorganiza o ponto focal da plangência elegíaca. Ou seja, elimina a decalagem entre passado e presente, relação temporal que daria perspectiva à perda pranteada pela elegia. Será o ano de 1938 o objeto cuja perda o poema canta e lamenta? Ou 1938 constituirá antes a situação a partir da qual se projeta a nostalgia elegíaca? Adiante tentaremos reconhecer o que está propriamente em luto no poema. Registremos, por ora, que a remissão que ele faz ao presente tem parte com uma tendência que, na passagem para a década de 1940 e sob o impacto da guerra, passava a reconhecer na elegia forma propícia a elaborar a matéria contemporânea. Disso dá mostras, por exemplo, a reflexão coetânea de Mário de Andrade<sup>475</sup>, que via nos “lamentos doloridos da Elegia” uma maneira de a arte colocar-se em dia com os “campos de luta do mundo”.<sup>476</sup>

Já verificado no modo como *Sentimento do mundo* recorre à canção, ao madrigal e à ode, o manejo tenso do repertório acumulado de técnicas literárias se faz presente, portanto, desde o título da “Elegia 1938”. Submetendo a convenção a estranhamento, o recurso corresponde a uma atitude desassombrada, que se move entre os despojos do acervo cultural à maneira de quem o manipula para verificar sua deterioração ou distinguir sua eventual serventia. Tal atitude terá desdobramento em algumas imagens centrais do poema, que põem

---

<sup>475</sup> Seja na famosa “A Elegia de Abril”, de 1941, em que Mário, diante da tarefa de “falar sobre a inteligência nova do [seu] país”, avalia que, malgrado a “melhoria sensível de inteligência técnica”, a nova geração não parece “satisfazer às exigências do tempo e da nacionalidade”; seja em artigo de 1944 que passa um pito público em um compositor que, descrente da participação do músico na vida coletiva, perguntara-lhe como “celebrar os sublimes ideais democráticos numa serenata para violino e piano”. Da resposta de Mário, retenhamos a passagem que distingue, na elegia, uma modalidade possível de resposta às dores que varriam a face da terra: “Como é possível que a tua arte ainda não tenha estourado no sarcasmo dum ‘Esquerzo Antifachista’ ou melhor e mais dinamicamente na ‘Marcha da Guerra’? ... // Mas si o teu temperamento não é fogoso, és um... linfático, ao qual repugnam as “demagogias”, incapaz dos ritmos e clarinadas da ‘Marcha da Guerra’, em vez do futuro, olha o presente e plange a tua ‘Marcha Fúnebre’! Acaso não sabes que o Brasil está em guerra? Acaso não consegues imaginar o que é a guerra? Acaso não lês jornais, acaso não vais no cinema, acaso nunca perdeste um filho, um irmão, um amigo para que o teu coração não soluçe, os teus olhos não se encham de lágrimas e não visiones na tua revolta, o que é essa mocidade que se sacrifica pelos seus ideais e é estraçalhada por todos os campos de luta do mundo?... Como é possível que existas entre tão elevados sacrifícios e ainda não tenhas escrito a tua ‘Marcha Fúnebre’!... *E si és refinado demais para o ritmo coletivo das marchas, pois pega do relho múltiplo da grande orquestra e zurze a cara dos teus ouvintes com os lamentos doloridos da ‘Elegia’*, com os soluços desesperados do “Treno”, celebrando o sacrifício insuportável dos que morreram”. Cf., respectivamente, Mário de Andrade, “A Elegia de Abril”, in: *Aspectos da literatura brasileira*, cit., pp. 207-208; e Idem, “Elegia”, in: Jorge Coli. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística* Mundo musical. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998, pp. 108-111, grifos nossos.

<sup>476</sup> Mário de Andrade, “Elegia”, cit., p. 111.

em foco as debilidades e conivências associadas à esfera artística, ou, por outra, a cumplicidade desta com o desarranjo do mundo. Mas o atrito com a convenção se dá a ver, antes, na própria organização verbal do poema: se o título embute energia crítica no cerne da elegia, a elocução, por sua vez, desorganiza expectativas quanto à emissão lírica, limitando a vigência de uma subjetividade absoluta. Pois esta é alvo de uma “objetivação dramática”, procedimento que a recepção drummondiana já designou como “diálogo-a-um” e “personificação do eu”.<sup>477</sup> Em sua raiz, ele consiste no endereçamento do discurso à segunda pessoa gramatical, que no entanto representa o próprio sujeito da voz poética. *Trabalhas, praticas, te arrastas, caminhas, tens pressa, aceitas, não podes*: ele dirige-se “a si mesmo como um outro”<sup>478</sup>, de modo a estabelecer “um diálogo que contém um solilóquio”<sup>479</sup>. Ao comentar “Os ombros suportam o mundo”, deparamos uma primeira versão dessa estratégia, a qual, naquele caso, responde a uma crise dos afetos e da expressão lírica; em meio a essa crise, o bloqueio do modo expressivo-confessional põe o sujeito a conversar consigo mesmo. Trata-se então de dar forma a uma lição de austeridade, com o fito de reformar o discurso poético, desmistificando seus recursos à luz de um “tempo de absoluta depuração”<sup>480</sup>.

Em “Elegia 1938”, por sua vez, o expediente tem sentido ligeiramente diverso. Nela, conforme a síntese proposta por José Miguel Wisnik, o diálogo-a-um instrui o “processo acusatório através do qual a consciência verruma, no recesso da culpa individual, o rebaixamento da dimensão ativa do sujeito, desnudando de maneira implacável a sua impotência frente ao mundo”.<sup>481</sup> Nessa chave, portanto, forja-se uma instância discursiva que permite superar aquilo que o lugar-comum sobre o gênero elegíaco entende como sua “simples expressão queixosa”; ultrapassando este plano, o poema converte-se em um “espaço de prospecção mental”, o que, no fundo, consoma a dimensão meditativa e reflexiva a que alguns autores reputam a verdadeira atitude elegíaca.<sup>482</sup> Como essa lógica funciona efetivamente na dinâmica do poema? Ainda segundo Wisnik, como um “implacável balanço de fracassos”, inventariados através de uma “sequência de déficits sombrios”.<sup>483</sup> Tentemos trocá-la em miúdos, parafraseando os gestos da “Elegia 1938”.

---

<sup>477</sup> Cf., a respeito, José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, cit., p. 68; e Vagner Camilo, “O fazendeiro do ar e o legado da culpa”, cit.

<sup>478</sup> Cf. Vagner Camilo, “A cartografia lírico-social de sentimento do mundo”, cit., p. 72.

<sup>479</sup> Cf. José Miguel Wisnik, “Drummond e o mundo”, in: Adauto Novaes (org.), *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 49.

<sup>480</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Os ombros suportam o mundo”, *SM*, cit.

<sup>481</sup> José Miguel Wisnik, “Drummond e o mundo”, cit., p. 49.

<sup>482</sup> Para as citações e o argumento, ver Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élegie*. Paris: Pocket, 2018, p. 22.

<sup>483</sup> José Miguel Wisnik, “Drummond e o mundo”, cit., p. 49.

Vazada em tom solene, a fala sentenciosa nomeia com minúcia uma coleção de atividades frustras, reunidas pelo que carregam de aceitação, conformismo, derrota e impotência. Elas compõem um sistema coeso de **ações rebaixadas**, apresentadas por verbos quase sempre no presente, **um tempo perpétuo**, a sugerir a ritualização sem fim da clausura cotidiana. À maneira dos cadernos de tarefas diárias, a listagem de condutas preenche de **afazeres desprezíveis o calendário de 1938**. O saldo do mecanismo é inapelavelmente negativo, e seu ritmo, inelutável; talvez não seja demais cogitar que a própria cadência do poema responda ao que, pouco adiante, a filosofia do imediato pós-guerra designaria como **‘vida danificada’**. **Qualquer fuga ou evasão está atada a seu oposto**: ama-se a noite “pelo poder de aniquilamento que encerra”, não porque propicie o que o dia não permitiu; o “despertar” é “terrível”: sem implicar ganho de consciência ou abertura de perspectiva, sua coreografia alimenta as engrenagens da “Grande Máquina”; o trabalho, sem alegria, “*para o mundo caduco*”, seu verdadeiro patrão e capataz, reproduz e serve ao estado decrépito das coisas. Além de figurado pelas imagens, esse **fio de ações cegas é repostado**, no âmbito sintático, pela batida assertiva das seguidas constatações; e formalizado, no plano da enunciação, pela **voz do sujeito que acumula reprovações e as dirige a si mesmo**. Nesse sentido, a própria situação discursiva demonstra e consoma o emparedamento caracterizado pelos versos: tamanha é a paralisia que, vedadas as formas de apelo e comunicação, seu saldo só pode apresentar-se no compasso automático do **solilóquio autopunitivo**, escandido por um **sujeito condenado a falar consigo mesmo**. Ele, por vezes, reproduz um ponto de vista insciente, colado à rotina reificada, do que dão mostra as enumerações impróprias em que incorre: “sentes calor e frio, *falta de dinheiro*, fome e desejo sexual” (verso 4); “[a]ceitas *a chuva*, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição” (verso 19). Os termos grifados assinalam o elemento deslocado em cada uma das justaposições: na primeira, em meio a pulsões ou instintos, da ordem da subsistência e das funções orgânicas, ressalta o dado social, a carência de meios de vida na sociedade monetária (“falta de dinheiro”); na segunda enumeração, a relação entre exceção e paradigma se inverte, e é a chuva, fenômeno natural, que se vê pareada aos fatos e processos produzidos pela ação humana. **Casos patentes de falsa consciência, pois dão como naturais condições e processos historicamente determinados**, os dois exemplos ilustram bem o **emaranhado ideológico tecido pela voz poética**. Um achado da composição: embora empenhada em descrever o sem-sentido das coisas, e contrafeita por dele participar, **também ela reproduz a ideologia que disciplina o cotidiano e ordena como dado – e não como contradição e processo – o estado do mundo**.



São plenos de consequência esse pormenores que revelam, por assim dizer, o embate inconformado que o sujeito opõe ao próprio conformismo: exasperado com a **anuência que oferece ao mundo caduco**, ele se entrega ao martírio de repassar mentalmente cada uma de suas falhas. “[P]equenino” em face do indecifrável, **confronta entretanto com tenacidade a própria insignificância**; dessa renitência resulta um gradiente de esclarecimento, obtido pela gana com que **a voz poética escrutina, e dá por insuficientes, os poucos recursos de compreensão de que dispõe**. Ela se situa, de partida, num deserto de **símbolos ilegíveis e ociosos**, “onde as *formas* e as ações não encerram nenhum exemplo”. Esta construção guarda um dos segredos da “Elegia 1938”, pois, logo na primeira tentativa de caracterizar o mundo caduco, divisa signos que flutuam em torno da experiência artística. Em fórmula ainda genérica, a **menção às “formas”, palavra tomada ao campo da estética, prepara o detalhamento, nas estrofes seguintes, do quinhão que cabe à arte no tique-taque da vida administrada**. No circuito desta, as figuras de **heróis de bronze, estátuas que preconizam a virtude**, encontram abrigo nos “*volumes de sinistras bibliotecas*”; na cidade povoada de mortos, que entretanto conversam, fala-se de “**coisas do tempo futuro e negócios do espírito**”. Está em causa, enfim, uma **experiência amarga e empobrecida**, que as palavras só fazem piorar, já que o telefone é perda de tempo, e “*a literatura estragou [as] melhores horas de amor*”. **Formas, livros, bibliotecas, espírito, literatura – todos têm parte funcional com o maquinário do mundo errado; não ajudam a decifrá-lo, tampouco oferecem modelos de transformação, antes mistificam, reforçam valores dominantes, dissipam energias**. Ocorre que o conjunto de signos literários **diz respeito ao próprio eu lírico**, ou à plataforma – o poema – que elege para seu relatório contrafeito, o qual é também um **autoexame inclemente**. É um homem de letras, às **voltas com o engodo literário, que escutamos se debater diante da degradação da linguagem**. No cerne do **rol de misérias de 1938**, reaparece portanto a **insatisfação com as formas artístico-culturais**, ou um episódio severo da sensibilidade antiliterária que emerge no decênio. No contexto do poema, a **denúncia da cultura estéril** vale como exemplo contundente da **potência cognitiva que o sujeito poético drummondiano obtém da própria admissão de impotência**. Tematizada – e condenada – pelos versos que destacamos, a cumplicidade entre cultura e barbárie está no centro desta elegia, que é também uma elegia da própria poesia.

Assim formulado, o fenômeno tem algo de paradoxal, pois dinamiza a relação entre o que os versos dizem (seu conteúdo) e o que fazem (sua forma): **a literatura quase nada pode (afirma o enunciado do conteúdo), mas pode ao menos nomear as impossibilidades de que é vítima, e assim situar-se diante delas (rebate o enunciado da forma)**. Com essa contradição produtiva em vista, será possível propor uma leitura do encaminhamento que “Elegia 1938”



oferece ao **impasse da representação de tensões políticas**. Insistimos, páginas atrás, na **reticência que a poesia drummondiana manifesta diante das fraturas e conflitos sociais**, que são um de seus assuntos eminentes, cuja figuração ingênua, no entanto, a autocrítica acerba interdita. Ao deparar o “Morro da Babilônia” e “O operário no mar”, o poeta de *Sentimento do mundo* **não dispõe sequer de um idioma claro e transitivo para deles tratar**. No limite, ficou visto, o **gesto autocrítico bloqueia-lhe a capacidade de se comunicar com a favela e o trabalhador**, ou de a seu respeito construir uma representação estável: a opacidade dos referentes, **estranhos ao lugar social do poeta no Brasil**, põe o sujeito drummondiano a pensar e falar a si mesmo e sobre si mesmo. Como também vimos, **trata-se de uma reflexividade mediada, pois informada pela dinâmica através da qual a poesia, examinando os obstáculos que enfrenta ao se medir com o mundo, constrói uma percepção concreta sobre si mesma**. Daí que, para dar parte de um estado de sítio, a própria expressão linguística seja flagrada em desorientação (no poema “Sentimento do mundo”); e que, para falar do medo que varre o planeta, eleja-se como plataforma discursiva um congresso de poetas debilitados pela própria arte exangue que praticam (em “Congresso internacional de poesia”). Sem multiplicar exemplos, reitere-se apenas que essa cisma se acirra quando se põe a lidar com os fatos brutos da pobreza e do conflito social; manifestações agudas da sociedade de classes, eles agravam o risco de mistificação, e por isso tornam o esforço expositivo especialmente cioso de não incorrer em ‘desonestidade’ e ‘indecência’. Ora, **em “Elegia 1938” o mecanismo cismarento se aprofunda – pois o sujeito está emparedado consigo mesmo –, mas também encontra uma saída**, porque, atendo-se a repassar mentalmente os próprios gestos degradados, a caixa de **ressonância da subjetividade provê um retrato, imaginado mas exato, do mundo que caduca mas não cai**.

Processo homólogo se dá com a energia inconformista que circula pelo poema. **Impulsos insurrecionais** palpitam no sujeito fixado nas próprias faltas. Minuciosamente frustrados a cada constatação de horizonte fechado e falta de perspectivas, eles irrompem, no último instante, como uma enérgica confissão de derrota:

Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Merece comentário a lógica causal formulada nos versos finais: a aceitação ocorre *porque* o sujeito é impotente para realizar seu projeto, **mas a constatação de aceitação oferece a possibilidade, antes bloqueada, de ao menos dar forma ao projeto**. Que, por sua vez, não consiste em nada menos do que pôr abaixo o centro orgânico do capitalismo mundial. Por isso, segundo Wisnik, na derradeira frase do poema “se combinam a impotência do conteúdo,

acumulada ao longo da enumeração de grandes e pequenas derrotas (‘não podes, sozinho’), e “a potência, o desprante e a eclosão da imagem (‘dinamitar a ilha de Manhattan’)”.<sup>484</sup> Ela condensa “um choque imensamente disparatado”<sup>485</sup>, ou uma desproporção eloquente, que explica a intensidade do circuito autopunitivo atualizado a cada passo do poema: ele é tão mais severo porque reitera frustrações proporcionais à magnitude da tarefa. A tristeza e o luto elegíacos só são verdadeiros na medida em que procedem do entusiasmo suscitado pelo ideal perdido, seria possível afirmar, recuperando uma conceituação clássica.<sup>486</sup> Em registro mais próximo a nosso objeto, digamos que não poder “dinamitar a ilha de Manhattan” é, afinal, a verdadeira derrota cujo luto “Elegia 1938” se põe a prantear. Uma derrota sem tamanho, com a dimensão mesma da ambição desmesurada. Ao enfim assumi-la, mesmo que em clave negativa, o eu lírico projeta uma imagem extrema, à altura do sentimento do mundo elaborado pelo farmacêutico provinciano de Itabira do Mato Dentro. Filho de fazendeiro que acaba funcionário público, atrás dos óculos e do bigode de homem sério ele guarda o desejo de transformação mais radical possível.

Um desejo que forma constelação com a vanguarda da imaginação revolucionária do tempo: não seria improdutivo compará-lo a intuições de Brecht, Maiakovski e Auden.<sup>487</sup> Mas, para concluir, contentemo-nos em sugerir os contornos da elegia na paisagem brasileira de então. Primeiramente, situando-a em relação ao pensamento crítico da virada para os anos 1940. A liga entre expectativa e aceitação condensada no poema já foi definida como um sentimento característico dos anos de guerra e ditadura: quando o mundo estava por um fio e

---

<sup>484</sup> José Miguel Wisnik, “Drummond e o mundo”, cit., pp. 49-50.

<sup>485</sup> Id., *ibid.*, p. 49.

<sup>486</sup> Friedrich Schiller, *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 70; cf. ainda Jean-Michel Mauploix, *Une histoire de l'élégie*, cit., p. 44.

<sup>487</sup> O primeiro reconhece precocemente, no começo dos anos 1920, a centralidade mundial da ilha de Nova Iorque, já projetando, ou intentando, o seu esgotamento: “Habitamos, uma geração fácil/ em casas que acreditávamos eternas/ (Assim construímos aquelas imensas caixas na ilha de Manhattan/ E as antenas cujos sinais cruzam o mar como invisíveis lanternas).// Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!/ A casa faz alegre o conviva: ele a esvazia./ Sabemos que somos fugazes/ E depois nada virá, somente poesia.// Nos terremotos que virão tenho esperança/ De não deixar meu ‘Virginia’ apagar com amargura/ Eu, Bertolt Brecht, chegado há pouco na selva de asfalto/ No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura.” (Cf. “Do pobre B. B.”, in: Bertolt Brecht. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000, pp. 53-54); o segundo, em viagem de descoberta da América em 1926, registra devaneio explosivo afinado ao de Drummond: “Os mais ingênuos, que desejam visitar a capital dos Estados Unidos, se dirigem a Washington. Os mais bem informados vão a uma pequena rua de Nova Iorque, Wall Street, a rua dos bancos, aquela que efetivamente dirige o país. (...) Sob Wall Street, passa um túnel para o metrô. *E se o enchêssemos de dinamite para fazer explodir-se aos ares essa ruela!*” (Vladimir Maiakovski, *Ma découverte de l'Amérique*. Trad. Laurence Soulon. Paris: Éditions du Sonneur, 2017, p. 130, grifos nossos); o terceiro, por fim, já colhendo as ilusões perdidas nos estertores da “low dishonest decade”, situa em Manhattan o ponto focal de outra meditação elegíaca que leva no título a data histórica do tempo do mundo: “Hoje me sento num bar/ Da rua 52/ Apavorado e sem rumo/ Vendo a esperança expirar/ Desses dez anos gatunos:/ Ondas de ódio e de pavor/ Circulam por claras áreas/ – E obscurecidas – da Terra/ Obsedando nossas vidas;/ Esta noite de setembro,/ O odor da morte fere-a.” (“1º de setembro de 1939”, in: W. H. Auden, *Poemas*. Trad. José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 87).

era plausível imaginar sua superação, emergia o “medo de não estar à altura das tarefas do seu tempo”.<sup>488</sup> Razão pela qual Paulo Arantes sugere comparar a “Elegia 1938” às perspectivas firmadas por Antonio Candido em 1943, quando convidado a depor a respeito da própria geração. As considerações do sociólogo que então debutava na crítica de rodapé oferecem um curioso termo de comparação para o ponto de vista enfeixado no poema de *Sentimento do mundo*. Reconhecendo um “tempo de inquietude e de melancolia”, “de entusiasmos novos que se gastam por nada”, “de desesperos bruscos que quebram uma vida”<sup>489</sup>, Candido dá parte de uma estrutura de sentimentos afinada à elegia de Drummond. Intolerante a “gracinhas literárias (...) e exibicionismo intelectual”<sup>490</sup>, bem como aos intelectuais que fazem *croché*, segregados “dos problemas presentes”<sup>491</sup>, o depoimento documenta a disposição do jovem crítico. Ele se deixava mover, nas palavras de Vinicius Dantas, pelo “impulso de dar balanço nas próprias atividades e de se enraizar em algum presente significativo, no qual os dilemas sejam coletivos e tenham solução política”.<sup>492</sup> Não será necessário insistir no ar de família que liga essas formulações ao prefácio de *Confissões de Minas* e aos poemas que vimos discutindo. Ocorre, todavia, que, em seu ataque à “desconversa” das “filosofias idealistas”, Candido se vê em posição de condenar as formas de pensamento que “comportam uma grande parte de fuga ao destino imediato dos homens. Permitem um enrolamento do espírito sobre si mesmo que alheia o indivíduo do seu semelhante, ilhando-o dolorosamente em meio aos problemas sociais”.<sup>493</sup> Este argumento permite um contraponto com a “Elegia 1938”, que, embora partilhe da mesma disposição a “forjar a própria posição histórica”<sup>494</sup> e não trair o seu tempo, nada tem de programático e, mais importante, flagra a determinação intelectual radical em chave de crise descensional. Como se notou mais acima, o sentimento agudo do tempo é fixado pelo poema em movimento de refluxo, no qual a consciência lúcida das tarefas e o empenho de transformação lutam com condições, no mínimo, desfavoráveis. Por isso, não seria demais afirmar que, na elegia drummondiana, a aspiração revolucionária é, justamente, devaneio de um ‘indivíduo ilhado em meio aos problemas sociais’, ‘dolorosamente alheado de seus semelhantes’. Ou seja, os termos com que Candido condena o insulamento individualista funcionam como uma boa descrição da situação configurada no poema de Drummond. Com isso queremos dizer que, por um lado, o diagnóstico que orienta a elegia

---

<sup>488</sup> Paulo Arantes, “Fim de um ciclo mental”, in: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, p. 249.

<sup>489</sup> Antonio Candido, “Plataforma da nova geração”, in: *Textos de intervenção*, cit., p. 238.

<sup>490</sup> Id., *ibid.*, p. 239.

<sup>491</sup> Id., *ibid.*, p. 247.

<sup>492</sup> Vinicius Dantas, “Apresentação”, in: Antonio Candido, *Textos de intervenção*, cit., p. 230.

<sup>493</sup> Antonio Candido, “Plataforma da nova geração”, cit., p. 247.

<sup>494</sup> Vinicius Dantas, “Apresentação”, in: Antonio Candido, *Textos de intervenção*, cit., p. 230.

partilha das convicções que o depoimento combativo de Candido viria a defender; mas, por outro lado, sua formalização dá parte, quase literalmente, do estado de dispersão, confinamento individual e crise que o jovem crítico confrontava abertamente. Sem implicar juízo de valor, a comparação pretende apenas apontar os domínios em que opera a pesquisa da crise e das possibilidades da lírica desenvolvida em *Sentimento do mundo*. À contraluz do argumento de Candido, portanto, é possível reconhecer a perspectiva histórica na qual se movimentava Drummond, mas também discernir o registro em que sua experimentação com a linguagem elabora as contradições da participação política e da posição subjetiva. Em outras palavras, o contraponto com a análise político-conceitual de Candido, além de situar o horizonte no qual se moviam as aspirações do poeta, ajuda a aquilatar a radicalidade de sua aposta estética. Ela admite impulsos de superação mas os constrói como impasses, consubstanciais ao esforço expositivo de apreender a verdade de uma experiência crítica e incerta. Por isso, trabalhando as mediações enunciativas do registro poético, pedra de toque do seu modo de pensar através de formas, a elegia alcança aprofundar o diagnóstico do tempo: identifica o peso com que este esmaga o indivíduo e admite, contrariada, a incerteza das próprias expectativas que alimenta. Enfim, uma solução irresolvida, refratada formalmente por uma voz poética oprimida e precária. Talvez ela justifique que, sem a precisão devida, tomemos de empréstimo formulações incubadas nas altas paragens da reflexão estética do século XX: afinal, “expressão subjetiva de um antagonismo social”, é possível que a “Elegia 1938” mereça ser considerada um pequeno e brasileiro “relógio solar histórico-filosófico”, para recorrermos a expressões de Adorno que ganharam fama.<sup>495</sup>

Procurou-se ao menos sugerir as inflexões que a lida do poema com as formas da emissão lírica impõe à imaginação política; caberá, por fim, reexaminar outro aspecto da elegia, desta vez em contraponto com a produção literária brasileira coetânea. Em específico, com uma tópica pela qual já passamos, identificada por Mário de Andrade como especialmente representativa de uma estrutura mental recorrente no decênio de 1930: o tipo do fracassado. Em contraste com este, talvez ganhe mais nitidez a derrota confessada na elegia – e se aclare um pouco, enfim, a sua posição na sequência de figuras da sensibilidade antiliterária que este estudo perseguiu. Embora algo lacunar, o argumento de Mário é conhecido: seu ponto de partida é a abundância de descrições que a ficção nacional oferece a respeito do “ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo

---

<sup>495</sup> Theodor W. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, in: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, pp. 76 e 79, respectivamente.

como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade”.<sup>496</sup> O autor de “A Elegia de Abril” é taxativo: o tema da desistência também frequenta “numerosamente a poesia moderna do Brasil”, e “não tem raízes que não sejam contemporâneas”.<sup>497</sup> Para Mário, estaria em causa uma espécie de conteúdo reprimido, a reemergir, sublimado, numa vasta produção. Neste ponto sua interpretação se detém, sugerindo apenas que “as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças” estariam a segredar, aos “ouvidos passivos” da inteligência brasileira, “o convite à desistência e à noção do fracasso total”.<sup>498</sup>

Muitas páginas atrás, ao mencionar a hipótese de Mário de Andrade, observamos que, para a tradição crítica que veio a desenvolver sua intuição, detalhando-a em estudos que atravessam o século, o tipo do fracassado interessa sobretudo por colar-se à representação literária do intelectual brasileiro.<sup>499</sup> Não é o caso agora de detalhar as ocorrências particulares da figura. Apenas de argumentar que a recidiva do tipo do fracassado alimenta a impressão de que ele tem raízes no funcionamento da experiência intelectual local. Segundo esse raciocínio, esta seria propícia à proliferação de literatos desfibrados e conformistas, não raro encostados em cargos públicos ou prebendas, e também por isso destituídos de autonomia, além de portadores de frustração e ressentimento em graus variados. São talvez evidentes as razões pelas quais o assunto fala alto ao interesse de gerações de estudiosos dedicados a decifrar a lógica de uma formação cultural periférica, de desenvolvimento reflexo. Afinal, mesmo quando bem constituído, o esforço de adensamento intelectual permanece sempre deslocado e algo postíço diante dos prodígios de violência e dessolidarização social que caracterizam a vida brasileira. A questão se adensa na literatura de 1930, talvez o último momento decisivo de consolidação do sistema literário nacional. Naquele contexto crítico, a inquietação quanto à posição em falso da cultura, desarticulada de qualquer projeto consistente e sustentado, tem na recorrência do tipo do fracassado um de seus pontos culminantes. Outro ponto culminante do processo, conforme se tentou demonstrar neste estudo, antagoniza com as figuras de desfibramento intelectual: trata-se do antiliterato que eclode em meio à cisma antiartística que

---

<sup>496</sup> Mário de Andrade, “A Elegia de Abril”, pp. 212-213.

<sup>497</sup> Id., *ibid.*, p. 214

<sup>498</sup> Id., *ibid.*, p. 214.

<sup>499</sup> Cf., em sequência cronológica: Antonio Candido, “Estratégia”, *cit.*; Sérgio Buarque de Holanda, “Situação do romance”, *cit.*; Roberto Schwarz, “Sobre *O amanuense Belmiro*”, *cit.*; John Gledson, “O funcionário público como narrador”, *cit.*; José Paulo Paes, “O pobre diabo no romance brasileiro”, *cit.*; Paulo Arantes, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, *cit.*

varre o decênio. Em um momento no qual a própria ideia de literatura é conflagrada, parte da sensibilidade oposicionista investirá energias em perspectivas dissonantes em relação à tradição do bacharelismo, de um lado, e do escritor funcionário-público, de outro. É o que se viu com o cronista-trabalhador de Rubem Braga, por exemplo: ele converte a experiência de trabalho cerebral rebaixado em ponto de vista de sua crônica de conflito, a qual confronta amplamente os pressupostos de classe da vida literária brasileira; desenvolve uma sensibilidade acirrada para a percepção da tensão social cotidiana; e imagina dinâmicas e formas discursivas insurrecionais. Em chave diversa, também Jorge Amado dá parte dessa indisposição, da qual sua condenação da literatura, oposta à honestidade na nota que abre *Cacau*, é aliás o emblema mais conhecido. Não é acaso que o narrador-protagonista da obra, burguês convertido em alugado nas roças do sul da Bahia, nestas adquira a consciência de classe suficiente para escrever seu relato; nem é acaso que a mocinha casadoura do cortiço de *Suor*, ao trocar romances água-com-açúcar por “livros sérios”, coloque-se em linha com a mobilização política coletiva que toma o casarão. A própria reivindicação da categoria de romance proletário, bem como o esboço de um romance da multidão, são momentos enfáticos da tentativa amadiana de superar o *literário* tal como se configura no Brasil.

Feita essa síntese, como, então, situar, diante dos literatos fracassados e de seus antagonistas proletários e vira-latas, o tipo de intelectual configurado na “Elegia 1938”? Nossa leitura de *Sentimento do mundo* argumentou que o livro, pressupondo a trincheira artística forjada por seus predecessores imediatos, eleva o embate renhido com a literatura a um patamar crítico superior. À guisa de palavra final, caberá apenas explicitar o que o “coração orgulhoso” drummondiano tem a dizer no capítulo. As faltas por ele ruminadas, ficou visto, não têm precedentes: além de implacáveis, seus fracassos assinalam aspirações descalibradas, para o dizer o mínimo. “Sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” pode passar, afinal, por uma eloquente “fantasia de onipotência”<sup>500</sup>. Ela é, todavia, confessada como “derrota”, e não desistência, à diferença do que se passa com o típico fracassado dos anos 1930: este, segundo Mário de Andrade, é o ser “sem força nenhuma”, resignado por definição e desprovido de “ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas”.<sup>501</sup> Há portanto um elemento decisivo que especifica o revés repisado na elegia, constrangida a “adiar para outro século” nada menos que a “felicidade coletiva”. Assim se dá a ler o processo acusatório que o sujeito poético move contra si mesmo: um processo que a um tempo descarta as ilusões literárias e reavalia as grandes expectativas de transformação. Embora implique

---

<sup>500</sup> Paulo Arantes, “Fim de um ciclo mental”, cit., p. 249.

<sup>501</sup> Mário de Andrade, “A Elegia de Abril”, cit., p. 212.



aceitação, o próprio gesto de dar forma a tais aspirações ativa um mecanismo através do qual o desejo, apesar de esmagado, encontra meios de aparecer. Para falar com a retórica de esquerda daquele momento, a ele faltam, é certo, tática, estratégia, condições objetivas, acúmulo de forças. O que, além de indiciar uma forma mental apta a grandes devaneios, sinaliza que, para Drummond, não estão à vista nem as possibilidades práticas, nem as formas discursivas de intervenção efetiva vislumbradas – ou fantasiadas? – por Amado e Braga.

Daí que, dentro de seu coração orgulhoso, o vetor da disposição antiliterária aponte em outra direção, colhendo talvez o saldo da década. Recolhido em sua derrota, o poeta de *Sentimento de mundo* faz do antilirismo instrumento de antimistificação. E destina seus recursos a submeter à verificação recíproca – e implacável – as formas e as ações.



## Bibliografia

### 1. Autores estudados

#### 1.1 Jorge Amado

AMADO, Jorge. *Cacau*. [1933]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. “P.S.”, in: *Boletim de Ariel*, ano II, n. 11, agosto de 1933, p. 292. (Republicado em *Teresa*, n. 16, 2005, pp. 249-251).

\_\_\_\_\_. “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”. In: *Lanterna verde*, n. 1, maio de 1934, pp. 48-51.

\_\_\_\_\_. “Maleita”. In: *O Jornal*, 07/10/1934, seção 2, p. 1.

\_\_\_\_\_. *Suor*. [1934]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. “Os romances da Bahia”. [1937]. In: *Teresa*, n. 16. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, 2015, pp. 258-260.

\_\_\_\_\_. “É preciso viver ardentemente (entrevista biográfica)”, in: GOMES, Álvaro Cardoso. *Jorge Amado*. Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 17.

#### 1.2 Rubem Braga

BRAGA, Rubem. “Os Xavantes”. In: *O Jornal*, 16/01/1934, p. 3.

\_\_\_\_\_. “Aleijadinho”. in: *O Jornal*, 17/01/1934, p. 3.

\_\_\_\_\_. “Greves”. In: *O Jornal*, 21/01/1934, p. 3.

\_\_\_\_\_. “O cartaz verde”. In: *Diário da Noite*, 13/9/1934, p. 2.

\_\_\_\_\_. “Primavera”. In: *Diário da Noite*, 27/09/1934, p. 2.

\_\_\_\_\_. “Calma no Brasil”. In: *Diário da Noite*, 09/10/1934, p. 2.

\_\_\_\_\_. “Batataes”. In: *Diário da Noite*, 10/10/1934, p. 2.

\_\_\_\_\_. “Má vigia”. In: *Diário da Noite*, 11/10/1934, p. 2.

\_\_\_\_\_. “Literariamente”. In: *Diário de Pernambuco*, 04/01/1935, p. 2.

\_\_\_\_\_. “Engraxates de São Paulo”, in: *Folha da Noite*, 14/04/1935, n.p.

\_\_\_\_\_. “Tempo e eternidade”. In: *A Manhã*, 30/07/1935, p. 3.

- \_\_\_\_\_. “Entrevistando Plínio Salgado”. In: *A Manhã*, 13/08/1935, p. 3
- \_\_\_\_\_. “Em torno do curso de Gilberto Freyre”. In: *A Manhã*, 29/08/1935, p. 3.
- \_\_\_\_\_. “Mar e marítimos”. In: *A Manhã*, 18/09/1935, p. 2.
- \_\_\_\_\_. “Moleques de Cachoeiro do Itapemirim”. In: *Marcha*, n° 4, 07/11/1935, p. 9.
- \_\_\_\_\_. “Padronização”. In: *A Manhã*, 20/11/1935, p. 2.
- \_\_\_\_\_. *O conde e o passarinho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- \_\_\_\_\_. “Carta a Mário de Andrade”, in: *Síntese*, n. 1, outubro de 1936, n.p.
- \_\_\_\_\_. “Luiz da Silva e Julião Tavares”, In: *Revista Acadêmica*, n. 27, maio de 1937, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. “Os defeitos de Macunaíma”. In: *Folha da Manhã*, 4 de maio de 1937.
- \_\_\_\_\_. “Vidas secas”. In: *Diário de Notícias*, 14/08/1938, Primeiro Suplemento, p. 3.
- \_\_\_\_\_. “Homenagem maligna”. In: *Revista Acadêmica*, n° 56, julho de 1941, n.p.
- \_\_\_\_\_. “Discurso de um ausente ao banquete de homenagem a Graciliano Ramos”. In: *Homenagem a Graciliano Ramos*. Brasília: Editora Centro-Hinterlândia, 2010, pp. 120-126.
- \_\_\_\_\_. *Morro do Isolamento*. São Paulo: Brasiliense, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Os moços cantam*. Org. Carlos Didier. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

### 1.3 Carlos Drummond de Andrade

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Os escritores e a guerra” (entrevista a José César Borba). In: *O Diário* (RJ), 08/06/1941, segunda seção, p. 2.
- Fala, amendoeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- \_\_\_\_\_. *O observador no escritório: páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Poesia 1930-1962*. Edição crítica preparada por Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Os 25 poemas da triste alegria*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A bolsa & a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FROTA, Lélia Coelho. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

## 2. Sobre os autores estudados

## 2.1 Sobre Jorge Amado

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Bueno de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- BANDEIRA, Manuel. “Sobre Jorge Amado. *Cacau*”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, pp. 1117-1118.
- CANDIDO, Antonio. “Romance e expectativa”. In: *Folha da Manhã*, 08/08/1943, p. 7.
- \_\_\_\_\_. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada ligeira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 41-55.
- CERQUEIRA, Nelson. *A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.
- COSTA, Dias da. “*Suor*”. In: *Boletim de Ariel*, ano IV, n. 1, outubro de 1934, p. 34.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro/Natal: Record/ UFRN, 1996.
- GODET, Rita e PENJON, Jacqueline (orgs.). *Jorge Amado: lectures et dialogues autour d'une oeuvre*. Paris: PUF, 2005.
- GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *Jorge Amado*. Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- JUREMA, Aderbal. “O novo livro de Jorge Amado”. In: *Boletim de Ariel*, setembro de 1934, p. 331.
- MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de *Cacau*”. In: Jorge Amado, *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PAES, José Paulo. *De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- ROSENFELD, Anatol. “Jorge Amado”. In: *Letras e leituras*. São Paulo/ Campinas: Perspectiva/ Ed. Unicamp, 1994, pp. 149-154.
- ROSSI, Luís Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 1930*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: IFCH - UNICAMP, 2004.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. “Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos”. In: *Cult*, n. 165, fevereiro de 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VÁRIOS AUTORES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- VÁRIOS AUTORES. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

## 2.2 Sobre Rubem Braga

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Rubem Braga, professor de lucidez”. In: FRANCHETTI, Paulo e PÉCORA, Antonio A. B. (orgs.). *Rubem Braga*. Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980, pp. 86-87.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “Braga de novo por aqui” In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 29-50.
- \_\_\_\_\_. “Onde andar­á o velho Braga?”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 148-154.
- CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Braga no país das maravilhas”. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*, vol. II, 1948-1951. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 464-467.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Formas diversas de sentir”. In: *O Estado de São Paulo*, 12/01/2013. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,formas-diversas-de-sentir,983414,0.htm>. Último acesso em 05/10/2013.
- SILVEIRA, Joel. “Fala um tostão”. In: *Dom Casmurro*. Ano III, n. 11, 02/09/1939, p. 2.

## 2.3 Sobre Carlos Drummond de Andrade

- ALMEIDA, Martins de. “Alguma poesia”. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 346.
- ALPHONSUS, João. “Crônica Literária”. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 288.
- ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, pp. 37-57.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BISCHOF, Betina. *A razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”. In: *Revista USP*, n. 53, mar-abr-mai 2002, pp. 65-75.

- \_\_\_\_\_. “O fazendeiro do ar e o legado da culpa”. In: PENJON, Jacqueline Penjon e PASTA JR., José Antonio (orgs.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 205-227.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade entre tapumes: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- CANDIDO, Antonio. “Dois cronistas”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 206.
- \_\_\_\_\_. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004, pp. 67-97.
- \_\_\_\_\_. “Fazia frio em São Paulo”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 23-26.
- COSTA, Iná Camargo. “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. São Paulo/ Campinas: Memorial/ Unicamp, 1995, pp. 307-318.
- COUTO, Ribeiro. “Chão de Itabira e outros municípios”. In: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.
- FARIA, Soares de. “Alguma poesia”. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 273.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. “A poesia e um poeta”. In: *Mar de sargaços*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944, pp. 90-91.
- FERRAZ, Eucanaã. “Modos de morrer”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 27. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 110-144.
- FRIEIRO, Eduardo. “Publicações”. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Alguma poesia – o livro em seu tempo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 277.
- GARCIA, Othon. M. *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- GLEDSON, John. John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O mineiro Drummond – I” [1952], in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária, 1948-1959*, vol. II. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 558-561.
- MACHADO, Aníbal. “Um poeta e seu sentimento do mundo”. In: Raúl Antelo (org.). *Parque de diversões*. Belo Horizonte/ Florianópolis: Editora UFMG/ Editora UFSC, 1994.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34/ FAPESP, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira”. In: *Revista IEB*, n. 55, mar./set 2012, pp. 27-42.
- MENDES, Murilo. “C.D.A.”. In: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.

- MERQUIOR, José G. *Verso universo em Drummond*. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MOURA, Murilo Marcondes de. “Tédio e segredo: duas formas de recusa nos anos 1930”. In: *O eixo e a roda*, v. 19, n. 1, 2010, p. 39-56.
- \_\_\_\_\_. “Desejo de transformação”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 49-66.
- \_\_\_\_\_. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RAMOS, Guerreiro. “Um poeta”. In: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.
- REGO, José Lins. “O poeta”. In: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.
- RENAULT, Abgar. “Notas sobre um dos aspectos da evolução da poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: *Revista Acadêmica*, n. 56, julho de 1941, n.p.
- RONCARI, Luiz. “O terror na poesia de Drummond”. In: Francisco de Oliveira e Cibele Saliba Rizek (orgs.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 353-370.
- SALGUEIRO, Wilbert. “*Sentimento do mundo*: movimentos e armadilhas de um livro-farol”. In: PIRES, Antônio Donizeti e ANDRADE, Alexandre de Melo (orgs.). *No pomar de Drummond: nova seara crítica*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 57-85.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. “Alguns poemas de *Sentimento do mundo* (com uma introdução de Augusto Frederico Schmidt)”. In: *Revista Acadêmica*, n. 52, novembro de 1940, n.p.
- SECHIN, Antonio Carlos Secchin. “O quase livro do pré-poeta”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Os 25 poemas da triste alegria*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 7-15.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Na praça de convites”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 140-148.
- \_\_\_\_\_. “A obra poética de Drummond foi feita de viradas e experimentação de novas formas (entrevista)”. In: *Revista IHU Online*, ano 7, n. 232, agosto de 2007. Disponível em [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1229&secao=232](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1229&secao=232). Último acesso em 04/08/2014.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 19-64.
- \_\_\_\_\_. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

### 3. Outras obras literárias

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Serafim Ponte Grande*. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões: 1890-1919: Sob as ordens de Mamãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUDEN, W. H. *Poemas*. Tradução José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BALZAC, Honoré. *Les illusions perdues*. In: *La Comédie humaine*, t. 5. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa, vol. II*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas da província do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas Inéditas I, 1920-1931*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, t. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2011.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- CAMPOS, Humberto de. *Sombras que sofrem*. São Paulo: W. M. Jackson, 1983.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras*. Coimbra: Luís Secco Ferreira, 1768.
- ÉLUARD, Paul. *La vie immédiate*. Paris: Gallimard, 1967.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, t. I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance*, t. II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1991.
- KISCH, Egon Erwin. *Prises de vue*. Saint-Sulpice-La-Pointe: Les Fondateurs de Briques, 2010.
- KLÄBER, Kurt. *Passageiros de 3ª*. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Editorial Pax, 1932.
- LAMARTINE, Alphonse. *Oeuvres complètes*, t. I. Paris: Chez l'Auteur, 1860.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Ma découverte de l'Amérique*. Trad. Laurence Soulon. Paris: Éditions du Sonneur, 2017.
- MARTINS, Luís. *Lapa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- PAGU [Patrícia Galvão]. *Parque industrial*. São Paulo: 2018, Editorial Linha a Linha.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 67ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TAKIJI, Kobayashi. *Le Bateau-usine*. Trad. Évelyne Lesigne-Audoly. Paris: Allia, 2015.

### 4. Geral



#### 4.1 Artigos, crítica, debate e estudos literários

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.
- ALCIDES, Sérgio. “Fábula de Cláudio Manuel da Costa: mineração e poesia em contexto colonial”. In: *Nova Economia*, vol. 29, n. especial 2019, pp. 1389-1407.
- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. A. Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Namoros com a medicina*. 4ª ed. São Paulo/ Belo Horizonte: Martins/ Editora Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. Entrevistas e depoimentos. Org. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estética e política*. 2ª ed. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.
- ANTENORE, Arnaldo. “O infortúnio de João Gostoso”. In: *Piauí*, n. 155, agosto de 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-infortunio-de-joao-gostoso>. Último acesso: 19/10/2021.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARENDDT, Hannah. *Reflections on literature and culture*. Stanford University Press: Stanford, California, 2007.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 51-66.
- \_\_\_\_\_. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Intelectuais na encruzilhada: Correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Selected writings*, vol. 2, part 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única / Infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Trad. F. Geyer. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*. Paris: L'Arche, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur la politique et la société (1919-1950)*. Paris: L'Arche, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur le théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O rádio como aparato de comunicação”. Trad. Tércio Redondo. *Estudos avançados*, 21 (60), 2007, pp. 227-232.
- \_\_\_\_\_. *Conversas de refugiados*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- BÍBLIA de Jerusalém. Nov. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/ Campinas: EDUSP/ Ed. Unicamp, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. “Um grande não-livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “Um poeta e a poesia”. In: *Folha da Manhã*, 11/03/1943, p. 5.
- \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Apresentação”. In: VERÍSSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre Azul/ FAPESP, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CLARK, Katerina. *The soviet novel: history as ritual*. 3ª ed. Indiana: Indiana University Press, 2000.
- COSTA, Dante. “Conversa fiada”. In: *Rumo*, n. 7, ano 2, novembro de 1933, n.p.

- COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: Idem (org.). *A literatura no Brasil*, vol. VI. São Paulo: Global, 2003, pp. 322-346.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- DANTAS, Vinicius. “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”. In: ABDALA Jr., Benjamin e CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 151-177.
- DENNING, Michael. *Culture in the age of three worlds*. London: Verso, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Francis, 2005.
- DÖBLIN, Alfred. *L’art n’est pas libre, il agit: écrits sur la littérature (1913-1948)*. Paris: Agone, 2013.
- DOS PASSOS, John. “Who can we appeal to?”. In: *The New Masses*, vol. 6, n. 3, agosto de 1930, p. 8.
- EAGLETON, Terry. “Proletarian literature”. In: F. G. Tortosa e R. L. Ortega (orgs.). *English literature and the working class*. Sevilla: Publicaciones Universidad Sevilla, 1980, pp. 5-10.
- EULÁLIO, Alexandre (org.). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. “O ensaio literário no Brasil”. In: *Escritos*. Orgs. Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas/ São Paulo: Editora da Unicamp/ Editora da Unesp, 1992.
- FARIA, Octávio de. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935.
- FARREL, James. *A note on literary criticism*. New York: Vanguard, 1936.
- FERRAZ, Geraldo. “No subsolo do *Parque industrial*”. In: *Correio de São Paulo*, 07/07/1933, p. 2.
- FRAGELLI, Pedro. “Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade”. In: *Revista do IEB*, n. 57, dez. 2013, pp. 83-110.
- FREYRE, Gilberto. “Sociologia e Literatura”, in: *Lanterna Verde*, n. 4, 1936, pp. 15-18.
- FOLEY, Barbara. *Radical representations: Politics and form in U.S. proletarian fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 2005.
- FORTINI, Franco. *Saggi italiani*. Bari: De Donato Editore, 1974.
- \_\_\_\_\_. *La conscience aux extrêmes*. Trad. Andrea Cavazzini. Caen: Nous, 2019.
- GOMES, José Bezerra. “O sentido humano e universal do romance contemporâneo”. In: *Surto*, n. 3 e 4, dezembro de 1933 e janeiro de 1934, p. 14.
- GREENBERG, Clement. *Art and culture*. Boston: Beacon Press, 1989.
- HAMBURGER, Michael. *The truth of poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960’s*. Middlesex, England: Penguin Books, 1972.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, volume IV. Trad. M. A. Werle e O. Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958, vol. II*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- \_\_\_\_\_. “Literatura e poesia”. In: *Revista de poesia e crítica*, n. 8, 1982, p. 4.
- HAKKE, Sabine. *The proletarian dream: socialism, culture and emotion in Germany, 1863-1933*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017.
- JUREMA, Aderbal. “Escrita fácil e escrita difícil”. In: *Revista Acadêmica*, n. 20, julho de 1936, p. 18.
- KAYSER, Wolfgang Kayser. *Análise e interpretação da obra literária, vol. II*. 4ª ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1968.
- LACERDA, Carlos. “Murilo Mendes – *História do Brasil*”. In: *Rumo*, ano 1, n. 3, julho de 1933.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ed.34, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O mundo à revelia”. In: *A dimensão da noite*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004, pp. 72-102.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACEDO, Rafael Velloso. *Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL – Unicamp, 2016.
- MACHADO, Aníbal. “Um Congresso Internacional de Escritores”. In: *A Manhã*, 08/06/1935, p. 3.
- MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Une histoire de l'élégie*. Paris: Pocket, 2018.
- MORAES, Marcos Antonio de. “Mário, Otávio”. In: Idem. (org.). *Mário, Otávio: cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/ IEB-USP, 2006.
- MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MOREL, Jean-Pierre. *Le Roman insupportable: l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*. Paris: Gallimard, 1985.
- MORETTI, Franco. *The way of the world. The Bildungsroman in european culture*. Trad. Albert Sbragia. London: Verso, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O século sério”. Trad. Alípio Correa e Sandra Correa. In: *Novos estudos*, n. 65, março de 2003, pp. 3-33.
- \_\_\_\_\_. “O romance: história e teoria”. Trad. Joaquim Toledo Jr.. In: *Novos estudos*, n. 85, novembro de 2008, pp. 201-212.
- MOREYRA, Álvaro. “Imortalidade”. In: *A Manhã*, 13 /08/1935, p. 3.
- NIZAN, Paul. *Articles littéraires et politiques, vol. I*. Paris: Joseph K., 2005.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- PACHECHO, Ana Paula. “A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*)”. In: *Literatura e sociedade*, n. 13, 2010, pp. 66-83.
- PAES, José Paulo. “Crônica”. In: *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. Org. Massaud Moisés e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 82.
- \_\_\_\_\_. *Armazém literário: ensaios*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PALMIER, Jean-Michel. “L’homme aux mains d’or”. In: KISCH, Egon Erwin Kisch. *Histoires de sept ghettos*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992, pp. 7-24.
- PASTOR, Gildo. “Comprimidos de Bayer”. In: *O Homem do Povo*, ano I, n. 4, 4/04/1931, p. 3.
- PRADO, Paulo. *Paulística etc.* 4ª ed. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do Brasil*. 10ª ed. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PRADO JÚNIOR, Caio. “O programa da Aliança Nacional Libertadora (IV)”. In: *Nova Escrita Ensaio*, n. 10, 1982, p. 127.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Garranchos*. Org. Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- REVERZY, Éléonore. *Portrait de l’artiste em fille de joie*. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- RIBEIRO, João. “Os Corumbas”. In: *Jornal do Brasil*, 3/08/1933, p. 10.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 75-97.
- SARTRE, Jean-Paul Sartre. *Situations, I*. Paris: Gallimard, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Situations, III*. Paris: Gallimard, 2013.
- SAINTE-BEUVE. “De la littérature industrielle”. In: *Revue des Deux-mondes*, t. XIX, 1839, pp. 675-691.
- SCHAUB, Christoph. *Weimar contact zones: modernism, worker’s movement literature and urban imaginaries*. PhD Dissertation. New York: Columbia, 2015.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Intervenção em debate”. In: Aguiar, Flávio; MEIHY, J. C. S. B. e Vasconcellos, Sandra (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, pp. 46-51.
- \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SERGE, Victor. *Littérature et révolution*. Paris: François Maspero, 1976.

- TAVARES, Odorico. “A técnica de *Caminhos cruzados*”. In: *Revista Acadêmica*, n. 13, 1935, p. 6.
- TERONI, Sandra e KLEIN, Wolfgang (orgs.). *Pour la défense de la culture: les textes du Congrès International des écrivains, Paris, Juin 1935*. Dijon: Presses Universitaires de Dijon, 2005.
- TRETIKOV, Serge. *Dans le front gauche de l'art*. Paris: François Maspero, 1977.
- \_\_\_\_\_. “To be continued”. In: *October*, vol. 118, pp. 51- 56.
- TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- VÁRIOS AUTORES. *Homenagem a Manuel Bandeira*. 2ª ed., fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1986.
- VERÍSSIMO, Érico. *As mãos de meu filho*. Meridiano: Porto Alegre, 1942.
- WERNECK, Humberto. *O santo sujo: A vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris: Flammarion, 2006.

## 4.2 Outras áreas

- ABRAMO, Fulvio e KAREPOVS, Dainis (orgs.). *Na contracorrente da História: Documentos do trotskismo brasileiro (1930-1940)*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Sundermann, 2015.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30”. In: *Novos estudos*, n. 18, setembro de 1987, pp. 17-21.
- \_\_\_\_\_. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: Idem (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 11-93.
- \_\_\_\_\_. “Villa-Lobos et la première période Vargas, 1940-1945”. In: FLÉCHET A.; PIMENTEL, J.; PISTONE, D.; e ALENCASTRO, L. F. (orgs.). *Villa-Lobos. Des sources de l'œuvre aux échos contemporains*. Paris: Honoré Champion, 2012, pp. 15-30.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- ANDERS, Günther. *L'Homme sans monde*. Paris: Éditions Fario, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. 4ª ed. São Paulo/ Belo Horizonte: Martins/ Editora Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Elegia”. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística*

- Mundo musical. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998, pp. 108-111.
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ARANTES, Paulo. “L’autre sens. Une Théorie critique à la périphérie du capitalisme” (entrevista concedida a Fred Lyra). In: *Variations*, v. 22, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30vkLqR>.
- AUGUSTO, Sérgio. “Gigante apequenado”. In: *Piauí*, n. 178, julho de 2021, p. 78.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1970.
- BASBAUM, Leôncio. *Uma vida em seis tempos: memórias*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1974.
- BERL, Emmanuel. *Mort de la morale bourgeoise*. Paris: Pauvert, 1965.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista – 1920/64*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- CABRAL, Sérgio. *MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Lazuli/ Companhia Editora Nacional, 2011.
- CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Brasiliense/ Embrafilme, 1986.
- CARNEIRO, Edison. *Ladinos e escravos: estudos sobre o negro no Brasil*. Livro eletrônico. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- CARONE, Edgar. *A Segunda República (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Classes sociais e movimento operário*. São Paulo: Ática, 1989.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobrados e mocambos*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O tempo morto e outros tempos*. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2012.
- GAMA, Luiz. “Carta ao Dr. Ferreira de Menezes”. In: *Gazeta da tarde*, 16/12/1880, p. 1.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. “Um edifício chamado *A Noite*”. In: *Terra Brasilis (Nova Série)*, n. 13, 2020. Recurso digital: [journals.openedition.org/terrabrasilis/5766](https://journals.openedition.org/terrabrasilis/5766).
- GOMES, Paulo Emilio Salles. “Depoimento”. In: NEME, Mário (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, pp. 279-293.
- KAREPOVS, Dainis. *Luta subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Hucitec / Unesp, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Benjamin Péret: um audacioso indesejado”. in: *Agulha – Revista de cultura*, n. 137, jun. 2019. Recurso digital disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/06/dainis-karepovs-benjamin-peret-um.html>.
- KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- KONDER, Leandro. *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.



- LACERDA, Carlos. “Samba”. In: *Diário Carioca*, 25/02/1936, p. 2.
- \_\_\_\_\_. *O Quilombo de Manuel Congo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 1933-1976*. Orgs. Cláudio Mello e Souza e Eduardo Coelho. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2014.
- LIMA, Heitor Ferreira. *Caminhos percorridos*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARCUSE, Herbert. “The affirmative character of culture”. In : *Negations*. London: MayFlyBooks, 2009, pp. 65-98.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl e ENGELS, Friederich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Marcus V. Mazzari. In: *Estudos Avançados*, v. 12, n. 34, 1998.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOREL, Edmar. *A Revolta da chibata*. 6ª ed. Org. Marco Morel. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- NETO, Lira. *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Uma história do samba*, vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OLIVEIRA, Angela Meirelles de Oliveira. “Repercussões do Congresso de Escritores pela Defesa da Cultura de Paris (1935) no Cone Sul: luta antifascista e debates culturais”. In: *Dimensões*, v. 35, jul.-dez. 2015, pp. 270-294.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão: A revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PISCATOR, Erwin. *Le théâtre politique*. Paris: L’Arche, 2017.
- REIS, João José. “A greve negra de 1857 na Bahia”. In: *Revista USP*, n. 16, ago. 1993, pp. 6-29.
- RISÉRIO, Antonio. *Uma história da Cidade da Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SAES, Décio. “Classe média e política no Brasil (1930-1964)”. In: FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964)*. História Geral da Civilização Brasileira, t. III, v. 10. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, pp. 533-602.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas do Brasil 1900-1990*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2010.
- TAVARES, José Nilo. *Conciliação e radicalização política no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- VARGAS, Getúlio. *Diário, volume II, 1937-1942*. Edição de Leda Soares. São Paulo/ Rio de Janeiro: Siciliano/ Fundação Getúlio Vargas, 1995.
- VELÁSQUEZ, José Sérgio. “Os estudantes cubanos”. In: *Rumo*, n. 5 e 6, setembro e outubro de 1933, p. 27.
- VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel Wisnik (orgs). *Música*. (O nacional e popular na cultura brasileira). São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, pp. 129-191.