

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Fátima Ghazzaoui

Carlos Drummond de Andrade – poeta sobrevivente
Os desdobramentos da subjetividade lírica na poesia
drummondiana da década de 1960.

Versão corrigida

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Fátima Ghazzaoui

Carlos Drummond de Andrade – poeta sobrevivente
Os desdobramentos da subjetividade lírica na poesia
drummondiana da década de 1960.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivone Daré Rabello

Versão corrigida

São Paulo
2022

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

Ghazzaoui, Fátima
GG411c Carlos Drummond de Andrade - poeta sobrevivente Os
c desdobramentos da subjetividade lírica na poesia
drummondiana da década de 1960 / Fátima Ghazzaoui;
orientador Ivone Daré Rabello - São Paulo, 2022.
145 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. Carlos Drummond de Andrade. 2. Lírica. 3. Lição
de coisas. 4. Guerra Fria. 5. década de 1960. I.
Rabello, Ivone Daré, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Fátima Ghazzaoui

Data da defesa: 05/10/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivone Daré Rabello

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/12/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

GHAZZAOUI, Fátima. **Carlos Drummond de Andrade – poeta sobrevivente. Os desdobramentos da subjetividade lírica na poesia drummondiana da década de 1960.** 2022. Tese (doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ivone Daré Rabello (USP)
(Orientadora)

Profa. Dra. Betina Bischof (USP)

Prof. Dr. Leandro Pasini (UNFESP)

Prof. Dr. Homero José Vizeu de Araújo (UFRGS)

À Aiche e ao Youssef (in memoriam), meus pais.

AGRADECIMENTOS

À Ivone Daré Rabello pela orientação cuidadosa, pela amizade, pela paciência e por jamais desistir de mim.

À prof^a. Betina Bischof e à prof.^a Viviana Bosi pela leitura generosa e atenta do meu relatório de qualificação. Antes disso, agradeço também a interlocução durante os cursos por elas ministrados na pós-graduação.

Ao Cláudio Vitena, da Fundação Casa de Rui Barbosa pela ajuda na busca de informações nos arquivos do poeta Carlos Drummond de Andrade.

À Rosely F. Silva, secretária do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pelas inúmeras vezes em que ela me socorreu para resolver problemas burocráticos.

Aos meus colegas do *Grupo de Estudos Formas Culturais e Sociais Contemporâneas*, Cris Daniel, Gustavo Assano, Carlos Moacir Vedovato Jr., Juliana Cunha, Pedro Pires, João Pace, Thiago Martiniuk, Gabriel Cordeiro, Leandro Nascimento e, especialmente, aos professores Edu Teruki, Anderson Gonçalves e Ivone Daré Rabello, pelas discussões, comentários e estímulos.

Aos meus amigos do *Cinemattos*, Eduardo Mattos, Marcos Eça, Renan Lima, Carla Dórea e Leda Meira, por nossas sessões de cinema e pelas discussões sempre frutíferas.

À minha amiga Maria Celeste de Souza pela leitura do trabalho em todas as etapas de sua elaboração, pela ajuda na formatação e revisão e pelo apoio em momentos de indecisão.

À Karine Zuccolan Carvas, geofísica e ex-aluna, que gentilmente me explicou a maneira como se dá a reação em cadeia de uma bomba atômica.

Ao Roney Freitas por ter mediado o diálogo entre mim e a cultura indígena dos Kanamari/Tukuna.

À Yasmin Ghazzaoui Torres e Tamires Ghazzaoui Torres, minhas sobrinhas, por me ajudarem na elaboração do *abstract*.

À minha irmã Soraya Ghazzaoui, por me dar a mão e seguir comigo nos momentos mais difíceis da minha vida.

À Leonor Fronza, pela amizade acolhedora.

À Doris Kohatsu e à Fernanda Sortanji, pela amizade e pelo apoio em todos os momentos desta pesquisa.

Ao CNPq pela bolsa concedida no período de abril de 2019 a fevereiro de 2020.

RESUMO

GHAZZAOUI, Fátima. **Carlos Drummond de Andrade – poeta sobrevivente. Os desdobramentos da subjetividade lírica na poesia drummondiana da década de 1960.** 2022. Tese (doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

O presente estudo trata da poesia social (tida como demissionária) de Carlos Drummond de Andrade da década de 1960 e dos desdobramentos da subjetividade lírica diante do cenário de recrudescimento das tensões internas no Brasil que renunciaram o golpe militar de 1964, assim como as tensões provocadas pela Guerra Fria e pela Era Atômica. Dos livros do período, *Lição de coisas* é o que traz maiores elementos de análise para compreender os movimentos pelos quais a subjetividade lírica drummondiana passa. Em linhas gerais, o livro trata do modo como as coisas que são fruto da criação humana, as coisas do mundo que se realizaram enquanto forma por meio da nomeação humana, ganham autonomia e passam a reger aqueles que a criaram. Ou, como as coisas vivem independentes dos seus criadores e podem, dependendo das circunstâncias, tiranizá-los, invertendo papéis e colocando a humanidade no lugar incômodo de coisa. Coisa que não se reconhece mais no processo de reificação do qual é fruto, mas naturaliza o estranhamento ao qual ficou reduzida, transformando-se em alegoria grotesca de si mesma. Nesse processo delineado pelo livro, que vai da origem ao fim, o poeta faz com que o sujeito lírico transite e se coloque nas diferentes posições que vão de sujeito criador do mundo a sujeito devorado e deglutido por ele. Esses desdobramentos da subjetividade lírica não ocorrem de maneira abstrata, mas dentro de um contexto histórico específico, o da era atômica e do capitalismo tardio.

Palavras-chaves: Carlos Drummond de Andrade, Lírica, Lição de coisas, Ditadura militar, Era atômica, Guerra fria, década de 1960.

ABSTRACT

GHAZZAOU, Fátima. **Carlos Drummond de Andrade - surviving poet. The lyrical subjectivity ramifications in Drummond's poetry from the 1960s.** 2022. Tese (doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

The current study presents Carlos Drummond de Andrade's social poetry (considered as resigning) from the 1960's decade and the unfolding of the lyrical subjectivity facing the resurgence scenario of Brazil's internal tensions which foreshadowed the 1964 military coup, as well as the tensions caused by the Cold War and the Atomic Age. Among the books from that period, *Lição de coisas (Lesson of things)* is the one which brings the greatest analytical elements to comprehend the movements from which Drummond's lyrical subjectivity goes through. Altogether, the book reflects how things that derived from human creation, world's concepts that have materialized as a shape through human naming, gained autonomy and started to govern those who created it. Or, how things live independently of their creators and can, depending on the circumstances, tyrannize them, switching roles and putting humanity in the uncomfortable place of a thing. Thing that does not recognize itself anymore on the reification process from which it derives, but it naturalizes the estrangement to which it was reduced, becoming a grotesque allegory of itself. In this process outlined in the book, from origin to end, the poet makes the lyrical subject to be transited and placed in different roles that goes from the subject who is the creator of the world to the subject who is devoured and swallowed by it. Those unfoldings of the lyrical subjectivity do not occur in an abstract way, but within a specific historical context, the Atomic Age and late capitalism.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade, Poetry, Lesson of things, Military coup, Atomic Age, Cold War, 1960's.

SUMÁRIO

Introdução	09
1. Capítulo 1	23
1.1 Recolher, escolher, eger, ler e criar – O poeta catador – uma leitura do poema “A palavra e a terra”	23
1.2 Renomear, denunciar – o processo de elaboração do sujeito	47
2. Capítulo 2	59
2.1 “A Bomba” - A Apoteose da coisa	59
3. Capítulo 3	84
3.1 Cerâmica fragmentada – entranhamento e miserabilidade	84
3.2 A incomunicabilidade - as ausências pulsantes e o ponto morto	95
3.3 Um poema, uma forma, uma história – “Diamundo 24h de informação na vida de um jornalista”	101
3.4 O fim do tempo humano	128
Considerações finais	130
Anexos	132
Referências	139

Introdução

As trevas tinham-se adensado sensivelmente, temperadas apenas pelo clarão das águas, que refletiam a cortina branca à nossa frente. Muitas aves gigantescas e de um branco lívido voavam continuamente de trás do véu, e seus gritos eram o eterno Tekeli-li! que soltavam ao se afastar de nossa visão. Nisto Nu-Nu agitou-se no fundo da embarcação; mas, ao tocá-lo, percebemos que sua alma se fora. E então nos precipitamos nos braços da catarata, onde o abismo abriu-se para nos receber. (A Narrativa de A. Gordon Pym, Edgar Allan Poe)

O presente trabalho surgiu de uma primeira indagação com a qual se elaborou o projeto de pesquisa e cujo resultado é apresentado aqui. Não que a indagação tenha sido totalmente contemplada, mas ela sempre esteve presente no horizonte investigativo. Sobretudo, ela passou por revisões ao longo do percurso que ensejou a inserção de indagações contíguas a ela e que deram à pesquisa outros contornos. Partiu-se da seguinte questão, a saber: tendo em vista a forte presença da poesia social na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade, que desde os seus primeiros livros mostrou-se um poeta cujo projeto estético estava pautado em grande parte pelo anseio de transitividade e comunicação, quais foram as configurações assumidas pela subjetividade lírica no período histórico que abrange os acontecimentos que engendraram a ditadura militar no Brasil e seus desdobramentos, incluindo o projeto econômico desenvolvimentista que culminou no que ficou conhecido por Milagre Econômico?

A razão da pergunta surgiu da leitura dominante feita pela crítica, e que diverge da adotada aqui, que a lírica drummondiana, na década de 1960, sofreu uma inflexão na qual as tensões do eu *gauche* e retorcido se dissiparam (CANDIDO, 2004, p.95), o que fez, entre outras coisas, com que a poesia social deixasse de ser relevante. Nesse sentido, muitos se perguntaram o que havia sido feito do poeta combativo das décadas anteriores. Onde estava o poeta social de o *Sentimento do mundo* (1940) e de *A rosa do povo* (1945)? Crítica que o poeta também já havia recebido quando publicara em 1951 – *Claro enigma* – acusado de ter retomado os modelos clássicos e abandonado a praça de convites. Porém, estudos como os do professor e crítico Vagner Camilo mostraram que tanto o pessimismo quanto a retomada do formalismo de *Claro enigma* estão ligados a certas especificidades do contexto político e estético dos anos 1949-1950; seja da incompreensão frente à reapropriação drummondiana do legado “clássico”, que nada tem de regressiva ou restauradora, como se costuma supor. (CAMILO, 2001, p.18)

Além disso, continua o crítico,

a frustração do projeto lírico-participante dos anos 40 e o pessimismo social dominante na obra são vistos como decorrência do radicalismo ideológico do PC no

pós-guerra, que levaria à imposição do realismo socialista como padrão artístico a ser seguido à risca. (CAMILO, 2001, p.18)

Em estudo recente, no qual esquadrinha a influência da mineração na obra do poeta, o professor e crítico José Miguel Wisnik traz elementos novos a essa questão, ajudando a rever com suas análises este aparente desligamento do poeta das questões sociais. Principalmente, quando ele associa sua análise do poema “A máquina do mundo”, de *Claro enigma* (1951), à instalação da Companhia Vale do Rio Doce em Itabira e à luta do poeta contra a destruição do Pico do Cauê. O poema foi gestado à época da criação da siderúrgica¹, em 1942, e o crítico aponta em sua análise como as questões locais estavam ligadas às mundiais, assim como as questões da subjetividade lírica associavam-se às tensões criadas pela prepotência do capitalismo, que em sua nova fase tornou todos os espaços da natureza em espaços de dominação e exploração e submeteu a população local à sua tirania. O crítico, ao analisar os versos em que há uma enumeração de coisas ofertadas ao sujeito lírico pela máquina do mundo, diz:

a análise e a interpretação apostam, aqui, numa cadeia includente em que todos os elementos se conjugam e se precipitam, multiplicados sob o regime da técnica, até desembocarem no “sono rancoroso dos minérios”. Não se trata, a meu ver, de uma enumeração abstrata e genérica, mas de uma visão articulada e nítida de um universal concreto, captado em voo rasante até o coração mineral da terra: a tecnociência contemporânea e os dispositivos de dominação e exploração do mundo agindo sobre todas as esferas objetivas e subjetivas da existência. (WISNIK, 2018, p. 213-4)

E, quando o crítico analisa as várias acepções assumidas pela palavra máquina, revela que a máquina concreta do capitalismo não matou a máquina poética e que a recusa do sujeito lírico em se apropriar da totalidade metafísica aumentou o poder demiúrgico do poeta, apesar de redimensionar a força do sujeito, que sai de mãos pensas. Assim sendo, a inserção da nova ordem mundial na lógica da realidade local redimensionou o poder do mundo e do sujeito lírico, o que faz com que se olhem os livros subsequentes de maneira a se considerar essa nova conjugação de forças sem que se elimine a tensão entre o eu e o mundo que estivera sempre presente na poesia drummondiana.

Dessa primeira constatação trazida pela pergunta inicial da pesquisa, exposta aqui de maneira breve e sem ainda atingir o seu cerne, outras indagações foram surgindo à medida que

¹ O crítico explica a associação entre a destruição do Pico do Cauê e a criação da siderúrgica e como, ao visitar a cidade de Itabira, só é possível compreender a montanha do Cauê em negativo. Diz ele: “*Explorada pela Companhia Vale do Rio Doce, que foi criada especificamente para isso em 1942, quando da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, e com sua escavação recrudescida a partir dos anos 1950, visando o mercado mundial do aço, a montanha, de excepcional teor ferrífero, foi roída pela atividade mineradora, ao longo das décadas, a ponto de ter se transformado numa inominável cratera que cava seu perfil negativo no fundo da terra*”. WISNIK, José Miguel, “O Espírito do lugar”. In: *Maquinação do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 35.

as análises dos poemas do período delimitado avançavam. Sobretudo as análises ganharam uma nova visada, motivada pelas circunstâncias trágicas presenciadas em escala mundial a partir de 2020 com a deflagração do quadro pandêmico de Covid-19 instalado no mundo. Parece impreciso dizer que um fato atual iluminou a produção poética drummondiana de sessenta anos atrás e vice-versa, mas as discussões e os estudos realizados em virtude da pandemia fizeram observar que o que vivemos hoje é consequência do que vinha sendo engendrado desde o fim da Segunda Guerra Mundial e que, em virtude da Guerra Fria, o período da década de 1960 foi um dos momentos de crise desse processo que agora se vê tensionado com mais vigor².

A nova configuração de forças de países antes aliados e que se alinharam em blocos distintos no pós-guerra manteve um interesse comum: a produção de artefatos bélicos e o fomento de uma guerra permanente. O processo, iniciado com a explosão das primeiras bombas atômicas em 1945, demandou tempo para que se elaborasse o que estava ocorrendo; afinal, qual seria a lógica de empurrar a humanidade para o seu fim, sendo que o discurso do capital no pós-guerra era exatamente que a humanidade vinha em uma linha ascendente de progresso econômico e desenvolvimento tecnológico? As diversas crises com as quais o capitalismo se alimenta não demoveram a ideia de que os avanços tecnológicos levariam a humanidade em direção a um progresso teleológico. Entretanto, a realidade revelou que a semente do fascismo permaneceu viva e vicejou nas estruturas que sustentavam o novo modelo econômico vigente no pós-guerra, preservando a ideia da técnica como domínio econômico da natureza a ser explorada *ad infinitum*.

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos foram os que se debruçaram sobre a possibilidade de estarmos indo em direção ao fim. Cito aqui o filósofo alemão Günther Anders, que publicou em 1962 suas 22 teses, nas quais aborda o início de um período denominado por ele de Era Atômica³, a era em que a destruição total e extinção da humanidade está posta como uma possibilidade real. Sirvo-me das reflexões do filósofo para compreender os aspectos estruturais em que estão inseridas as circunstâncias históricas da Guerra Fria, um dos períodos dessa era, que mobilizou atores sociais tanto no campo das artes quanto no da ciência com o objetivo de interromper o processo de destruição pressentido por eles. Foi um período profícuo

² Penso que ao se tentar entender o que provocou o alastramento de um vírus mortal ao ser humano, resvalou-se na crise ambiental e dela nos experimentos com bombas atômicas e armamentos nucleares ao longo dos últimos quase oitenta anos. Nesses estudos, resgatou-se, então, a origem do modelo econômico capitalista que passou a vigorar a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, cuja faceta mais agressiva ampliou suas modalidades de exploração do planeta, passando a produzir mercadorias voltadas à destruição humana e ambiental.

³ ANDERS, Günther. *Teses para a Era Atômica*. SOPRO 87, Panfleto Político-Cultural, abril de 2013.

em estudos e produções artísticas que buscavam denunciar as ações das grandes potências e da corrida armamentista na Guerra Fria.

Carlos Drummond de Andrade, poeta que tinha um forte vínculo com o mundo histórico-social, a ponto de fabular que sua vocação de escritor nasceu na terceira série primária, em uma aula de Geografia, na qual a professora descortinara o mundo diante dos seus olhos de menino⁴, mostrou-se particularmente tomado pelas crises provocadas pela Guerra Fria. Ele, cujos poemas de guerra circulavam clandestinos durante o período do Estado Novo e quando publicados confirmaram a repercussão que tiveram por serem um bastião de resistência diante de um inimigo comum, via-se cético em relação aos rumos da civilização ocidental, à qual pertencia e sentia-se ligado pela formação e pela origem, mas que agora lhe traziam mais uma vez a sensação incômoda de deslocamento e de não ter um lado em que pudesse se apoiar. Em 01 de novembro de 1961, véspera de finados, escreve ele em sua crônica diária, intitulada “Fim”, no Correio da manhã⁵:

O Dia de Finados adquire uma intensa atualidade quando o estrôncio-90 e o cézio-137 andam soltos por aí, arruinando os seres e preparando a destruição universal. Destruição que vem tardando, pois não é de hoje que ela foi testada exemplarmente em Hiroshima e Nagasaki, por um dos dois grupos de poderosos coveiros empenhados nesse projeto. (ANDRADE, 1961, n.p.)

Entretanto, a constatação de que não havia heróis no cenário da Guerra Fria não era a única preocupação do poeta. Que o discurso ideológico transformava em vilania o que era enfim negócio, ele já havia pressentido. O que o incomodava era a atuação dele e de seus pares nesse

⁴ Refiro-me ao conto “Um escritor nasce e morre”, no qual o poeta fabula que seu interesse pela escrita nasceu pela descoberta do mundo, ao constatar que para além da cidade pequena do interior onde ele morava havia um mundo a ser conhecido. Segue o trecho: “Nasci na sala do 3º ano, sendo a professora D. Emerenciana Barbosa, que Deus a tenha. Até então, era analfabeto e desprezioso. Lembro-me: nesse dia de julho, o sol que descia da serra, era bravo e parado. A aula era de Geografia, e a professora traçava no quadro-negro nomes de países distantes. As cidades vinham surgindo na ponte dos nomes, e Paris era uma torre ao lado de uma ponte e um rio. A Inglaterra não se enxergava bem no nevoeiro, um esquimó, um condor surgiam misteriosamente, trazendo países inteiros. Então, nasci. De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever. Nunca pensara no que podia sair do papel e do lápis, a não ser bonecos sem pescoço, com cinco riscos representando as mãos. Nesse momento, porém, minha mão avançou para a carteira à procura de um objeto, achou-o, apertou-o irresistivelmente, escreveu alguma coisa parecida com a narração de uma viagem de Turmalina ao Polo Norte”. ANDRADE, Carlos Drummond, “Um escritor nasce e morre”, In: *Contos de Aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 118. Na última estrofe do poema “América” (RP), ele também se refere ao episódio da aula de Geografia: “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração. /Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. /Passa também uma escola – o mapa –, o mundo de todas as cores./Sei que há países roxos, ilhas brancas, promontórios azuis./A terra é mais colorida do que redonda, os nomes gravam-se/em amarelo, em vermelho, em preto, no fundo cinza da infância.” ANDRADE, Carlos Drummond, “América”. In: Nova Reunião: 23 livros de poesia/Carlos Drummond de Andrade. – 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.177.

⁵ A crônica e sua transcrição estão inseridas no Anexo I deste trabalho. Esta crônica foi selecionada por mim nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ela está digitalizada e disponível para consulta.

projeto. Então, questiona a si mesmo, ao papel dos artistas e dos cientistas e responsabiliza a todos pelo que estava ocorrendo. Diz ele:

Na verdade, a bomba já explodiu e explode todos os dias. Explode em nós e em nosso sentimento da vida. Somos uma poeira de gente desintegrada pela poeira radioativa que a bomba espalhou em nossas consciências. Que fizemos para impedir que isso acontecesse? Fizemos discursos, manifestos, artigos, poemas, contra a bomba, mas também fizemos a bomba que nos desfaz. (ANDRADE, 1961, n.p.)

E em outro trecho da mesma crônica constata que a guerra era feita por uma “elite universitária” conivente e cooptada pelo capital da indústria bélica.

O regulamento continua a empurrar os pobres diabos, mas eles já não são essenciais à guerra. Esta se faz hoje por artes de uma elite universitária e tecnológica, que sabe perfeitamente o que está fazendo e, ou não se arrepende de fazê-lo ou não tem força moral para rebelar-se (e bastaria cruzar os braços). [...]

Não se pode esperar de uma praça de pré que imponha o desarmamento às grandes nações, mas é lícito esperar de físicos, químicos e matemáticos, [sic] que não forneçam os elementos de degradação e destruição da espécie e da natureza. Pois é o que eles estão fazendo. Dir-se-á que a ciência sempre prestou concurso à guerra. Mas agora é diferente. A guerra lhe pertence, é especialidade sua, a guerra é científica, mais do que militar. (ANDRADE, 1961, n.p.)

Dois coisas sobressaem na fala do poeta: o perigo da destruição provocada pela bomba atômica e a responsabilidade da ciência nesse projeto. Qual o alcance das vozes dissidentes e qual o compromisso de quem escolheu emprestar seu conhecimento para um projeto de morte? Creio que essas questões estão no cerne da produção poética de Carlos Drummond de Andrade na década de 1960, porque mostram a derrocada da civilização ocidental. Se a arte e a ciência têm como princípio gerar conhecimento e com ele transformar a realidade, tendo em vista a melhor qualidade de vida dos seres humanos, por que então este caminho não foi escolhido por ambas? Ou por que as vozes dissidentes não tiveram alcance para interromper esse processo? Qual o verdadeiro alcance das artes e da ciência em um mundo dominado pelo capital, regido pelo mercado, e direcionado para exploração extrema? Ou por que é tão desproporcional o poder de alcance dessas formas de conhecimento? Sobretudo Drummond está dizendo que há escolhas a serem feitas e que, mesmo a morte vivendo instalada no cerne da vida, escolher um projeto de morte significa escolher quem pode viver e quem pode ser assassinado. Ou seja, o projeto que se iniciou com a Era atômica é um projeto que dividiu o planeta em blocos de poder que escolhem seus alvos de acordo com suas conveniências e eliminam todos os que se interpõem em seu caminho⁶. E, segundo o poeta, a responsabilidade disso é em grande parte

⁶ Em 1945, em artigo intitulado “Você e a bomba atômica” George Orwell faz uma projeção das consequências da concentração de poder que aqueles que detêm a produção da bomba atômica terão e como isso impedirá que as populações se rebellem contra o poder local. Segue o trecho: “Há cada vez menos focos de poder. Já, em 1939, havia apenas cinco países capazes de empreender uma guerra em grande escala, e agora há só três – em última análise, talvez, apenas dois. Essa tendência tem sido óbvia por anos, e foi apontada por alguns observadores antes

daqueles que tiveram acesso à cultura e à educação que, mesmo se tornando pensadores voltados para o conhecimento, escolheram não agir ou se omitiram.

Ele finaliza a crônica dizendo que a bomba já é íntima de todos e a decisão de eliminá-la do cotidiano deveria ser dos homens e não dos governos.

Por isso, não tenhamos ilusões. A bomba está em nós, janta e dorme conosco, e, se não a erradicarmos de nossa concepção do mundo e da existência, ela acabará mesmo por explodir de uma vez por todas. Esta decisão – se houver tempo – pertence ao homem, e não aos governos. (ANDRADE, 1961, n.p.)

Essa crônica não é a única a revelar o teor de urgência que as denúncias do poeta expressam; antes e depois dela ele já havia se manifestado sobre o assunto em outras crônicas e em outros gêneros, dentre eles no poema “A bomba”, publicado pela primeira vez, em 1960, na revista *Mundo Ilustrado*⁷ e posteriormente no livro *Lição de coisas*⁸, de 1962. Na fortuna crítica sobre o livro, o poema é interpretado de forma isolada dentro do corpo geral de *Lição de coisas*, como se fosse apenas um dos temas abordado ali e que consta da relação de temas recorrentes na obra do poeta. Referem-se ao poema como um sensor da retomada da temática social pelo poeta. Sustento aqui que de modo algum “A bomba” ou qualquer outro poema do livro deve ser interpretado de forma isolada; ao contrário, ele é um dos poemas que estrutura o discurso do poeta sobre a era atômica e faz parte de um processo percorrido ao longo do livro em que ele reflete sobre a função da poesia diante dos efeitos na humanidade da situação atômica instaurada no mundo. Digamos que o poema figura a apoteose do processo ou seu clímax.

Em linhas gerais, uma das vertentes do livro trata do modo como as coisas que são fruto da criação humana, as coisas do mundo que se tornaram matéria por meio da nomeação humana, ganham autonomia e passam a reger aqueles que a criaram. Ou, como as coisas vivem

mesmo de 1914. A única coisa que pode reverter isso é a descoberta de uma arma – ou, em outras palavras, de um método de luta – não dependente de uma enorme concentração de indústrias. Por vários sinais, pode-se inferir que os russos ainda não possuem os segredos para se fazer *uma bomba atômica*; por outro lado, o consenso de opiniões parece ser de que eles possuirão isso dentro de poucos anos. Assim, temos, diante de nós, a perspectiva de dois ou três super-Estados monstruosos, cada um possuindo uma arma por qual milhões de pessoas podem ser eliminadas em poucos segundos, dividindo o mundo entre eles. [...] Suponha que eles só vão a usar, ou ameaçar isso, contra pessoas que são incapazes de retaliar? Neste caso, estamos de volta onde estávamos antes, a única diferença é que o poder está concentrado em poucas mãos, e as perspectivas para o povo e as classes oprimidas são ainda mais desesperadoras.” [https://archive.org/details/YouAndTheAtomicBomb-English-GeorgeOrwell/Você_e_a_bomba_atômica_Por_George_Orwell_\(1945\)_\[tradução_livre\]|_Antimidia_Blog_\(wordpress.com\)](https://archive.org/details/YouAndTheAtomicBomb-English-GeorgeOrwell/Você_e_a_bomba_atômica_Por_George_Orwell_(1945)_[tradução_livre]|_Antimidia_Blog_(wordpress.com))

⁷ Revista **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 11/06/1960, In: *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naif, 2012, p.869.

⁸ Serão utilizadas duas edições do livro: a primeira, da Editora José Olympio, em que consta a nota explicativa escrita pelo poeta; e a do livro *Nova reunião*, publicado pela Editora Companhia das Letras, na qual constam os poemas que não haviam sido publicados na primeira edição do livro.

independentes dos seus criadores e podem, dependendo das circunstâncias, tiranizá-los, invertendo papéis e colocando a humanidade no lugar incômodo de coisa. Coisa que não se reconhece mais no processo de reificação do qual é fruto, mas naturaliza o estranhamento ao qual ficou reduzida, transformando-se em alegoria grotesca de si mesma. Nesse processo delineado no livro, que vai da origem ao fim, o poeta faz com que o sujeito lírico transite e se coloque nessas diversas posições que vão de sujeito criador do mundo (no poema “A palavra e a terra” – LC) a sujeito devorado e deglutido por ele (no poema “O bolo” – LC).

Esses desdobramentos da subjetividade lírica não ocorrem de maneira abstrata, mas dentro de um contexto histórico específico, da pré-história ao contexto da era atômica e do capitalismo tardio. Os poemas do livro configuram o processo que é fruto das escolhas feitas pelos sujeitos históricos. O mundo adquire feições que estão subordinadas às escolhas humanas e ao que se elege como matéria para compô-lo; o modo como será habitado; as relações que se estabelecerão entre os sujeitos e entre o mundo que traduzem as tensões engendradas nesses processos. São camadas e camadas de civilizações coabitando o mesmo espaço e acumulando fragmentos ao longo do tempo, até fundirem-se tempo e espaço na hecatombe atômica que está posta como possibilidade desde 1945.

Nesse sentido, para unir a pergunta inicial deste estudo e as que vieram depois, elegi *Lição de coisas* como núcleo estruturante da exposição em que acontece o processo de reificação vivenciado e refletido pela subjetividade lírica que ainda resiste e reafirma o poder da poesia e sua capacidade de denunciar o estado do mundo e dos seres humanos. Será desse processo que as conexões entre o Brasil e o mundo da década de 1960 serão feitas.

Parto desse livro por entender que é nele que o poeta configura em seus poemas o conflito e as tensões que a crônica trouxe abertamente. Se nela a primeira intenção é denunciar um estado de coisas catastrófico, no livro ele voltará sua atenção para mostrar como os seres humanos empregam a linguagem para imprimir no mundo suas escolhas⁹ e como elas podem fugir do controle. Ou como as coisas podem ser – “Isso é aquilo” (LC) – apesar de terem sido formuladas para serem apenas *isso*. Como os dois pronomes demonstrativos sugerem, *isso*, algo já referido no passado e resgatado, sendo então de conhecimento de quem o enunciou, e algo que se distancia dele e foge de seus domínios, *aquilo*.

⁹ Segundo o dicionário Houaiss, a etimologia da palavra *lição* vem do latim e significa: *lectio, ónis* 'escolha, eleição; leitura'.

O poema faz também alusão ao poema de Mallarmé, “Um lance de dados”: “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*”¹⁰, do mesmo modo que “*Todo pensamento emite um Lance de Dados*”¹¹, o poema “Isso é aquilo” sugere que não se controlam os resultados dos experimentos com a linguagem; apesar de planejar-se uma ideia para que ela seja apenas o que se pensou, é da natureza do pensamento, assim como das coisas que resultam dele, guardar em si o que foge ao controle e que pode ser o oposto¹² do que se planejou, resultando em “Isso é aquilo” também, como se pode observar nos versos da primeira estrofe:

I
*O fácil o fóssil
 o míssil o físsil
 a arte o infarte
 o ocre o canopo
 a urna o farniente
 a foice o fascículo
 a lex o judex
 o maio o avô
 a ave o mocotó
 o só o sambaqui”*

No jogo paronomástico, a proximidade dos sons interliga as palavras e lança o sentido ao acaso. Dessa maneira, Drummond reflete sobre o alcance da arte e como as escolhas que ela oferece são determinantes ou não para imprimir no mundo um modo de habitá-lo e compreendê-lo.

Da mesma maneira que Drummond reflete sobre o conhecimento revelado pelas artes, ele também se volta para a ciência e questiona a legitimidade do conhecimento produzido por ela. Enfim, se as coisas são fruto das escolhas humanas, o que podemos aprender com o que elegemos? E até quando teremos condições de escolher? E podemos escolher? Qual espanto provoca a percepção de que o conhecimento engendrado pelas artes e pela ciência não esteja a

¹⁰ MALLARMÉ, Stéphane. “Um lance de dados”, In: Mallarmé/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, tradução Haroldo de Campos – 4ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 149

¹¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Op. cit.*, p.172.

¹² Ao comentar o poema, Wisnik faz uma observação sobre a relação que os pares de palavras estabelecem entre si, como se fossem uma o duplo da outra: “*Como na relação entre os pares de palavras do poema “Isso é aquilo” (também de Lição de coisas), que se comportam como um vertiginoso dicionário analógico (um campo energético em que cada palavra só se apoia nas refrações semânticas e sonoras que entretece com a outra que é seu duplo)*”. WISNIK, *Op. cit.*, p. 167-8.

serviço dos seres humanos, mas sim subsumido ao capital e à indústria de armamentos nucleares? Qual a chance de se evitar o fim?

Na década de 1960, além de *Lição de coisas* (1962), *A falta que ama* (1968), originalmente inserido em *Boitempo*, e *As impurezas do branco* (1973), Drummond publicou também sua *Antologia poética* (1962) e *Menino antigo* ou *Boitempo II* (1973).

Percebe-se na composição dos três livros que pertencem à década de 1960 um processo no qual Drummond enfrenta a incomunicabilidade da arte e o redimensionamento das forças da subjetividade lírica diante da ameaça de extinção. Isso reflete diretamente na relação de forças entre o eu e o mundo, e incide também nas estratégias adotadas pelo poeta para alcançar o seu objetivo. Diante da urgência da denúncia, e como era de se esperar, o poeta busca recursos no seu campo de atuação; mesmo que não repercuta, como ele diz na crônica, o fato existe e precisa ser enfrentado. Então o poeta usa do humor, usa da ironia, usa da linguagem, usa da reificação, usa até mesmo da bomba, para falar do perigo que o aterroriza, para ver se alguma reação é provocada e para ver se sua poesia consegue fazer com que as pessoas imaginem o que está sendo construído na era atômica. Como diz Günther Anders em sua tese 9, a situação moral do homem na década de 1960 é de um utopista invertido, porque enquanto o utopista comum é incapaz de produzir de fato o que ele é capaz de imaginar, o utopista invertido não consegue imaginar o que está produzindo. (Tese 9¹³).

Mesmo assim a poesia desse período, principalmente os poemas de *Lição de coisas*, foi lida ora sob os seus aspectos estéticos formais, ora sob a sua diversidade temática, ora sob o ângulo de um poeta experiente, eufemismo de velho, que faz uma revisão da vida e da obra, um balanço, como disse o professor e crítico Alcides Villaça¹⁴. O balanço, se existe, como disse o crítico, não trata exatamente da vida do escritor ou de sua obra; não parece que seja a preocupação que está em primeiro plano no ofício do poeta itabirano naquele momento. Se há um balanço, este é o dos efeitos do modelo econômico capitalista implantado no mundo desde o fim da Segunda Guerra Mundial que deu às grandes potências o poder de interferir na vida

¹³ ANDERS, Op. cit., p. 8.

¹⁴ Alcides Villaça em seu livro *Passos de Drummond*, no capítulo dedicado à memória – *Registros da Memória* – sugere que a publicação de *Lição de coisas* é um momento de balanço da vida e da poesia do poeta, como indicam o próprio título e a pluralidade de assuntos divididos nas seções do livro. Para o crítico, o balanço traz duas novidades. A primeira, a memória passa a ser objeto “de um olhar que não quer mais fantasiar ou transfigurar, mas preservar alguma percepção ou sensação do passado”, fazendo do poeta “um narrador muito estimulado por seres, cenas e causos do passado” (p.112). A segunda, o caráter experimentalista do livro no que diz respeito à forma. Apesar disso, o balanço que o livro faz é apontado pelo crítico como tendo uma “atitude básica em reconhecer lances já jogados (os diferentes temas e estilos de toda a poesia anterior) e sondar, de modo mais crucial, o limite de coisificação da linguagem.” (p.113). VILLAÇA, Alcides. “Registros da memória”, In: *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 112-113.

dos países ditos terceiro-mundistas, explorando suas reservas naturais, corrompendo governos, abafando revoluções e movimentos de libertação nacionais. Nesse sentido, prevendo o declínio, as grandes potências estruturaram-se para manter o poder, vendendo ao mundo o subproduto de sua tecnologia nuclear e subjugando as vozes dissidentes em todos os cantos do planeta.

Partindo da mesma proposição de Alcides Villaça, a tese de doutorado de Chantal Castelli sobre *Lição de coisas*, afirma que Drummond está num momento de balanço pessoal e profissional, momento da aposentadoria, de mudança de casa, momento de desmoronamento dos alicerces pequenos burgueses que o constituem¹⁵. Para a crítica, isso explica em parte o título do livro e o lugar que ele ocupa na obra do autor, relacionando-o a uma revisão de sua poesia, da qual resulta uma escolha expressa nos poemas do livro¹⁶. Mais adiante, ainda nas considerações gerais sobre o livro, Castelli justifica a pluralidade de temas e estilos abordados no livro, “como reconhecimento e retomada da trajetória do poeta até então, atitude que explicaria a pluralidade de temas e estilos”¹⁷.

A crítica também relaciona o título da obra ao método intuitivo de ensino de mesmo nome e os seus princípios pedagógicos¹⁸ e diz que essa relação ajuda a “compreender a busca do poeta por uma forma de conhecimento menos convencional do mundo e da própria experiência”. (CASTELLI, 2010, p. 25)

Desse modo, o enfoque que Castelli dá à revisão pessoal ilumina as questões que abordará em sua tese, relacionadas ao método de ensino, ao patriarcalismo, às questões estéticas ligadas ao Concretismo e ao que ela aponta como a desobrigação do sujeito lírico com qualquer culpa decorrente da herança de classe ou da condição social. Diante de um quadro de ruína dos modos de organização social arcaicos, que dão instabilidade à memória, à linguagem e ao mundo, o sujeito encontra as condições propícias para o surgimento da utopia¹⁹. Diz ela “Lição

¹⁵ CASTELLI, Chantal. *Sobre toda ruína – figuração da utopia em Lição de coisas, de Carlos Drummond de Andrade*, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH – USP, 2010, p.9.

¹⁶ CASTELLI, Chantal. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁷ CASTELLI, Chantal. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁸ Sobre o método, a crítica esclarece que muito em voga na Europa no século XIX, o método foi publicado no Brasil em 1886 e fez parte das propostas de reformulação da instrução pública no final do Império. O método propunha novos procedimentos de ensino, alterando desde o material didático a ser empregado, até o mobiliário e o espaço onde as aulas ocorreriam. Ela diz que “nesses procedimentos e materiais, percebe-se o intuito de priorizar objetos e fatos vinculados à experiência e ao cotidiano dos alunos. Como antídoto ao pesado ensino livresco, uma verdadeira educação de sentidos e da observação concreta”. CASTELLI, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁹ CASTELLI, Chantal. *Op. cit.*, p.26

de coisas *é um livro sobre a ruína das coisas, sua dificuldade, sua dissolução, mas também sobre a alegria do deslocamento no tempo, sobre a promessa de novas formas*”²⁰.

Sim, há uma busca de reencontrar novas formas de criação das sobras e das ruínas, um anseio em resgatar o poder da criação, evocando o que ficou soterrado; porém, a análise dos poemas revelará que as tentativas da subjetividade de se conectar às formas soterradas e alijadas da realidade não encontrarão lugar no chão histórico do pós-guerra e da era atômica, não haverá espaço para utopia ou para esperança, como se verá adiante.

Além das observações da crítica mais recente, como as de Chantal Castelli e Alcides Villaça, sendo que o estudo feito por ela é o único totalmente dedicado a *Lição de coisas*, o livro, que agora acaba de completar sessenta anos, foi analisado pela crítica especializada em estudos mais panorâmicos da obra do poeta. Grosso modo, ele foi avaliado como sendo um livro de poemas heterogêneos em que o poeta revisitava temas recorrentes de sua poesia, retomava procedimentos dos primeiros livros, apurava o tratamento com linguagem.

Bem antes, o crítico José Guilherme Merquior²¹, cujo estudo acompanha a obra do escritor até o livro *A falta que ama* (1968), situa *Lição de coisas* no que ele chamou de “último lirismo de Drummond (1962-1968)”, logo após do que ele classifica como sendo o “quarteto filosófico”. Mesmo sendo posterior aos livros considerados mais filosóficos do poeta, Merquior afirma que *Lição de coisas* mantém um lirismo filosófico bastante original que se desenvolve em quatro direções:

a poesia sobre a poesia (ou metalirismo); a poesia erótica; a poesia do eu; a perplexidade diante da ordem do ser ou do problema do mal. Seguindo ao poderoso pensamento historial da poética do “Canto órfico” (ver supra, p. 175-179), as poéticas de *Lição de coisas* representam um retorno à filosofia da linguagem. O tema da natureza fugidia e traiçoeira das palavras, modulado, lembremo-nos, em “O lutador” (J) e “Procura da poesia” (RP), volta ao primeiro plano; mas já não acabrunha o poeta, pois as esquivas da forma são denunciadas a partir de uma nova fé nos poderes do fazer poético. (MERQUIOR, 1975, p. 202-03)

O crítico acerta sobre a natureza da poesia, mas a coloca sempre em um plano metafísico apartado das questões sociais e da própria Filosofia. Mesmo quando associa a poética de *Lição de coisas* a um retorno à filosofia da linguagem, que por sua vez está ligada ao pensamento desenvolvido pelo poeta em “Canto órfico”, ele reduz os fundamentos históricos a uma questão existencial da lírica drummondiana²².

²⁰ CASTELLI, Chantal. *Op. cit.*, p. 178, 179.

²¹ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*; tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Estado e Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975, p. 198-219.

²² MERQUIOR, José Guilherme. *Op. cit.*, p.179. O estudo de Merquior tece outras considerações importantes sobre *Lição de coisas* que serão abordadas à medida da necessidade do estudo.

Há também o estudo desenvolvido pelo crítico John Gledson²³ que abarca toda a poesia de Carlos Drummond de Andrade até o livro *As impurezas do branco* (1973). Ele abre o capítulo sobre os livros da década de 1960, desde *Lição de coisas*, o primeiro deles, apontando que: “A melhor introdução à nova poética é o poema introdutório, tão denso e complexo, de *Lição de coisas*, ‘A palavra e a terra’²⁴.” Com isso, Gledson dá a entender que as questões relacionadas à linguagem serão essenciais para entender a poética dos livros desse período. Um comentário dele, ao analisar o poema “A palavra e a terra”, dá o tom de suas observações. Diz respeito à realidade das coisas que renascem continuamente de seu pó, que dá ao poeta “a sensação de estar cercado de sistemas que o transcendem, e que ele não pode controlar...”²⁵. Essa observação feita pelo crítico dá uma das dimensões da subjetividade drummondiana desenvolvidas neste estudo.

De todo modo, olhar *Lição de coisas*, relacionando-o aos livros *A falta que ama* e *As impurezas do branco* como percurso traçado em paralelo com a série memorialista *Boitempo*, faz observar que essas questões, assim como as inflexões da poesia drummondiana, devem ser compreendidas no contexto histórico mundial da era atômica e do capitalismo tardio²⁶, do qual

²³ GLEDSON, John, “A poesia mais recente”. In: *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 267-284.

²⁴ GLEDSON, John. *Op. cit.*, p. 267.

²⁵ GLEDSON, John. *Op. cit.*, p. 273.

²⁶ Emprego o termo como o define Jameson: “Apesar dessas incertezas, parece correto afirmar que hoje temos uma ideia aproximada desse novo sistema (chamado de ‘capitalismo tardio’ para marcar sua continuidade em relação ao que precedeu e não a quebra, ruptura ou mutação que conceitos como ‘sociedade pós-industrial’ pretendiam ressaltar). Além das empresas transnacionais mencionadas acima, suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluindo os sistemas de transportes como a containerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das consequências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos *yuppies* e a aristocratização em escala global.” Jameson está falando do capitalismo tardio já instalado e atuando. Entretanto, ele completa a definição, dizendo que as condições para que a mentalidade do capitalismo se realizasse exigiram a mudança cultural. Segue ele, então, dizendo: “Todos concordam que as diferentes precondições para uma nova ‘estrutura do sentimento’ já estavam dadas antes do momento em que se combinaram e se cristalizaram em um estilo relativamente homogêneo: porém essa pré-história não está sincronizada com a econômica. Assim, Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova ‘onda longa’ do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado ‘capitalismo tardio’) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. Culturalmente, no entanto, as precondições se encontram (com exceção da grande variedade de “experimentos” modernistas aberrantes que são depois reestruturados como predecessores) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*. Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidas. Por outro lado, o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações, que se dá mais propriamente nos anos 60 (lembrando que o desenvolvimento econômico não para em função disso e continua em seu próprio

a ditadura militar brasileira é consequência engendrada pelo lugar periférico que ocupava o país no embate de forças políticas, econômicas e culturais do cenário mundial.

Situo os livros na década de 1960, tendo em vista a periodização feita por Jameson, em artigo intitulado “Periodizando os anos 60”²⁷. Tomo emprestada a delimitação feita por ele por entender que sua abordagem abarca aspectos do contexto histórico que iluminam a poesia drummondiana daquele período. Valendo-se de vários níveis de transformação histórica ocorridas no chamado Primeiro Mundo, Jameson situa “os começos do que viria a ser chamado de os anos 60, no Terceiro Mundo, com o grande movimento de descolonização da África inglesa e francesa, no final dos anos 50. E fixa seu fim em torno de 1972-1974, com o declínio da influência terceiro mundista na Europa e EUA e com o processo de militarização dos regimes da América Latina depois do golpe do Chile de 1973”. Esse contexto histórico, convulsionado pelas crises políticas, dá conta das interferências das grandes potências nucleares no Brasil e no mundo.

Para compreender o processo vivenciado pela subjetividade lírica na sua observação das coisas e a grandeza que elas assumem, até se constatar que ela própria passou à condição de coisa, serão analisados os poemas “A palavra e a terra” (LC), “A bomba” (LC) e “Cerâmica” (LC), sendo que cada um deles dá concretude a um momento assumido pela subjetividade lírica e dimensiona seu poder e sua estatura na situação contemporânea atômica. Dessa maneira, dois movimentos serão seguidos pela análise. De um lado, busca-se revelar a tensão entre a vontade lírica de renomear o mundo e apreendê-lo, e, por outro lado, a vontade lírica de denunciar o mundo catastrófico, sendo que ambos os movimentos são engendrados muitas vezes na mesma ação subjetiva ou são consequências de suas escolhas ou da falta delas. Cada um desses poemas também abre portas para análise de outros poemas, tanto de *Lição de coisas* quanto dos livros subsequentes do período – *A falta que ama* e *As impurezas do branco* – o que permitirá estabelecer relações entre a situação atômica instalada no mundo e a maneira como ela interfere na realidade brasileira, haja vista a dissolução de fronteiras espaciais e temporais inaugurada com a era atômica, como atesta Günther Anders em suas teses.

A título de organização, em linhas gerais, *Lição de coisas* estrutura-se em dez seções, a saber: **Origem, Memória, Ato, Lavra, Companhia, Cidade, Ser, Mundo, Palavra e 4**

nível, de acordo com sua própria lógica. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.23.

²⁷ JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”. In: *Pós-modernismo e política*. Tradução César Brites e Maria Luiza Borges, org. de Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

Poemas, sendo esta última incorporada ao livro na edição de 1967.²⁸ Os poemas selecionados para análise encontram-se nas seções **Origem**, **Mundo** e **4 Poemas**, respectivamente.

Se elencarmos os poemas do livro, aparentemente ter-se-á a impressão que nenhum deles está associado à questão colocada aqui – a de que a escolha das coisas, que constituem o mundo, interfere na condição de coisa da humanidade na situação de guerra permanente da era atômica. Entretanto, há uma corrente subterrânea que entretece todos esses poemas e os faz orbitar em torno dos elementos da bomba atômica. Há uma marca de crueldade impressa no corpo dos poemas que denuncia a maneira como se escolhe lidar com o outro, seja ele a terra explorada, o amor proibido, o encontro amoroso, a cidade sitiada, as cenas pitorescas da infância. A crueldade como marca civilizacional que coloca, como disse José Guilherme Merquior, “a perplexidade diante do problema do mal”, não no patamar dos dilemas de ordem moral, mas como constatação objetiva dos males do mundo governado pelo Capital, em que a crueldade funciona como manutenção de privilégios.

²⁸ No prefácio à edição mais recente do livro, de outubro de 2012, Viviana Bosi aponta detalhes da inserção dos quatro poemas: “Na primeira edição, de 1962, encontram-se trinta e três poemas distribuídos em nove seções. São elas: Origem, Memória, Ato, Lavra, Companhia, Cidade, Ser, Mundo, Palavra. Posteriormente, na edição de José & Outros (1967), que englobava livros anteriores, foi adicionada uma seção final, com quatro poemas que integraram a *Antologia poética* organizada pelo próprio Drummond, lançada no mesmo ano de *Lição de coisas*. Estes, ainda que acrescentados ao livro mais tarde, estão perfeitamente sintonizados com o conjunto, como se verá.”. Bosi, Viviana. Prefácio de *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Capítulo 1

1.1 Recolher, escolher, criar – O poeta catador

Waha nararaik
 Waha nararaik
 Marinawa kinadik
 Marinawa kinadik
 (Convido todos pra festa
 Convido todos pra festa.
 Nós somos o mestre.
 Nós somos o mestre.)
 (Canto sagrado dos Kanamari/Tukuna)²⁹

A primeira seção do livro *Lição de coisas – Origem* – é composta por um único poema “A palavra e a terra” cuja divisão em seis partes parece apresentar um movimento de ir e vir do sujeito lírico que ora se concentra naquilo que historicamente é universal; ora retoma questões relacionadas à história particular do sujeito lírico, aqui confundindo-se com a história pessoal de Carlos Drummond de Andrade; ora toca em questões ligadas à identidade nacional e ao Brasil. É também um movimento de abertura e fechamento, do maior para o menor, do mais universal para o que é particular, do que é do mundo ao que é nacional e disto ao que é do sujeito lírico; movimento que traça um percurso investigativo, que parece ser o cerne das preocupações do sujeito lírico para posicionar-se enquanto sujeito. O que conduz o movimento é a linguagem verbal, com seus sistemas de comunicação e expressão e sua capacidade de materializar coisas; é a maneira como a subjetividade lírica escolhe, elege e nomeia aquilo que quer tornar presente e como a sua atuação imprime no mundo feições que se dão a conhecer.

Como mostra o título da seção – **Origem** – o sujeito figura questões ligadas à procedência, à origem, à causa e à identidade das coisas que o cercam e dele mesmo e quer,

²⁹ Versos do canto entoados pelo indigenista Bruno Pereira, assassinado na Amazônia em maio de 2022. Segundo Beatriz Matos, professora de Antropologia e Etnologia Indígena da Universidade Federal do Pará (UFPA) e companheira de Bruno, em entrevista concedida à Revista Piauí, de 06/07/22 (“[Acharam que seria mais um assassinato a ser esquecido](https://uol.com.br)” (uol.com.br), ele canta uma música que é de iniciação dos pajés Kanamari. Fala sobre a árvore da ayahuasca que dá sua seiva aos pajés, assim como a arara dá comida na boca dos filhotes. Tradução livre feita por Aldair Kanamari, Matinawa e Kora Kanamari, divulgada pelo Centro do trabalho indigenista e pelo canal do Museu das Culturas Indígenas, respectivamente. <https://trabalhoindigenista.org.br/tukuna-nawa-waik-musicalidade-kanamari/>, [Museu das Culturas Indígenas - MCI - Museu das Culturas Indígenas \(museudasculturasindigenas.org.br\)](https://museudasculturasindigenas.org.br)

partindo das coisas, chegar ao conceito, à palavra enquanto matéria prima de sua prática poética. Esse parece ser o percurso percorrido por ele nas seis partes do poema. É um poema evocativo que convoca todas as forças que mobilizam o sujeito lírico e as recoloca novamente em cena. Esse chamamento traz à cena as origens mais remotas da humanidade, associando-as ao mundo da representação e da arte; traz também a origem particular do sujeito lírico e também remete a uma espécie de “limpeza” e recolhimento do entulho para se chegar ao que é essencial ou para se restabelecer o poder do sujeito lírico de criar novamente por intermédio de sua arte.

Nesse sentido, o papel da arte verbal e o do poeta que cria são centrais no poema. Ao encontrar o seu lugar de origem e o seu lugar no mundo, o poeta tem consciência de que o alcance de sua arte ficou limitado frente a um mundo que o alija. Os movimentos traçados nas seis partes do poema dizem das tentativas de apreender um mundo distinto do existente. Isso porque em muitas circunstâncias não foi engendrado por ele e não lhe pertence. Consciente disso, o sujeito busca resgatar outros mundos que ficaram soterrados, perdidos e que podem renovar os sentidos, promovendo, quem sabe, uma transformação verdadeira. Mas, apesar de evocá-los, ele não sabe se sua criação ecoa no Mundo, e assim ele tenta de novo e olha outra vez para os seus instrumentos. Os questionamentos não cessam e a dúvida que se instala é se ainda haverá chances de criação e qual o alcance da sua voz. Assim parece que se dão os movimentos do poema.

Vejamos as estrofes da primeira parte:

A palavra e a terra

I

Aurinaciano

o corpo na pedra

a pedra na vida

a vida na forma

Aurinaciano

o desenho ocre

sobre o mais antigo

desenho pensado

Aurinaciano

touro de caverna

em pó de oligisto
lá onde eu existo

Auritabirano

A primeira parte do poema é composta por três tercetos, introduzidos por uma espécie de subtítulo, o neologismo **Aurinaciano**. De um lado, **aurinaciano** remete a um período da história da humanidade³⁰; de outro, sugere também, por conta do prefixo, um período áureo, de grande relevância, tanto para a humanidade quanto para o sujeito lírico, como poderá se observar adiante, tanto nos versos dessa parte quanto nos da segunda, intitulada **Auritabirano**, em que o tempo áureo dos homens contém também o tempo áureo do sujeito lírico.

Pode-se observar na primeira estrofe a disposição das palavras em quiasmo, fazendo com que o primeiro verso engendre o segundo e este o terceiro, numa sequência de frases nominais. Do mesmo modo, o corpo contido na pedra já é fruto de uma representação, e ela, enquanto forma, dá concretude à vida. Nesse sentido, uma coisa não está dissociada da outra e o sujeito lírico figura o nascedouro da humanidade associando-o à sua capacidade de representação, um dependente do outro, um sendo a condição de o outro existir.

Na segunda estrofe, os três versos do terceto também são constituídos de frases nominais, sendo que o desenho surge no primeiro verso como realização e no terceiro verso como concepção, e afirma o corpo como representação, cuja existência é devedora da capacidade humana de pensá-lo e elaborá-lo. Entretanto, a representação simbólica oculta o processo, encobrindo-o sobre o ocre da terra que lhe dá materialidade. Nota-se que não é qualquer desenho, é o mais antigo, e, por isso, o primeiro que foi pensado. E aí reside a novidade que une o velho ao novo: esse corpo desenhado, fruto resultante do ato de pensar, marca o

³⁰ Segundo o dicionário Houaiss, aurignaciano diz respeito à época do início do Paleolítico superior, caracterizada pelo aparecimento da arte figurativa em forma de pedra, osso e pintura rupestre e que remontam há mais de trinta e seis mil anos. Aurignac é uma caverna no sul da França onde essas pinturas foram encontradas. No prefácio à última edição de *Lição de coisas*, Viviana Bosi traz essa informação sobre o emprego do termo por Carlos Drummond de Andrade: “Drummond inventa uma corruptela do termo, que no dicionário varia entre Aurignaciano e Aurinhaciano, derivado das cavernas de Aurignac no sul da França, famosas por seus remanescentes pré-históricos. Designa uma era caracterizada pelos primórdios da arte rupestre, desenvolvimento da agricultura, domesticação dos animais e enterro ritual, correspondendo ao momento em que os homens convertem-se à vida sedentária. Coincide com o tempo em que se registrou a presença humana em Lagoa Santa, M. G., na Lapa Vermelha, onde se encontram resquícios arqueológicos dos mais antigos do Brasil. (Informações extraídas de verbetes de diversas enciclopédias. Na Britânica, vê-se a reprodução de uma pintura em caverna com um touro, como referido no poema)”. Bosi, Viviana. Prefácio de *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

nascimento da linguagem. No poema, essa estrofe avança no sentido de dar maior nitidez ao que antes se sabia apenas um corpo contido numa forma, porém sem muita delimitação da linguagem empregada. Percebe-se que, à medida que o sujeito lírico avança na figuração do objeto e o torna mais visível, ele também explicita o tipo de linguagem referida, a visual, e avança na sua representação.

O desenho pensado prenuncia já o resultado da ação, ocultando o processo de aquisição da linguagem que envolve, conforme estudo do qual participa o linguista Vitor A. Nóbrega, “*a transferência de informações de modalidades cruzadas, em que sinais acústicos são transformados em representações visuais simbólicas*”³¹, dando-lhe quase uma conotação mágica. Segundo Nóbrega explica:

Partimos de uma hipótese definida em diversos trabalhos de arqueoacústica, que sugerem que a localização e o conteúdo das pinturas rupestres estão intimamente associados às propriedades acústicas do ambiente em que foram representadas”, exemplificando que animais de casco, tais como touros ou bisões, normalmente aparecem representados em ambientes cujas reverberações acústicas se assemelham a uma batida de cascos. Não por acaso, existem paredes nas cavernas que seriam perfeitamente adequadas para pintura, mas que foram ignoradas devido às propriedades acústicas do ambiente em que estão localizadas. Em linhas gerais, os primeiros humanos pintavam não só o que viam, mas o que ouviam. (NÓBREGA, 2018)

Nesse sentido, o terceiro e último terceto finaliza a sequência de frases nominais esclarecendo a criação de natureza diversa que ali se processa. Da mesma maneira que a natureza do desenho, um touro desenhado em cores ocres oriundas de pó de oligisto, mineral-minério de ferro, grava na pedra a existência do sujeito e faz reverberar a sua própria existência na mesma matéria com que o touro foi pintado, o som do pó de ferro ecoa do presente para o passado, do sujeito lírico ao touro, do auritabirano ao aurinaciano.

Na seção Itabira, do poema “Lanterna mágica”, do livro *Alguma poesia* (1930), a subjetividade lírica drummondiana já havia estabelecido essa relação com o minério de ferro que é resgatado no poema “A palavra e a terra”, ao se referir ao Pico do Cauê: “*Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê. / Na cidade toda de ferro/ as ferraduras batem como*

³¹ Em artigo publicado no periódico *Frontiers in Psychology*, sobre como se deu a aquisição da linguagem nos primeiros humanos, os pesquisadores sugerem que as pinturas rupestres representam em si mesmas uma modalidade de expressão linguística. Eles explicam que “a arte das cavernas” seja “uma forma de transferência de informações de modalidade cruzada, em que os sinais acústicos são transformados em representações visuais simbólicas”. Ou seja, um primeiro indicativo de como a mente simbólica desses primeiros humanos modernos tomou forma em linguagem concreta e externalizada. MIYAGUAWA, Shigero. LESURE, Cora. NÓBREGA, Vitor A., Cross. “Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language”. In: *Frontiers in Psychology*. 20 February, 2018. Apud: *Jornal da USP*, 21/03/2018. [Arte rupestre pode ajudar a entender como linguagem humana evoluiu – #Jornal da USP](#)

sinos". E mais tarde, em "Confidência de itabirano", de *Sentimento do mundo* (1940), a primeira estrofe ecoa o ferro nas calçadas e na alma: "*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*". Como os primeiros homens que escolhiam o lugar onde o desenho seria feito guiando-se pelo som, intuitivamente o poeta adquire consciência do lugar da sua arte guiando-se pelo ferro que ecoa nele. Então, mesmo com a impressão de que todo o processo é mágico, o fio condutor que perpassa os espaços e reata a comunicação com o tempo de ouro da criação simbólica faz o sujeito chegar até o seu nascedouro.

No último verso, único em que há presença de um verbo, o sujeito lírico associa sua existência ao desenho que foi engendrado verso a verso. E ele não faz isso no passado, como era de se esperar, haja vista as referências a um desenho que remonta ao Paleolítico Superior. Ele existe lá, porque está presente lá enquanto realidade subjetiva, assim como a representação do touro continua presente hoje. Ele existe lá, porque se identifica com a arte produzida ali, que em certa medida ele também cultiva e perpetua. Nesse sentido, o desenho marca o nascimento do sujeito lírico, associando-o simbolicamente a uma herança histórica universal. Ele se reconhece e identifica-se com esse lugar onde surgiu a primeira manifestação artística de que se tem registro. Constata-se que criador e criatura têm uma existência comum, uma engendrando a outra num movimento perceptível verso a verso e que aponta agora uma outra realidade: o ato de criar e ser criado é mediado pela linguagem.

Assim, a partir daquele momento a linguagem mediará a relação do sujeito com o mundo. Não sem consequências, o resultado da expressão nem sempre figura e traduz o que foi pensado; pode guardar as marcas da precariedade dos instrumentos utilizados e do esforço de se realizar a tarefa. Mas, apesar disso, o que é o mais importante é essa associação do sujeito lírico e o lugar que ele ocupa no mundo. Ele é o criador, o poeta, o que é capaz de inventar e representar as coisas, e é isso que ele está dizendo com todas as letras. O lugar que ele ocupa no mundo é o da arte; é desse lugar que ele se expressará e fará suas intervenções; é como poeta que ele pode eger e escolher coisas; é como poeta que ele pode escrever e ler o mundo. E como a arte estabelece um diálogo entre sujeitos que se expressam por meio dela, o ato é coletivo, não é uma criação individual, e ele se reconhece em seus pares. Assim como o sujeito lírico dizia que visitava velhos amigos e os saudava, no poema "Canção amiga" (NP- 1948): "*Caminho por uma rua/ que passa por muitos países./ Se não me veem, eu vejo/ e saúdo velhos amigos.*", aqui nessa primeira parte do poema "A palavra e a terra", ele se reconhece na arte

rupestre e dialoga com ela, atualizando-a. Nesse sentido, o estabelecimento da intertextualidade faz com que aquela arte seja reinterpretada e refeita coletivamente.

Quanto ao esforço para a criação, os recursos poéticos empregados trazem a marca dessa herança coletiva evocada, que ora se mostra simples, ora complexa. São poucos tercetos, com versos escritos em redondilhas menores, medida considerada popular e que remonta aos primórdios da lírica de tradição portuguesa, associados ao uso de aliterações que se repetem em consoantes oclusivas, presentes em todos os versos, a marcar sonoramente a dificuldade do processo de elaboração do desenho aparentemente simples que ali está registrado.

Essa parte do poema termina com a palavra **Auritabirano** que depois de beber na fonte matricial da arte rupestre retorna à Itabira investido de poder para resgatar mundos soterrados. Cabe aqui a observação feita por Wisnik sobre esse trecho do poema:

Como na relação entre os pares de palavras do poema “Isso é aquilo” (também de *Lição de coisas*), que se comportam como um vertiginoso dicionário analógico (um campo energético em que cada palavra só se apoia nas refrações semânticas e sonoras que entretece com a outra que é seu duplo), Aurignac acaba por reverberar Itabira. (WISNIK, 2018, p.167-8)

II

Agora sabes que a fazenda
é mais vetusta que a raiz:
se uma estrutura se desvenda,
vem depois do depois, maís.

O que se libertou da história,
ei-lo se estira ao sol, feliz.
Já não lhe pesam os heróis
e, cavalhada morta, as ações.

Agora divisou a traça
preliminar a todo o gesto.
Abre a primeiríssima porta,
era tudo um problema certo.

Uma construção sem barrotes,
o mugir de vaca no eterno;

era uma caçamba, o chicote,
o chão sim percutindo não.

Um eco à espera de um ão.

Nessa segunda parte do poema, observa-se uma mudança de foco no olhar do sujeito lírico. Aqui não é mais a origem da linguagem e da humanidade que estão presentes. O final da primeira parte anuncia com um outro subtítulo que o sujeito agora olhará para a história de modo particularizado, **Auritabirano**, neologismo que remete à Itabira, e por associação com **Aurinaciano**, diz do tempo áureo de um sujeito nascido em Itabira, ou a um itabirano de ouro, e faz com que se identifique o sujeito lírico com a própria figura do poeta Carlos Drummond de Andrade. Ao mesmo tempo, as atitudes do sujeito lírico se alternam nas três estrofes que compõem essa parte do poema. Enquanto na primeira estrofe o sujeito lírico assume uma atitude de apostrofação lírica e se dirige a um outro, ou desdobra-se em um outro que observa criticamente e constata uma realidade social e histórica pré-estabelecida e sedimentada, nas segunda e terceira estrofes a atitude lírica se torna enunciativa e em retrospectiva olha o passado do qual o sujeito se libertou e as consequências advindas disso. Porque a fazenda e suas estruturas são colocadas num tempo tão anterior ao sujeito, “*depois do depois, mais*” que acabam figuradas como elementos histórico-sociais naturalizados; a semente, o grão miúdo que já estava lá, germinou e fincou raízes, revelou suas estruturas e se tornou fazenda. Ela já existia em germe e é anterior ao sujeito lírico, revelando que ele é portador de uma herança cujo peso se mostra grande, mas que será neutralizado nas estrofes seguintes. Tanto que na segunda estrofe a sensação de liberdade se instaura. Porém, sem se definir exatamente quem é esse outro, se é o sujeito ou não. Isso, numa certa medida o liberta e o exime de alguma responsabilidade.

Sintaticamente passa-se da apóstrofe lírica à terceira pessoa, introduzindo-se traços narrativos que permitem ao sujeito lírico observar a destruição das coisas sem se sentir vinculado ou responsável por isso; esse outro (“*não lhe pesam os heróis*”) libertou-se da presença opressiva do passado, figurada na metáfora do herói e das ações. A felicidade desse outro, prazerosamente ao sol, livre da história e de suas vicissitudes, sem nenhum peso em relação à atuação daqueles que construíram aquele passado ao qual ele está vinculado e pelo qual não se sente responsável, é sinal de leveza, de libertação e de felicidade.

A estrofe seguinte dá continuidade paradoxal a essas constatações. Agora esse outro, figurado no olhar do sujeito lírico, pode enxergar que o gesto está fadado ao fracasso de antemão; há nele um princípio de destruição que lhe é constitutivo. A metáfora da traça, que

destrói as coisas pouco a pouco, figura a impossibilidade de alterar as causas do insucesso; abriu-se a primeiríssima porta e o problema já estava lá, a corrosão daquelas estruturas já estava em andamento.

O que se vê nas duas últimas estrofes é a constatação da ruína (os barrotes não existem; a sustentação não se dá). A casa, o gado, os utensílios da fazenda, tudo ficou diluído no ar, não têm mais existência concreta, não ecoam mais. O eco repete os atos de um outro ou faz reverberar o som do que foi dito por alguém. Segundo o dicionário Houaiss, no sentido figurado, o eco pode ter o sentido de acolhimento, apoio, boa repercussão. Se não há mais nada para repercutir ou soar, não há também um outro para acolher, deixando o eco no anseio de que isso possa voltar a acontecer. De um lado há a libertação, mas de outro lado, há impresso na memória a experiência de ter vivido a ruína.

Nesse sentido, nota-se que essa parte do poema revisita aquilo que o crítico e professor Antonio Candido classifica como sendo uma das inquietudes manifestas na poesia de Drummond – *a busca pelo passado através da família e da paisagem natal*³². Segundo o crítico, com o aguçamento dos temas de inquietude pessoal, o tema familiar torna-se constante e desenvolve-se junto a sua poesia social. Desse modo, presume-se que para o poeta a elaboração desses conteúdos não se dá de imediato e que ao longo de sua produção poética ele busca abordá-los de inúmeras maneiras e, à medida que se lança nessa tarefa, vai encontrando problemas e soluções distintas, sem que consiga necessariamente superar as contradições.

Ao observar a cronologia de sua obra, o crítico aponta que “*este ciclo pode representar na sua obra um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e o contém*”³³. Desde “Viagem em família”, do livro *José* (1942) – “*que abre um ciclo anunciado por alguns poemas anteriores e desenvolvidos paralelamente à poesia social* – até o poema “Os bens e o sangue”, de *Claro enigma* (1951) – *que estabelece a ligação entre o passado da família e o presente do indivíduo, através da forma altamente significativa de um testamento*”³⁴ – a família irá definir o modo de ser do poeta, que, sendo o poeta social, não deixa de ser também, paradoxalmente, o poeta da família como grupo e tradição. Talvez para inseri-la naquilo que a representa com mais

³² CANDIDO, Antonio. “As inquietudes na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004, p. 83.

³³ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 83.

³⁴ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p.85.

propriedade, o seu papel opressivo e castrador, tanto se for pensada em seus aspectos sociais, de poder instituído na sociedade, quanto no que diz respeito à formação subjetiva.

O crítico faz um balanço dos poemas que expressam essa preocupação e como o tema foi tratado ao longo da obra do poeta de 1930 até 1962. De início, em *Alguma poesia* (1930), apresenta o modo de ser constrangido em relação à herança familiar. Em *Brejo das almas* (1934), a família é introduzida num pequeno quadro evocativo. No terceiro livro, *Sentimento do mundo* (1940), surge o prenúncio do que será a futura poesia familiar. No poema “Mortos de sobrecasaca”, o vínculo intransponível dos laços familiares, que perdura para além da morte dos que o precederam, e que enreda o descendente com o ascendente numa teia de relações de interdependência da qual o sujeito não consegue se libertar, dá o tom do que será desenvolvido na poesia ulterior.

Mais adiante, surge a figura do pai, que se expande e combina-se com o tema da cidade natal, em “Edifício Esplendor” e “Viagem em família”, do livro *José* (1942). Depois, a figura do pai avulta, mas deixa de ser vista de forma individualizada para dar lugar à realidade do grupo familiar, dominada pelos ancestrais, unida à casa, à cidade, à província e a um passado aparentemente íntegro que traria equilíbrio ao ser dividido no mundo dividido. Antonio Candido aponta que essa busca é um dos alvos do poeta com a qual, apesar de paradoxal, nutrirá sua obra, como se vê no trecho a seguir:

[...] é deste e outros paradoxos que se nutre a sua obra: a obsessão simultânea de passado e presente, individual e coletivo, igualitarismo e aristocracia. Sem o conhecimento do passado ele não se situa no presente; a família define e explica o modo de ser, como a casa demarca e completa o indivíduo no meio dos outros. (CANDIDO, 2004, p.85)

Será no poema “Os bens e o sangue”, de *Claro enigma* (1954), que a constituição subjetiva ligada à herança familiar ficará mais evidente, estabelecendo-se a ligação entre o passado da família e o presente inexorável do indivíduo. Diz Antonio Candido sobre o poema:

Em “Os bens e o sangue”, parece confirmar-se que outro modo de ser teria sido impossível, pois o que existe já fora predeterminado desde sempre na própria natureza da família que o gerou. O extraordinário poder do grupo familiar consistiria em excluir qualquer outro modo de ser para o descendente; consistiria numa imanência todopoderosa que lhe explica por que ele precisa dela para compreender a si mesmo, na sua natureza e nas suas relações. Reciprocamente, o seu destino completa e explica o da família, que também não poderia ter sido outro. (CANDIDO, 2004, p. 86)

Entre “Os bens e o sangue” (*CE*) e a segunda parte do poema “A palavra e a terra” (*LC*), interpõem-se mais dois livros de Carlos Drummond de Andrade – *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo* – cujos poemas, porém, não serão abordados. Faz-se aqui apenas um breve comentário para se destacar a continuidade do tema da herança familiar vinculado ao presente do sujeito. *Fazendeiro do ar*, título pelo qual muitas vezes o próprio Drummond é identificado,

resulta do histórico familiar ao qual pertence, do desfazimento de tudo que jamais de fato lhe pertenceu. Assim como *A vida passada a limpo* sugere um recomeço posterior à perda dos bens dos quais nunca usufruiu. Neste sentido, observa-se na segunda parte do poema “A palavra e a terra” pontos que a diferenciam de “Os bens e o sangue”. Se neste o destino do sujeito está predeterminado pelo grupo familiar, nesta parte do poema de *Lição de coisas* o sujeito investiga a origem do que o tornou um fazendeiro do ar, sem posses, sem nada para se orgulhar desse passado patriarcal opressivo, e agora se sente sem amarras, sem compromisso. Como aponta o crítico John Gledson, esta parte do poema introduz um dado importante para se entender a poética desenvolvida por Carlos Drummond de Andrade em *Lição de coisas*. O crítico diz que há uma rejeição por parte do poeta de tentar compreender o homem a partir de sua origem e de sua história, duas categorias associadas a Itabira, como se os resultados da busca não compensassem o esforço de alcançá-los. Diz ele:

Mais do que processo no tempo, o poeta vê os objetos do passado numa espécie de espaço eterno (“um mugir de vaca no eterno”), espaço que é, numa contradição aparente, “uma construção sem barotes”. Esta frase traz à nossa atenção um elemento importante da nova poética. Com “raiz” e “história”, Drummond rejeita qualquer ideia de uma estrutura definível ou compreensível, embora não negue a sua possível existência, além de nossa capacidade de abrangê-la: *se uma estrutura se desvenda/vem depois do depois, mais*. (GLEDSON, 2982, p.269)

Pode-se dizer, então, que ele não rejeita a história e as origens, mas também não se sente mais predestinado por elas e preso às suas estruturas. A constatação que surge do diálogo com um tu posto em cena – *Agora sabes que a fazenda / é mais vetusta que a raiz* – permite ao sujeito lírico desdobrar-se em um outro que ocupa outro lugar social; ele fala enquanto poeta e deixa o filho de fazendeiro a ruminar suas origens, que continuam ecoando nele, sem que isso o impeça de ser poeta. Como poeta, ele dá a entender que se identifica mais com o nascedouro da representação artística do que com o universo rural da fazenda. Sua verdadeira herança é a da linguagem criadora que surgiu com as pinturas rupestres. É como poeta que ele fala, porque é esse lugar no mundo que elegeu ocupar. E não se trata de uma distensão ou afrouxamento do jogo entre o eu e o mundo, mas de urgência em reler um mundo ameaçado que coloca o sujeito lírico em uma posição em que sente a necessidade de mudar o jogo e agir enquanto aquele que pode, dentro do alcance da sua atuação, transformar a história e não a naturalizar. No final das contas, para o **Auritabirano**, a herança que tem mais peso é a do **Aurinaciano** à qual se uniu por escolha.

A terceira parte do poema confirma isso. Se a intenção é renomear e resgatar coisas que estão esquecidas e soterradas, ele precisava se desvencilhar de uma história que quer se

perpetuar e que faz parecer que o lugar ocupado pelos sujeitos sociais não é historicamente construído, naturalizando as injustiças existentes.

III

Bem te conheço, voz dispersa
 nas quebradas,
 manténs vivas as coisas
 nomeadas.
 Que seria delas sem o apelo
 à existência,
 e quantas feneceram em sigilo
 se a essência
 é o nome, segredo egípcio que recolho
 para gerir o mundo no meu verso?
 para viver eu mesmo de palavra?
 para vos ressuscitar a todos, mortos
 esvaídos no espaço, nos compêndios?

Nesta terceira parte do poema, o poeta faz um outro movimento. Se na primeira parte ele aborda a linguagem visual e resgata as suas origens de poeta, e na segunda parte recusa o peso de sua herança familiar, aqui ele irá abordar a linguagem verbal, inscrevendo-a historicamente, fato que a desestabiliza e coloca-a no plano da imanência, pois é vista na sua arbitrariedade e incompletude.

Nesta parte, constituída por uma única estrofe, o sujeito lírico assume mais uma vez uma atitude de apostrofação lírica e dirige-se a um tu, uma voz. Trata-se de uma voz primordial que habita as quebradas, dispersando-se pelas curvas dos caminhos e cuja função é manter vivas todas as coisas que receberam um nome, preservando-as e livrando-as do esquecimento. A voz que representa metonimicamente o aedo que canta o mundo, pode também representar o próprio sujeito lírico que assume nos versos seguintes o seu papel de poeta, persona de que se investira desde a primeira parte do poema. Nesse sentido, o contato estabelecido entre a voz e o sujeito lírico coloca-o na condição daquele que é capaz de resgatar os nomes que lhe são ofertados, os quais ele ouve e recolhe. São palavras que já existiam, mas que podem desaparecer se ele não

continuar seu trabalho incessante de as recolher e, com isso, gerar o mundo. Nos quatro primeiros versos é o reconhecimento dessa voz que está figurado e, apesar do seu papel primordial, ela não está acima das coisas nem é necessariamente divina, mas está misturada à poeira da estrada e participa da matéria do mundo, dando a entender que são as coisas que foram consideradas sem importância e sem poder que precisam ser resgatadas e reabilitadas.

A distribuição desses versos está disposta de forma fraturada, separando as palavras que rimam do restante do verso; o par de rimas toantes – *quebradas* e *nomeadas* – une-se para delimitar o espaço e o poder de atuação dessa voz. Assim também o par – *existência* e *essência* – estabelece a ligação da existência das coisas aos seus nomes. Se a voz mantém vivas as coisas é porque elas já possuem um nome e é com ele que o sujeito terá de se defrontar. Isso mostra que o aedo canta aqui o que foi esquecido ou abafado por circunstâncias diversas, mas provavelmente históricas, que o impedem de compreendê-las de imediato – *segredo egípcio que recolho/ para gerir o mundo no meu verso?*³⁵ – como se ele fosse um arqueólogo que resgatasse os fragmentos sonoros de outros tempos, reunisse-os para depois decifrá-los, pois os nomes sussurrados ao vento na poeira da estrada não lhe são mais familiares; são, como aponta a metáfora – *segredo egípcio* [que remete ao hieróglifo³⁶], símbolos enigmáticos de difícil decifração. Recolher é tomar para si; é também fixar na memória; e não é sem desconforto que o sujeito fará isso. Porque o símbolo deve ser transmutado em palavra, e o sujeito tem dúvidas acerca da sua própria atuação e questiona a validade do seu gesto. Apesar de saber que sem a poesia o resgate das palavras não se realizará, a enormidade da tarefa – *ressuscitar a todos, mortos/esvaídos nos espaços, nos compêndios?* – faz com que ele se interroge acerca do sucesso de sua empreitada.

Ismail Xavier, em ensaio dedicado à recuperação do conceito de alegoria ao longo do tempo, observa que Walter Benjamin, partindo da crítica do símbolo romântico, cria um conceito peculiar de alegoria. Para Benjamin, diz ele:

pensar a questão do símbolo é fazê-lo retomar uma dimensão teológica e colocá-lo dentro de uma problemática que sempre lhe foi própria: como pensar a relação entre o finito (natureza, homem, linguagem) e o infinito (Deus, Verdade)? Como pensar a comunicação entre essas duas realidades incomensuráveis? (XAVIER, s.d, p.16)

Assim,

³⁵ Sobre “segredo egípcio”, cf. WISNIK, 2018, p.167: “A palavra cria a coisa, ao nomeá-la, chamando-a à existência, e as próprias coisas não existiriam sem essa *fórmula mágica*, espécie de ‘segredo egípcio’ capaz de presentificar o ausente e de assinalar a presença”.

³⁶ Unidade ideográfica do sistema de escrita do antigo Egito, que aparece nas inscrições sobre os monumentos; escrita ilegível ou indecifrável. HOUAISS Eletrônico, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

O símbolo, para W. Benjamin, se associa a uma tradição que privilegia ‘o espírito encarnado dentro das coisas’, a relação orgânica interior/exterior sustentada por um movimento imanente de expressão. Ao passo que a alegoria expressa justamente o contrário, segundo o filósofo. Ela é própria a uma sensibilidade que reconhece haver entre homem e natureza uma dissociação, entre espírito e letra uma fratura; uma sensibilidade que interroga o mundo das altas esferas, do qual se vê afastada, e acaba por mergulhar sempre mais no apego à experiência humana no tempo, efemeridade a que se vê condenada sem salvação, sem aquele processo teleológico de ascensão redentora. (XAVIER, s.d, p.16)

Curiosamente, no poema, resgatar a palavra que se transfigurou em símbolo indecifrável e cuja materialidade se perdeu no tempo é tornar presente, mesmo que momentaneamente, a essência da coisa perdida. Fica evidente nesta exposição que o poema figura essa questão entre símbolo e discurso alegórico e que o sujeito lírico tem consciência dos limites da sua atuação. Sabe que tem instrumentos imprecisos, interroga-se acerca da sua validade, não sabe se irá tornar presente todos que pretende trazer de novo à memória, mas está aí a possibilidade de dar novamente sentido aos nomes que se desgastaram. Com isso, quem sabe se esses nomes resgatados não reabilitam também a história de um mundo à deriva que não vingou e que o sujeito anseia em recuperar em seus versos.

Cabe aqui a observação feita por John Gledson ao comparar e distinguir o tratamento dado às palavras neste trecho do poema e em *A rosa do povo*:

Embora o paralelo com *A rosa do povo* seja válido e importante, é significativo que, ao passo que nesse livro as palavras estão “em estado de dicionário”, aqui Drummond fale de um “compêndio”, de conotações mais antiquadas, repositório de palavras marginais – velhas, ou pertencendo a vocabulários especializados; “reinventar nagôs e latinos” é uma das tarefas que sugere ao neto em “Luís Maurício, infante” (O.C., p. 291). (GLEDSON, 1981, p.271)

O crítico continua seu raciocínio dizendo que serão essas as palavras ressuscitadas na quarta parte do poema.

IV

Açaí de terra firme
 jurema branca esponjeira
 bordão de velho borragem
 taxi de flor amarela
 ubim peúva do campo
 caju manso mamão bravo
 cachimbo de jabuti
 e pau roxo de igapó

goiaba d'anta angelim
 rajado burra leiteira
 tamboril timbó cazumbra
 malícia d'água mumbaca
 mulatinho mulateiro
 muirapixuna pau ferro
 chapéu de napoleão
 no capim de um só botão

sapopema erva de chumbo
 mororozinho salvina
 água redonda açucena
 sete sangrias majuba
 sapupira pitangueira
 maria mole purumã
 puruí rapé dos índios
 coração de negro aipé

sebastião de arruda embira
 pente de macaco preto
 gonçalo alves zaranza
 pacova cega machado
 barriguda pacuíba
 rabo de mucura sorva
 cravo do mato xuru
 morototó tarumã

junco popoca
 junco popoca

biquipi biribá botão de ouro

Nesta quarta parte, há uma enumeração evocativa de nomes que remetem a um Brasil desprestigiado ou visto como pitoresco e que foi um dos móveis da usurpação da riqueza local. Nos versos, há a utilização da enumeração como recurso expressivo; o sujeito lírico evoca e enumera uma série de plantas ligadas à flora brasileira.

Essa parte do poema é uma série de quatro oitavas, um dístico e, por fim, um monóstico de versos escritos em redondilhas maiores. É um trecho evocativo e percebe-se que o sujeito nomeia as plantas e distingue-as umas das outras, adjetivando-as. Nesse sentido, apresenta sua substância e ao mesmo tempo imprime seu sinal de distinção. Sobretudo, une a natureza vegetal à humana, revelando a cultura desta naquela. Gradativamente, principalmente nos três últimos versos, também vai reduzindo a distinção até unir o nome ao seu som pelo emprego das aliterações que fragmentam o nome e figuradamente espalham as sementes dos frutos, pois todas essas plantas têm em comum serem angiospermas, ou seja, plantas floríferas, cujas sementes estão encerradas no pericarpo (fruto), segundo o dicionário Houaiss.

É muito significativa a força sonora que esses versos carregam; lidos em voz alta atingem a grandeza de um ritual, uma pajelança, cuja finalidade é a de promover a cura. Então, aqui evocar é também invocar. O poeta catador³⁷ colhe o que era considerado “exótico”, “coisa de preto”, “coisa de índio”, “coisa de branco pobre”, coisa sem importância, e alimenta-se dessas palavras, associando-as à variante brasileira da língua portuguesa para resgatar aquele mundo de culturas exploradas e dizimadas. Ao recuperar pela palavra os traços que estão gravados na língua dos povos originários e dos povos escravizados, o poeta diz da importância de “se recriarem nagôs e latinos”, de não considerar restos o que deveria ser compreendido como riqueza e que podem fazer com que sobrevivamos a um modelo ocidental que se mostrou destruidor.

O convite à festa dos sentidos que resgatam as culturas associando-as aos frutos da terra diz muito dessa vontade lírica de apreender um mundo que foi soterrado em nome de um desenvolvimento econômico que explorou e destruiu a terra às custas dos povos originários, dos povos africanos escravizados e dos brancos tão pobres quanto os negros e índios dizimados.

Esse desejo de confraternizar-se com os excluídos e os explorados sempre esteve presente na poesia de Carlos Drummond de Andrade desde os seus primeiros livros. Drummond

³⁷ Uso o termo catador em referência ao documentário *Le Glaneurs et la Glaneuse* (Julho/2000), em tradução livre, *Os catadores e a catadora*, da cineasta belga, radicada na França, Agnès Varda. No documentário, ela parte do quadro *Le Glaneuses*, de Jean François Millet, para resgatar historicamente a cultura dos catadores das sobras das colheitas e expõe como gerações de franceses sobreviveram do hábito de catar o que era considerado lixo. Revela que a cultura persiste e agora se estendeu aos catadores da cidade que vasculham o lixo e as sobras das feiras livres e dos mercados para sobreviverem.

sempre ansiou pelo momento em que os marginalizados e os explorados fossem inseridos à sociedade brasileira em condições de igualdade. Basta lembrar de seu “O operário no mar”, de *Sentimento do mundo*, e sua fascinação por aquele operário simples de traços heroicos. Mesmo tendo consciência da sua condição de classe e da distância entre ele e o outro, Drummond ansiou por esse encontro e desejou que o reconhecimento do outro pudesse ser um sinal de diálogo e comunhão.

Do mesmo modo, nesta parte do poema “A palavra e a terra”, ele não se coloca como sujeito representante de uma elite e seus privilégios, mas como poeta que anseia recriar o mundo, ressuscitando os mortos e resgatando os alijados. É esta dança ritual que lhe permitirá o diálogo entre iguais, no qual é possível escolher, eleger e criar um mundo em outras bases, onde o conhecimento não é privilégio de classe e a terra é respeitada porque é coletiva. Creio que seja esse o sentido da evocação desse trecho do poema.

O poeta catador recolheu riquezas e com elas figurou seu anseio de dança e alegria coletivas numa comunhão entre sujeitos e natureza, tanto que se instaura o canto, no qual a melodia reúne a diversidade da flora evocada para lançar novamente suas sementes pela terra, recuperando os espaços devastados pelo capital. Com isso, tenta também resgatar e reabilitar um tempo áureo, no qual o **aurinaciano** e o **auritabirano**, unidos, pudessem intervir na aparência do mundo e trazer à luz uma verdade escondida.

Se a evocação dissipará as dúvidas da terceira parte, tornando o mundo recriado pela poesia em um mundo mais justo, tendo em vista que o chão histórico do poema está bem distante desse tempo é o que a quinta e sexta partes do poema revelam. Entretanto, a quarta parte mostrou que a capacidade criadora do poeta pulsa e dá forma aos símbolos indecifráveis da terceira parte.

V

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma

Nasce uma segunda vez e torna

Infinitamente a nascer. O pó das coisas

ainda é um nascer em que bailam mésons.

E a palavra, um ser

esquecido de quem o criou; flutua,

reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –

para incluir-se no semblante do mundo.

O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,

coisa livre de coisa, circulando.

E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
cálculos.

Na quinta parte do poema, o sujeito lírico retoma a atitude de apostrofação lírica e, desdobrando-se em um outro, dialoga com um tu. Ele reflete sobre sua prática, avalia os meios e resultados do que cria e reconhece que o produto da enunciação lhe pertence, porque ele lhe dá forma e o nomeia. Entretanto, independente da forma elaborada, ela pode se desmanchar e se refazer infinitas vezes. Dessa maneira, a vida que a forma continha permanece viva nas partículas mínimas em que se transformou ao ruir – *O pó das coisas/ ainda é um nascer em que bailam mésons* – e, com isso, o sujeito lírico mantém o seu trabalho incessante de restituir materialidade ao que foi destruído, por meio das formas. Mais uma vez ele nos diz que, se as coisas desaparecem, se elas não têm sustentação no mundo e desmancham-se, sua função é buscar novamente uma forma que vingue e que as represente. Os elementos que propiciam a enunciação estão invisíveis no mundo, mas estão lá e podem ser reordenados da maneira que ele desejar, encontrando a forma que ele elege. Com isso, o sujeito lírico dará à forma uma identidade, e ela, agora investida de sua essência, é livre para imprimir no mundo a sua face.

Estamos diante do mundo da representação, campo de atuação do sujeito lírico, que manipula as formas para representar o mundo com palavras. Estas, assim, projetam-se no espaço e circulam alheias a quem as criou. Os signos linguísticos, dotados de significante e significado, multiplicam-se e libertam-se não somente do criador como também da coisa figurada. Elas são fruto da arte do poeta, que usou da observação, do conhecimento e de seus sonhos para criar. É uma arte que une o ponderável e o imponderável e faz com que as palavras tenham a marca de quem as criou. Mas depois de criadas, ele não as controla nem pode determinar as relações que elas estabelecerão quando estiverem inseridas na realidade do mundo, onde terão vida própria, podendo a todo momento se desmancharem e desaparecerem.

Ao comentar esse trecho do poema, em que o sujeito lírico afirma que as coisas renascem continuamente, John Gledson observa:

Esta afirmação importante, e que volta à confiança de *A rosa do povo*, também tem origens na poética dos livros mais recentes. A sensação de estar cercado de sistemas que o transcendem, e que ele não pode controlar, é aqui maior do que em *Claro enigma* ou em *Fazendeiro do ar* – mas opõe-se a ela um sentimento, também presente debaixo da ira ou da frustração destes livros, de uma unidade final que, o poeta confia, há de validar a sua afirmação. (GLEDSON, 1981, p.273)

Desse modo, o sujeito lírico chega ao final de sua reflexão consciente do alcance de sua atuação. Ele lança a palavra e espera que ela tenha forças para manter-se viva, mas isso não depende exclusivamente dele, depende das relações que se estabelecem no mundo, depende do alcance da poesia em um mundo desencantado. Como dizia o crítico e professor Alfredo Bosi, ao se referir à passagem bíblica do Livro da Gênese, em que se conta como Deus criou toda espécie de animais e aves e chamou o homem para que ele os nomeasse e, com isso, dar sentido às coisas:

O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é doador de sentido. (BOSI, 1997, p. 141)

Entretanto, o crítico continua sua exposição dizendo:

No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas. (BOSI, 1997, p 141-2)

Carlos Drummond de Andrade tinha total consciência da precariedade do trabalho poético em um mundo dominado por tensões geradas por uma guerra permanente. Ele busca, não mais nos dicionários, como em “Procura de poesia” (*RP*), mas nas sobras do mundo, resgatar um poder que ao menos tente frear o estado de coisas instaurado no mundo da era atômica.

A sexta parte do poema figura a dificuldade que se tem pela frente.

VI

Onde é Brasil?

Que verdura é amor?

Quando te condensas atingindo

o ponto fora do tempo e da vida?

Que importa este lugar

se todo lugar

é ponto de ver e não de ser?

E esta hora, se toda hora

já se completa longe de si mesma

e te deixa mais longe da procura?

E apenas resta
 um sistema de sons que vai guiando
 o gosto de dizer e de sentir
 a existência verbal
 a eletrônica
 e musical figuração das coisas?

Com os versos dessa última parte do poema, o sujeito lírico lança dúvidas acerca do tempo, do espaço, de si mesmo e de sua atuação. O que ele procura não está ao seu alcance, ou está apenas de modo superficial que não se deixa se chegar à essência das coisas. Enquanto poeta ele se pergunta quando encontrará a unidade entre sujeito e objeto, quando sua arte terá força suficiente para revelar a verdade do mundo e do ser da poesia. As indagações parecem buscar quando se sairá do plano imanente e se atingirá a síntese, o conceito, fruto de toda a investigação. Dúvidas que não se dissipam, já que ele próprio não encontra o lugar que lhe permita ser e não somente ver.

E tudo culmina na última questão lançada pelo sujeito lírico, em que ele questiona o papel da arte. Será que ela ficou reduzida ao gozo superficial de unir sons e sentidos sem que isso altere uma vírgula de realidade? Não deixa de ser uma alegria, usufruir do prazer de ouvir os sons, figurá-los em palavras, mas está longe do resgate de culturas soterradas e do papel de intervenção na realidade que o poeta vinha buscando desde o início do poema. A diversão e o entretenimento não chegam ao ponto de transformar a realidade; ao contrário, obnubilam-na e encobrem o discurso ideológico reinante, fazendo-o parecer verdade. Não era o que o poeta buscava, mas ter consciência dos limites da arte em um mundo em que reinam a indústria cultural, o capitalismo tardio e a bomba atômica é uma forma de desmascarar o discurso que diz não haver nenhum perigo.

Já em outro poema de *Lição de coisas*, “F”³⁸, ele reflete sobre o trabalho com a forma e a dificuldade de apreendê-la de modo que possa traduzir a verdade do mundo. Entretanto, ele sabe também que enquanto poeta ele não tem outros recursos. Segue o poema:

F

forma

³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond, Op. cit., p.362.

forma
forma

que se esquiva
por isso mesmo viva
no morto que a procura

a cor não pausa
nem a densidade habita
nessa que antes de ser
já
deixou de ser não será
mas é

forma
festa
fonte
flama
filme

e não encontrar-te é nenhum desgosto
pois abarrotas o largo armazém do factível
onde a realidade é maior que a realidade

Originalmente, este era o último poema de *Lição de coisas*, quando, em 1967, Drummond inseriu a seção **4 poemas**. O poema “F” trata da forma fugidia das palavras e da arte. O poeta brinca com a organização das estrofes, distribuindo-as, digamos, de maneira que elas escorreguem na folha em branco e se posicionem ora mais à direita, ora mais à esquerda, uma brincadeira vanguardista, à moda dos concretos, como tantos críticos fizeram questão de apontar nos comentários sobre o livro (e como muitas análises dedicaram parte de seu esforço para mostrar a adesão ou não do poeta ao movimento concretista)³⁹. Mas, na verdade, a maneira

³⁹ No artigo intitulado “Drummond, mestre de coisas”, Haroldo de Campos associa a poesia de *Lição de coisas* ao movimento concreto. Diz ele: “*Não sabemos como os eternos custódios do bom-tom formal e os adversários empedernidos de toda poesia de aventura criativa – gente que tem do “humano” uma noção esquemática e pouco*

escorregadia das estrofes amplia o sentido da dificuldade de reter a forma. Quando o sujeito lírico pensa que a encontrou, ela se esquivava, desliza pelo papel e não deixa reter nem a cor nem o conteúdo, nem ela se torna alguma coisa. Mas, mesmo sendo fluida, ela ainda é o que recusa ser – *fonte/festa/flama/filme* – e, quando o poeta emprega a fricativa /f/ e repete-a na sequência dos versos da última estrofe, as formas fluem como se tivessem sido levadas pelo vento, ao passo que na primeira estrofe o emprego da fricativa /f/, unida à vogal aberta /O/, grita a urgência de achá-la.

Por fim, o sujeito lírico conforma-se com a dificuldade e parece não se preocupar com isso, pois, dentro do campo no qual atua, a possibilidade de encontrá-la é imensa, como mostra a metáfora em que o sujeito lírico tem acesso ao depósito exequível de formas armazenadas que estão à disposição dele – *pois abarrotas o largo armazém do factível/ onde a realidade é maior do que a realidade*. Nota-se que a comparação com o espaço de trabalho, onde se armazena a mercadoria a ser fabricada ou trocada, conota a manipulação da forma a serviço do poeta, cuja capacidade de criar é uma realidade maior e mais ampla do que a própria realidade sem, com isso, perdê-la de vista.

lisonjeira – não sabemos como vão fazer para “eludir e despistar”, mas o fato é que o último livro de CDA é um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda, perante a qual já se situaram, cada um por seu turno, com menor ou maior radicalidade, episódica ou definitivamente, poetas como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgar Braga. Referimo-nos especificamente às questões levantadas pelo movimento de poesia concreta e às suas demandas em prol de uma nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea, às quais CDA, sobre a omissão cômoda de muitos, soube enfrentar e replicar em termos de alta e personalíssima criação.” CAMPOS, Haroldo. “Drummond, mestre das coisas”, In: *Carlos Drummond de Andrade: coletânea organizada por Sônia Brayner*, nota preliminar de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ªed. 1978. Coleção Fortuna Crítica, v.1, p.246-7. Será a partir da vinculação ao Concretismo feita por Haroldo de Campos nesse artigo que se estabelecerá o debate sobre a adesão ou não de Drummond ao movimento concreto, adesão esta negada pelo próprio poeta na nota introdutória de *Lição de coisas* e na crônica “Livros novos”, anexada no final deste trabalho. Além do poeta, o crítico José Guilherme Merquior também se posicionou contrário à afirmação feita pelo poeta e crítico concretista. Para Merquior a experimentação técnico-formal não era uma novidade e sempre esteve presente no fazer poético drummondiano. Desse modo, a insistência em associar a produção mais recente do poeta ao concretismo era, segundo Merquior, mais uma necessidade de engrandecer o movimento concreto, associando-o à figura de um poeta renomado e fazendo crer que Drummond tornou-se melhor porque aderiu ao movimento. Diz Merquior: “*Saudando o fim da estação neoclassicizante de Claro enigma, Haroldo de Campos vê na poética experimental de Lição de coisas uma ‘radicalização’ do poder de pesquisa do estilo drummondiano, que ele associa às origens modernistas do poeta. Entretanto, a hostilidade do crítico no que diz respeito a tudo o que, em Drummond – 1962, não se concilia com os slogans um tanto ou quanto maníacos da ‘poesia concreta’, do mesmo modo que sua incompreensão sectária diante do estilo clássico de Claro enigma sugere um certo anexionismo da parte do teorizador concretista em relação ao grande lírico brasileiro; fica-se, na verdade, com a impressão de que Drummond só é válido na medida em que figura como precursor (e mais tarde, como ‘adepto’) do concretismo...*” MERQUIOR, José Guilherme, Op. cit. p. 199-200. Chantal Castelli dedica parte do Capítulo 2 de sua tese de doutorado para tratar da discussão a respeito da suposta adesão de Drummond ao Concretista. Tendo em vista a análise do poema “A bomba”, ela desenvolve uma leitura em que se destacam os aspectos técnicos-formais do poema e as possíveis semelhanças com as experimentações concretistas. A crítica coteja passo a passo as afirmações feitas por Haroldo de Campos em sua leitura para depois refutá-las. Para mais detalhes, ver: CASTELLI, Chantal. Op. cit. p.90-115.

Esses dois últimos versos remetem à quinta parte do poema “A palavra e a terra” e o “*pó das coisas/ ainda é um nascer em que bailam mésons*”, no qual as formas renascem do pó. Aqui, em “F”, elas se acumulam como produto da experiência e do trabalho do sujeito lírico, que o colocam na condição de quem conhece o seu ofício, apesar de estar exausto com o insucesso de sua busca. Então, para além do gozo imediato promovido pelo encantamento sonoro da poesia, estão as dificuldades de se debruçar no trabalho diário em busca de uma forma que seja a expressão fiel do que se anseia ou o desvelamento de uma realidade que se quer denunciar. Essa é a tensão vivida por ele, cuja vontade oscila entre apreender e renomear o mundo e a exigência de denunciar o mundo catastrófico.

Aqui em “F”, a atitude da subjetividade lírica diante do valor do seu ofício diferencia-se da adotada em “Procura de poesia” (RP) e em “Oficina irritada” (CE). Em “Procura de poesia” o encontro com a palavra é momento de comunhão, porque a busca da poesia exige que o sujeito lírico esteja desarmado para o encontro amoroso com as palavras que, assim, deixariam a poesia se desprender dos seus corpos nus. A dificuldade se encontra em deixar-se guiar pelas circunstâncias que o ritual proporciona.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Ao comentar esses versos, de “Procura de poesia”, Antonio Candido diz:

Este é o momento de mais profunda consciência estética em sua obra, o momento da clarividência em face de tudo que normalmente o angustia. Momento em que pôde suscitar uma aventura mitológica da criação, encarnando na palavra a imanência que a rege. (CANDIDO, 2004, p.91)

O crítico continua suas observações ressaltando que, para o poeta, a existência das coisas se dá na palavra:

Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A ideia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poeta. (CANDIDO, 2004, p. 92)

Já em “Oficina irritada” (CE), o chão histórico é outro, e o poeta sabe que a comunhão está inacessível, o que exigirá de seu ofício um enfrentamento com o leitor, como atesta a leitura feita pela crítica e professora Ivone Daré Rabello:

Mas o poeta-oficina, que quer manufaturar seu poema como o antideleite burguês (“verbo antipático e impuro”) e o sabe inútil (“Ninguém o lembrará”), tem a convicção, resultado da ira, de que essa é a condição necessária da arte num tempo em que o entretenimento é quase um crime. No tempo histórico em que o artista precisa ser uma “oficina irritada”, ele, porém, insiste em que desse caos, quando o mundo e os indivíduos retornaram a uma condição informe e abjeta (na bela paronomásia do “cão mijando no caos”), ressurgirão forças subterrâneas, paradoxais e ainda invisíveis (o “claro enigma”). (RABELLO, 2019, p.299)

Nas inúmeras voltas dadas pelo sujeito lírico, de tudo que ele recolheu das sobras e tenta recompor, de todas as coisas que ele investigou, parece que a única certeza é a do seu ofício com a palavra, é o que lhe resta como instrumento de ação. Entretanto, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, Drummond sabia que esta tarefa não dependia somente dele, porque o ser da poesia depende também do quanto ela alcança o outro e estabelece um diálogo que se mantém vivo e potente.

Diante de uma realidade em que a poesia tem cada vez menos espaço e paulatinamente foi perdendo sua força de intervenção, a subjetividade drummondiana respondeu de maneira diversa a impossibilidade que lhe foi imposta. Ao longo de sua obra, dos poemas de *Sentimento do mundo* e de *A rosa do povo*, em que a fé na justiça social seria alcançada depois da luta contra as trevas do nazifascismo, aos poemas de *Claro enigma*, em que a revolta se volta à cegueira de quem não enxerga a destruição dos espaços e das utopias, inúmeras vezes Drummond convoca mitos e amigos, em busca de estratégias que mantivessem, pela expressão, a comunicação e a permanência na praça de convites. Esse é o seu único recurso enquanto poeta, embora ele saiba, depois de muito ver as formas desmoronarem e ruírem, estar fadado à destruição.

Em um desses apelos, no poema “Canto Órfico”⁴⁰, do livro *Fazendeiro do ar* (1954), ele convoca o mito de Orfeu, representação suprema da figura do poeta, para reintegrar sua força perdida e reavivar um mundo, no qual *a dança já não soa, / a música deixou de ser palavra* – nas palavras do sujeito lírico, e que é *um mundo desintegrado*. A crítica e professora Ivone Daré Rabello, em artigo⁴¹ dedicado ao poema, observa que o mito convocado pela subjetividade lírica drummondiana não é o mito na sua integridade plena, mas aquele que já havia sido mutilado pela força do seu amor e encontrava-se despedaçado, dando a entender que a subjetividade drummondiana, ao identificar o tempo histórico da subjetividade e o momento mítico da ruína, reverte o desastre histórico em ideal. Diz ela:

⁴⁰ ANDRADE, Carlos Drummond, *Op. cit.*, p. 284-5.

⁴¹ Muito do que foi dito aqui de forma resumida é devedor do artigo da professora que desenvolve o tema na poética de Carlos Drummond de Andrade com mais detalhes.

A convocação órfica da subjetividade mutilada em “tempos sombrios” implica a perspectiva de, assim, o poeta reintegrar-se à sua força perdida. O sujeito lírico drummondiano convoca um tempo anterior ao tempo – o mito –, mas no momento da perda criadora (o despedaçamento órfico), para que, identificados o tempo histórico do sujeito lírico e o momento mítico da ruína, entreveja-se a reversão do desastre histórico como um ideal. Ora, a reversão da história é, ela própria, o convite ao tempo cíclico do mito, ele também revivido agora como raiz do que há de vir, a manhã permanente, que, como enuncia o verso da IV estrofe, “tarda”. É assim, da mais profunda perspicácia histórica que o mito, antípoda da história, é convocado a ressurgir (“baixa ao tempo”, impõe o sujeito lírico a Orfeu) como mistério, lançando-nos a um novo recomeço. Orfeu é chamado para refazer o homem e o mundo numa reinvenção do que *antecede* a vida outrora existente, o que remete à origem das origens e, no entanto, pode ser entrevisto pela mítica sibila, que a tudo observa, e pelo poeta que, no anseio pelo canto pleno, enuncia, apostrofa, vaticina:

Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso *antes do canto*,
do verso universo, latejante
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno *ainda improvável*
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros
vazio musical a *ser povoado*
pelo olhar da sibila, circunspecto. (grifos meus)

O começo de uma outra origem é o fim e a finalidade desse “Canto Órfico”, em que o mito, convocado a habitar a História (“Orfeu, [...] baixa ao tempo”), se revela como potência ansiada pelos homens (“só de ousar-te teu nome”, grifo meu). Na imagem da “rosa trismegista”, [...] grava-se o desejo pelo ideal. (RABELLO 2019, p. 301)

Como ressalta a crítica, “Orfeu é chamado para refazer o homem e o mundo numa reinvenção do que *antecede* a vida outrora existente, o que remete à origem das origens”. Nesse ponto, o poema se aproxima de “A palavra e a terra”, que busca também recompor o tempo presente resgatando um passado que ficou soterrado e perdido. Entretanto, Rabello finaliza seu artigo constatando que a promessa de se compor um novo tempo não se cumprirá, apesar do esforço de se resgatar uma vida anterior à que se sabia, porque com a derrocada histórica o ideal do qual o mito é portador não ecoa mais nas subjetividades que, dadas as circunstâncias históricas, não ouvem mais a voz da poesia e encontram-se alienadas, tão objetificadas quanto os próprios objetos. Ainda as convocava na poesia drummondiana dos anos de 1940, mas do pós-guerra em diante não há onde reverberar, muito embora a subjetividade lírica continue tentando. Como dizia Adorno em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”⁴²:

Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. A afirmação desse direito inalienável tem sido uma constante, ainda que de maneira impura e mutilada, fragmentária e intermitente, a única possível para aqueles que têm o fardo para carregar. Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio,

⁴² ADORNO, Theodor W., “Palestra sobre lírica e sociedade”, In: *Notas de Literatura I*, trad. Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 76-7.

refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. (ADORNO, 2003, p. 76-77)

Ainda assim, o apelo do poeta e o seu desejo de figurar outro tempo e outra realidade situam-se na investidora subjetiva. Sem ter mais esperanças convoca o mito para refazer o seu próprio despedaçamento e, não sucumbindo, permanecer lutando.

Se, pela convocação de mitos pretéritos, se pelo resgate de culturas soterradas, se pela elaboração da linguagem e da forma, não se conseguiu nem convocar nem comover a sociedade, o poeta apela ao humor, ao *non-sense* e à ironia. Da mesma maneira que em “Oficina Irritada” ele quis fazer sofrer. Em “A bomba” ele quer jogar o absurdo na cara do leitor e, com isso, simultaneamente revelar uma realidade e denunciá-la.

Mas para chegar à bomba e às suas consequências nefastas, será necessário refazer o percurso que a tornou familiar. Ou, como o poeta disse em sua crônica: “*A bomba está em nós, janta e dorme conosco, e se não a erradicarmos de nossa concepção do mundo e da existência, ela acabará mesmo por explodir de uma vez por todas*”⁴³.

1.2 Renomear, denunciar – o processo de elaboração do sujeito

Fixar o ato da imaginação em matéria, torná-lo coisa, nomeá-lo.
(DRUMMOND, 1962, p.51)

Ao longo das seções do livro, o poeta reorganiza esse anseio de renomear o mundo, fazendo-o sair das trevas do esquecimento, um mundo cujo nome precisa ser reescrito, não para ser perpetuado, mas principalmente para ser percebido de outra forma, revelando suas contradições. Ao renomeá-lo, ele também o relê e, com isso, aumenta sua percepção sobre o que nele existia de pernicioso, mas que era naturalizado e propiciava a derrocada de um modelo de sociedade que se dizia estruturada para o bem comum, ocultando a exploração. Será no percurso que o processo que se quer denunciar revelar-se-á.

Já no primeiro poema da seção **Memória**, “Terras”, assim como nos poemas subsequentes da mesma seção, os elementos contraditórios surgem figurados e são apresentados lado a lado. Vejamos o poema.

⁴³ ANDRADE, Carlos Drummond. “Fim”, In: *Correio da manhã*, 1961.

TERRAS

Serro Verde Serro Azul
 As duas fazendas de meu pai
 Aonde nunca fui
 Miragens tão próximas
 pronunciar os nomes
 era tocá-las

A primeira coisa que chama a atenção no poema é o poder de evocação do sujeito lírico. Aquilo que era apenas miragem passa a existir e é passível de ser vivenciado – *pronunciar os nomes/ era tocá-las* – pela força de sua nomeação. O sujeito evoca os nomes das terras do pai e elas se tornam reais na sua imaginação. O espaço das terras, duas colinas – *Serro Verde /Serro Azul* – aparecem no poema separadas por um espaçamento no interior do verso que cria um efeito visual do contorno dos morros. Entende-se pelos terceiro e quarto versos que as montanhas ocupam espaço privilegiado na imaginação do sujeito lírico que, apesar de nunca ter ido lá, conhece-as de muito ouvir falar, a ponto de torná-las reais pelo nome. Nesse sentido, elas assumem uma configuração de espaço mítico que remete à origem do sujeito.

Toda essa aura evocativa, mágica, construída pela nomeação, é, entretanto, permeada de um dado histórico que acompanha a figuração do espaço já no título do poema e que poderia passar despercebido. As montanhas são as terras do pai, porção de terra que lhe pertence e da qual é proprietário. São duas fazendas que, apesar de o sujeito lírico não as frequentar, produziam riquezas advindas de sua exploração. Nesse sentido, esse primeiro poema inaugura o espaço de origem com uma duplicidade: o que é evocado pelo nome como espaço sagrado revelado (no mito pessoal de origem) traz em si a marca da profanação, porque é também espaço de trabalho estruturado na desigualdade social que separa o proprietário das terras daqueles que trabalham nela.

Os poemas da seção **Memória** dialogam com a segunda parte do poema “A palavra e a terra”, da seção anterior, **Origem**, trazendo de novo à memória a origem patriarcal da subjetividade lírica e a configuração daquele mundo pré-existente que ele passa a observar e analisar depois de tê-lo renomeado e, assim, tê-lo trazido de volta à existência poética. Os aspectos que ele já havia apontado naquela parte do poema, como a constatação de que a

configuração daquele espaço era anterior a ele, passam agora a ser revisitados de modo a expor suas contradições.

Antonio Candido em artigo dedicado aos livros qualificados por ele de autobiografias poéticas e ficcionais⁴⁴, faz uma breve análise de *Boitempo*, publicado em 1968, e inclui essa seção de *Lição de coisas* em suas observações, apontando como a atitude do poeta mudou em relação às suas memórias, destoando da maneira como ele lidava com elas anteriormente. Embora o crítico aponte que em *Boitempo* o poeta dedica-se especificamente às memórias, ele ressalta essa mudança de posição. Diz ele:

Ora, esse intuito autobiográfico não ocorre sob o aspecto de autoanálise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond; mas com aquele sentimento do mundo como espetáculo, que se configura nalguns poemas de *Lição de coisas*. A impressão é de que o poeta inclui deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro. Dir-se-ia então que a tonalidade dos últimos livros é fruto de uma abdicação do individualismo extremado, em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo. Por isso, embora guardem o sabor do pitoresco provinciano e remoto, *Boitempo* e, depois, *Menino antigo* denotam um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro, como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte. (CANDIDO, 2000, p.56)

Como havíamos apontado na análise da segunda parte do poema “A palavra e a terra”, o distanciamento do poeta em relação às suas origens é mesmo um momento de inflexão. Sem valorar essa mudança, mas observando-a dentro do contexto histórico em que ocorreu, pode-se dizer que olhar o passado sem afetação ou ressentimento, redimensionando o tamanho do indivíduo e inserindo-o na coletividade, serviu ao poeta para olhar de frente para o presente ruinoso que vinha sendo construído ao longo dos anos. Por isso, falar de si é também falar dos outros, porque a força da palavra poética criadora do mundo enfrenta outras forças que muitas vezes se opõem à maneira pela qual ele anseia por concebê-lo e ele deve enfrentar essas concepções interagindo com elas e lutando para que pereçam. Aliás, o poeta encontra um mundo sedimentado cujo espetáculo de horrores ele tenta revelar. Nesse sentido, o que mais

⁴⁴ Originalmente, palestra proferida por Antonio Candido em que ele abordou a produção memorialista de Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo*), Murilo Mendes (*Idade do serrote*) e Pedro Nava (*Baú de ossos*). Diz ele que os livros recentes produzidos pelos escritores mineiros “podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou na parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico.” CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000, p.51.

adiante, no mesmo trecho do texto, diz Antonio Candido confirma a necessidade de refazer a trajetória desse mundo para redimensioná-lo:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século. (CANDIDO, 2000, p.56)

Serão os outros poemas da seção **Memória** que trarão o modo como se estruturam no espaço as contradições que fazem da paisagem aparentemente bucólica de “Terras”, cuja descrição as eleva à condição de espaço de consagração, em espaço que se converte em espaço de profanação no qual a violência e a exploração naturalizam-se. É o primeiro movimento de elaboração do passado feito pela subjetividade lírica, distanciando-se dele para refletir sobre ele e propor formas de intervenção.

Já no primeiro dos poemas, “Fazenda”, o nome da fazenda, Retiro, dá a entender que ali, distante de tudo, as coisas não se alteravam. O narrador poético, servindo-me da nomenclatura criada por Antonio Candido, diz que – *Ninguém sabia da Rússia/com sua foice./ A morte escolhia a forma breve de um coice* –, a sugerir que as coisas se davam de modo natural sem que ninguém tivesse consciência nem da sua condição nem da violência que sofria, como fica explícito nos versos que remetem a um dos símbolos da revolução Russa de 1917, pela emprego da metonímia, *foice*, representando os trabalhadores rurais. Nesse sentido, não há nem consciência de classe nem consciência da violência sofrida; tudo é naturalizado e no máximo visto como acidental, um *coice*. As mulheres que aparecem na cena – *Mulher, abundavam negras/socando milho*. – são trabalhadoras postas por contaminação na condição de objeto e rebaixadas à condição dos animais – *O amor das éguas rinchava/ no azul do pasto*. Nos últimos versos a subjetividade lírica iguala-os e une-os – *E criação e gente, em liga,/ tudo era casto*. A castidade, se opondo ao amor das éguas, encobre o desejo em relação às mulheres negras e trabalhadoras; subentende-se que, por serem trabalhadoras, não se sabe se na condição de escravas, estariam disponíveis para serem assediadas e abusadas. Assim, animais e gentes estavam reduzidos à condição servil, todos, submetidos aos desejos do proprietário, protegido no seu retiro, pela lei que o autoriza a ser quem ele é. Desse modo, pronunciar os nomes cujos sentidos dimensionam o olhar do espectador a um lugar de acolhimento passa a expor a condição de classe que o nome disfarçava, revelando o peso da morte e da opressão que não eram tão acidentais como pareciam ser.

Outro poema a naturalizar a condição de objeto em que o outro está posto é o poema “O sátiro” que reproduzo abaixo:

O Sátiro

Hildebrando insaciável comedor de galinha.

Não as comia propriamente – à mesa.

Possuí-as como se possuem

e se matam mulheres.

Era mansueto e escrevente de cartório.

A figura do sátiro⁴⁵ que dá título ao poema é conhecida na mitologia grega por participar dos cortejos de Dioniso. Metade homem e metade animal, apresenta um membro viril erétil de proporções sobre-humanas com o qual persegue suas vítimas. O sátiro do título contradiz o nome da personagem cuja história é conhecida de todos e é resgatada nos versos do poema. Hildebrando, nome de origem germânica que pode ser traduzido por um guerreiro afável, comporta-se como um sátiro, abusa sexualmente das galinhas e satisfaz sua devassidão. Porém, era conhecido como uma pessoa branda, meiga que ocupava um cargo num espaço de grande interação coletiva, um cartório. Dá-se a entender, então, que todos conheciam tanto sua profissão quanto sua tara. Mas a ninguém isso era motivo de reprimenda ou de punição; no máximo, era motivo de zombaria que naturalizava a violência da cena, porque, como mostram os versos do poema – *Possui-as como se possuem/ e se matam mulheres.* –, as perversidades da personagem seriam aceitáveis e naturalizadas independentemente de quem fosse o outro vulnerável.

Cenas como essa descrita no poema foram vistas como um retorno ao humor dos primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade. José Guilherme Merquior, ao se referir brevemente aos poemas dessa seção caracteriza-os como “*flashes humorísticos de algumas lembranças de Itabira (“O muladeiro”, LC. 326; “O sátiro”, LC, 327), que preludiam a veia cômica das cenas provincianas do volume seguinte*”⁴⁶. Antonio Candido também destaca que em “*Lição de coisas, certa recuperação do humorismo inicial e um interesse renovado pela*

⁴⁵ Os sátiros, também chamados de “Silenos”, são gênios da natureza que foram incorporados no cortejo de Dioniso. Eram representados de diferentes maneiras: umas vezes, a parte inferior do corpo era a de um cavalo, e a superior, a partir da cintura, a de um homem; outras vezes, a sua parte animal era a de um bode. Num e noutro caso, eram dotados de uma grande cauda, abundante, semelhante à de um cavalo, e de um membro viril sempre erecto e de proporções sobre-humanas. Eram imaginados a dançar no campo, bebendo com Dioniso, perseguindo as Ménades e as Ninfas, vítimas mais ou menos relutantes de sua lubricidade. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grego e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 413.

⁴⁶ MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit., p. 215.

*anedota e o fato corrente, tratados com relativa gratuidade*⁴⁷. Compreendo da fala dos críticos que cenas como as descritas no poema faziam parte do anedotário popular e quando recriadas nos poemas dão a impressão de serem manifestações espontâneas que se queriam registrar. Entretanto, parece que a intenção do poeta ao resgatá-las não é nem a do registro nem despropositada, nem meramente humorística.

Antonio Candido já havia apontado a posição assumida pelo narrador poético que se coloca como participante do espetáculo do mundo, porém vendo-o de fora para dentro. Parece assim indicar que o propósito do poeta é propiciar um distanciamento crítico em que as cenas sedimentadas no cotidiano são postas em análise e sofrem uma avaliação que as desestabiliza. Não há intenção de se criar uma identidade com elas, sequer uma tirada humorística, mas um estranhamento com o que é visto de forma naturalizada. Nesse sentido, parece que o poeta se serve da técnica do estranhamento do teatro épico brechtiano. Em livro dedicado ao método de Brecht⁴⁸, Jameson fala sobre a técnica e seus efeitos. Diz ele:

Tornar algo estranho, fazer-nos olhar esse algo com novos olhos, implica a existência prévia de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: esta é a ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos, oferece uma espécie de psicologização do *Novum* e uma defesa da inovação em termos da novidade da experiência e do resgate da percepção. Mas Brecht também, e muitas vezes, enumerou as técnicas através das quais as coisas podiam de fato ser “estranhadas” e, embora ele não se tenha limitado ao teatro (há maravilhosas páginas sobre Brueghel, por exemplo), na maioria das vezes tais técnicas provêm da arte da encenação na qual uma forma específica de atuação e de distanciamento é recomendada... (JAMESON, 1999, p.64)

O crítico apresenta as técnicas de estranhamento e finaliza, apontando que há uma quarta e última formulação que inclui todas as outras e que é política. Diz ele:

Aqui, o familiar ou habitual é novamente identificado como o “natural”, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é “histórico”. A isso deve-se acrescentar, como corolário político, que é feito ou construído por seres humanos e, assim sendo, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído. (JAMESON, 1999, p.65)

Nesse sentido, pode-se dizer que a violência naturalizada pelo anedotário traz a marca de um tempo histórico que se quer disfarçar de tempo mítico ou natural, mas quando o poeta renomeia, trazendo-o outra vez ao presente, cria um estranhamento, e o que parecia ser assim desde sempre se revela construção humana inserida em uma sociedade que perpetua a violência.

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 95.

⁴⁸ JAMESON, Fredric. “Estranhamentos do efeito de estranhamento”. In: *O método Brecht*. Tradução Maria Silvia Betti, revisão Iná Camargo Costa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p.62.

E para que aquele anseio de reinventar “latinos e nagôs” aconteça é preciso primeiro fazer um balanço, debater, questionar, senão não há transformação possível.

Os outros poemas da seção **Memória** – “O muladeiro”, “A santa” e “Vermelho” – convivem com essa naturalização da violência, seja derivada do trabalho de ir e vir constante, seja religiosa, seja doméstica, seja por expor publicamente a dor do outro impressa no defeito da face, seja por tratar como natural o trabalho bem feito de se degolar uma galinha. Enquanto se tinge de vermelho o ladrilho hidráulico, uma trova mineira reduz o impacto do ato ou o torna sem importância. O trabalho bem feito em forma de espetáculo abafa a dor e despersonaliza os atores, objetivando-os, como se vê nestes versos de “Vermelho”: “*o gosto ruim na boca/ e uma trova mineira/ abafando o escarlate/ esvoaçar de penugem/ saudosa de ser branca*” “Pinga sangue na xícara”, porém, altera o ritmo dominante dos versos (com seus troqueus sequenciados) para, porém, neutralizar-se na cadência dominante: “a morte cozinheira”. Assim também, e mais adiante, quando analisarmos “A bomba”, veremos como as proporções gigantescas da sua atuação e os seus efeitos são amortizados pelo espetáculo que ela proporciona; o que importa é a sua performance, os sujeitos serão reduzidos a sobreviventes de suas ações.

A cada fragmento que a subjetividade lírica desenterra e traz novamente ao presente resgatando seu nome e decifrando-o, também se denuncia a situação em que esse fragmento passa a existir no percurso que tornou possível construir-se um mundo voltado à destruição. Cada poema é esse anseio de dar um nome novo a um fato ou uma coisa que imprimiu no mundo as feições que ele tem e que precisam ser (re)avaliadas para impedir que se sucumba.

Na sequência das seções do livro, cada uma delas reorganiza esse anseio de renomear o mundo e revelar os porquês de ele se mostrar portador de um progresso destrutivo. Nesse sentido, os quatro poemas da seção **Ato** repensam ao longo da ação os resultados do que se faz. Ou, como diz o poeta no poema “O padre, a moça”, “*Há um solene torpor no tempo morto,/e, para além do pecado,/uma zona em que o ato é duramente/ato.*” Então, ao trazer à luz as ações que são narradas nos poemas, os quatro poemas – “O padre e a moça”, “Massacre”, “Os dois vigários” e “Remate” – têm em comum um forte traço narrativo, em que os estereótipos religiosos são revertidos (onde a fé, a caridade e a esperança?). Os atos, que nomeia essa parte de *Lição de coisas*, implicam escolhas e suas consequências. Depois do ato, o que resta dele? Muitas vezes todo o mal-estar provocado por ele. E, mais uma vez, as escolhas se dão no chão histórico e, por isso, revelam as tensões sociais vividas pelos atores em sociedade.

Já no primeiro poema da seção, essas tensões surgem figuradas. A narrativa dividida em dez partes do poema “O padre, a moça”, que conta como o amor que foge ao que é permitido e

blasfema contra a religião é punido com a morte do par de amantes em fuga, mostra que não há redenção. O périplo que o par percorre, e que perpassa todas as regiões do país, oscila entre adoração divina por aquele que é a representação de Deus na fé católica, o padre, e de repulsa demoníaca pela quebra dos votos. Entre o amor e o ódio, a sociedade escolhe assassiná-los numa cena cruel em que se mata e se pede perdão pelo crime. Merquior, ao se dedicar à análise do poema, diz que “*Drummond se inclina de novo sobre o problema da desordem do mundo e da indiferença divina.*”⁴⁹ O crítico ressalta que o poema é a página mestra de *Lição de coisas* e identifica-o como sendo um quadro metafísico cujo elemento de interrogação filosófica surge nos versos aos poucos. Entretanto, para o crítico a redenção ocorre exatamente porque são assassinados. Diz ele:

Assim a narração da história popular, logo referida à lenda da “mula-sem-cabeça” (encarnação folclórica do padre pecador), e que terminará com o perdão divino, concedido numa epifania barroca (fim da 10ª parte) aos fugitivos encurralados, vem integrar a especulação ética de Drummond, sua exaltação quase existencialista da consciência individual, sua repugnância em justificar *a priori* a partilha estabelecida entre o bem e o mal. (MERQUIOR, 1975, p.212.)

Mais uma vez, o crítico lança a leitura interpretativa para o plano metafísico, ao passo que a questão, ao figurar o passamento do casal, coloca a ação no plano da imanência e questiona se realmente as vítimas do crime cometido pela sociedade terão a redenção divina ou sua indiferença, ao passo que os que cometeram o crime o fazem em nome de Deus e esperam que ele os perdoe. Se, enquanto representante de Deus no mundo, o padre descumprir os votos e se entrega ao amor carnal, a sociedade que o legitimou irá puni-lo, a ele e à moça, com a morte brutal por sufocamento na gruta tomada pela fumaça do incêndio provocado por quem os perseguia.

Assim, o poema figura as maneiras como os sujeitos históricos buscam aparatos para fugirem da responsabilidade de seus atos e, em nome de Deus, do diabo, da família, do poder continuam acumulando o mundo com as vítimas de seus atos. Há uma escolha que é escamoteada e que os livra da prisão e da culpa, como se pode ver nos quatro últimos versos do poema: “*Fora/ ao crepitar da lenha pura/ e medindo das chamas o declínio, eis que perseguidores se persignam.*” Dessa maneira, a desumanização vai acumulando seus fragmentos que, somados e reunidos, poderão causar estranhamento mesmo sendo familiares.

Os outros poemas da seção **Ato** – “Massacre”, “Os dois vigários” e “Remate” – figuram também a violência perpetrada por aqueles que deveriam engendrar a vida e não a morte. “Massacre” traz essa violência num jogo sofisticado que remete ao próprio princípio da

⁴⁹ MERQUIOR, José Guilherme. *Op. cit.*, p. 210.

linguagem, como a revelar o quanto as esferas se misturam e o que é vivido no plano sensível vive-se também na abstração que o materializa. Então, como se adentrássemos ao mundo da fonética, nos deparamos com a personificação das letras que agem como aqueles que a criaram e, com isso, digladiam-se e matam-se até dissiparem toda a vida que possuíam, como se pode ver nos últimos versos do poema, quando a batalha termina: “*eram mil a sentir/ que a vida refugia/do ato de viver/e agora circulava/sobre toda ruína.*”

Apenas a título de registro, “Remate” é dos poemas dessa seção o mais melancólico de todos, onde a perda se transforma em *secura* e a possibilidade de elaboração do luto ou do fracasso não existe. Mantendo o traço narrativo, o retorno do filho pródigo a um lar já destruído e acabado, onde não há mais acolhimento nem perdão, o poema é o retrato do que resulta das escolhas feitas quando não se podem mais refazer os caminhos. Não há mais como resgatar o que foi perdido nem há como manter uma existência que dependia do contexto para continuar existindo. O sujeito lírico diz: “*Deixa de haver o havido/na ausência de fidelidade/e traição.*” Assim, se não há comunhão, não há diálogo, não há acolhimento, não há possibilidade de se ressignificar aquele espaço arruinado: “*O ex-filho pródigo/perde a razão de ser/e cospe no ar estritamente seco.*” O filho pródigo do início do poema deixa de existir; o mito bíblico não sobrevive na história. Não há mais com quem contar e a falta de amor traduziu-se em solidão, restando apenas a dor. Quem não elege o amor como conhecimento, ainda pode aprender pela dor.

A dor é um dado de conhecimento, como dizia Mário de Andrade, em carta⁵⁰ escrita por ele e destinada a Carlos Drummond de Andrade:

Para mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu conheço por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor me faz sofrer, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade. (ANDRADE, 2002, p.129)

No poema dedicado a Mário de Andrade, na seção **Companhia**, é aludindo a essa afirmação de Mário que Carlos inicia seus versos: “*No marfim de tua ausência/persevera o ensino cantante,/ martelo/ a vibrar no verso e na carta:/ A própria dor é uma felicidade.*”⁵¹

Porém, antes de chegar aos companheiros de fé, o percurso do livro, que passou pela avaliação da família, da coletividade, das ações, avalia também o amor. Este último, na seção **Lavra**, investiga o que é o amor, sob a forma da lavra, sem esquecer que amar exige preparo

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. Carta 13, de 27/05/1925. In: *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002, p. 129.

⁵¹ ANDRADE, Carlos Drummond. “Mário longínquo”, In: *Op. cit.*, p. 342.

para o encontro e este não se dá sem atrito, remetendo à busca dos mistérios ocultos na terra e a entrega mortal de si para o outro, sem o que não há possibilidade de conhecimento verdadeiro.

Davi Arrigucci Jr., em ensaio dedicado ao poema “Mineração do outro”, toca neste ponto central que une os três poemas da seção – “*a aliança do amor com o desejo de conhecimento* –, *agravada pelo ângulo negativo de que é vista; o poema enreda em argumentos em torno dela, mediante um discurso reflexivo e analítico*”⁵². Mais adiante, no mesmo ensaio, o crítico afirma que:

‘Mineração do outro’ vem precedido por ‘Destruição’ e seguido de ‘Amar-Amaro’, os dois também voltados para o amor e intimamente unidos ao poema central. Este, no entanto, parece referido, já pela linguagem do título, a uma esfera diferente da dos demais, diretamente relacionados como estão ao tema, seja pela sugestão da agressividade destrutiva no amor, seja pela amargura que se pode associar de imediato a tal sentimento. (ARRIGUCCI, 2002, p.121-2)

Tendo em vista a fala do crítico, observa-se que os três poemas vistos em conjunto, se destoam entre si, apesar de intimamente ligados, e se pertencem a esferas distintas, têm em comum afirmar que o saldo das experiências vividas é negativa e acumula, além das conquistas, as derrotas; porém, sem elas não se caminha em direção ao conhecimento verdadeiro. No conjunto, os poemas apresentam, de uma maneira muito geral e sem pensar em uma análise detalhada, o processo de elaboração do encontro com a alteridade. Desse modo, para que se possa fazer valer a maneira como se elege nomear o mundo, sempre se estará mais próximo do entendimento das coisas quando se tiver a possibilidade da convivência com seus pares – *Viver-não, viver-sem, como viver/ sem conviver, na praça de convites?*⁵³

Será a aproximação com seus pares que o poeta evocará na seção **Companhia**. Ele apela aos amigos, último reduto para buscar a palavra redentora, a palavra capaz de renomear o mundo. Então, ele evocará Mário de Andrade e seu aprendizado pela dor para de uma maneira ou de outra aprender na ausência causada por sua morte a resgatar os ensinamentos do amigo: “(O real, frente a frente, de perfil ou de ponta-cabeça,/ tal fruto gordo colhido/ e triturado, transformado,/ por sobre as altas vergas que emolduram/ a morte.)” . Do aprendizado com Mário e a troca de experiências vivenciadas por ambos com a inovação estética oferecida pelo Modernismo, em que ambos sentiam pela forma a possibilidade *de ser e não somente ver*⁵⁴,

⁵² ARRIGUCCI, Davi. “Amor: teia de problemas”, In: *Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac& Naify, 2002, p.112-3.

⁵³ ANDRADE, Carlos Drummond. “Mineração do outro”, In: *Lição de coisas*. Op. cit., p. 339.

⁵⁴ Refiro-me aos versos da parte VI do poema “A palavra e a terra” (LC), a saber: “*Que importa este lugar/ se todo lugar/ é ponto de ver e não de ser?*”, Op. cit., p. 325.

resgatar a figura do amigo é, para além da constatação da perda, mais uma tentativa de renomear o mundo, trazendo à luz os elementos recalçados e soterrados da cultura brasileira.

Resgatar a figura do amigo é também declarar que ainda se fazia presente no seu modo de ser e agir aquela experiência entre amigos propiciada pelo Modernismo. É, em certa medida, dizer que eram aqueles princípios do movimento modernista que o moviam e permaneciam vivos no seu horizonte de atuação. Se ao longo do tempo o projeto modernista havia sido usurpado pela indústria cultural e transformado num projeto estéril, a homenagem ao amigo Mário, que personificava esses princípios, era também uma maneira de reapropriar-se desse legado e de fortalecer o seu poder de atuação diante de uma realidade histórica em crise.⁵⁵

Foram tantas as formas de resgate do poder da palavra criadora que o apelo feito aos amigos é uma das últimas tentativas do poeta de manter-se firme diante do prenúncio do fim. Mais do que homenageá-los, o poeta busca copiá-los naquilo que é o paradigma a ser seguido. Ele diz ao pintor Manuel da Costa Ataíde o motivo de sua admiração que, para além da capacidade artística, é fruto da sua capacidade de convivência com o outro: “*E porque/ ao sairdes de vossa casinha da Rua Nova nos fundos do Carmo/ encontra-vos sempre caminhando/ mano a mano com o mestre mais velho Antônio Francisco Lisboa/ e porque viveis os dois em comum o ato da imaginação/ e em comum o fixais em matéria, numa cidade após outra,/ porque soubeste amá-lo, ao difícil e raro Antônio Francisco,/ bato continência/ em vossa admiração*”.⁵⁶

Na análise do poema “A bomba”, será resgatada a figura do amigo Carlito, a quem o poeta apela para frear a catástrofe, no poema homônimo.

Depois do apelo aos amigos, as outras seções de *Lição de coisas* surgem figuradas já com a marca da presença da Guerra Fria e das consequências da era atômica.

A sexta seção – **Cidade** – é composta por três poemas – “Pombo-Correio”, “Caça Noturna” e “Canto do Rio em Sol” – e configura o espaço urbano com signos associados à

⁵⁵ João Luiz Lafeta, em seu estudo sobre a Literatura de 1930, resume a essência do projeto estético modernista que unia Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, apesar de o crítico estar falando das distinções existentes nos dois projetos desenvolvidos no Modernismo, ele aponta a inovação da linguagem como meio de atacar politicamente a maneira de ser de uma época, o que parece ser um dos objetivos buscados por Drummond em *Lição de coisas*. Diz ele: “*Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos, entretanto, correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam a sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrindo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo*”. LAFETÁ. João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p.20.

⁵⁶ ANDRADE, Carlos Drummond. “Ataíde”, In: *Op. cit.*, p. 341.

guerra, à incerteza e a um estado de exceção. A cidade do Rio de Janeiro, à época transformada em estado da Guanabara, é posta em situação ambígua, ora parecendo ter privilégios por estar “cidade-estado”, ora por se ver à mercê de decisões, leis e decretos que a põe passiva diante das mudanças. Mas, sobretudo, os poemas revelam que aquela aparente paz cotidiana, cuja paisagem ajudava a criar, não era um espaço isolado do mundo; ao contrário, estava sujeito tanto aos conflitos internos quanto a ameaças que vinham de longe, um espaço que estava na mira dos mísseis e das bombas⁵⁷. São os aviões, as eletrobombas, os pombos correios militares. É a engrenagem das Forças Armadas infiltrada nos espaços da antiga capital federal, “sempre capitalíssima”, como disse o poeta em uma crônica.

A sétima seção – **Ser** – compõe-se de oito poemas e nela a subjetividade lírica prepara o terreno para a não existência do ser. Ele figura não somente a precariedade que coloca a morte dentro da vida, como ocorre no primeiro poema – “O retrato de Malsim” – no qual a velhice e a proximidade da morte são figuradas como agente duplo, infiltrado no corpo do qual se apossa e é senhor. Mas também figura a própria impossibilidade de existir e de se reconhecer, já renunciando o desconcerto humano com o fim da existência do contexto no qual ela está inserida, como se vê no poema “Science fiction”: “O marciano encontrou-me na rua/ e teve medo de minha impossibilidade humana./ Como pode existir, pensou consigo, um ser/ que no existir põe tamanha anulação de existência?” Assim sendo, habituar-se a não existir é imaginar também a não existência do mundo com o qual se está acostumado a existir. Ainda me servindo de Günther Anders, em sua tese 8 sobre a Era atômica:

O que temos hoje que imaginar não é o não-ser de algo determinado dentro de um contexto cuja existência pode ser dada como certa, mas a inexistência desse próprio contexto do mundo como um todo, ao menos o mundo enquanto humanidade. (ANDERS, 1962, p.8)

O processo de desconstrução do sujeito, que é acompanhado pela subjetividade lírica e sobre o qual ela reflete, revela a cada momento do percurso traçado pelo livro o acúmulo de fragmentos recolhidos das trevas do esquecimento e reunidos para a contemplação dos espectadores atônitos. O que propiciou a existência da bomba e o que resultará da sua presença é a reificação do homem e sua transformação alegórica em fragmentos acumulados no mundo. Assim sendo, o mundo construído pela bomba é o mundo destruído por ela, e na seção **Mundo** ela triunfará sozinha. O que sobrar depois disso exigirá da subjetividade lírica um esforço de autorreconhecimento que partirá primeiro do total estranhamento.

⁵⁷ Como ressalta Günther Anders em sua tese 6, os horizontes se expandiram e as fronteiras do mundo deixaram de existir, todos estão ao alcance mortal dos demais. ANDERS, *Op. cit.*, p.8.

Vejam os então “A Bomba”.

2. Capítulo 2

2.1. “A Bomba” - A Apoteose da coisa

Pois não há prova mais definitiva e cabal da cegueira moral do que lidar com o Apocalipse como se ele fosse um “campo específico”, e acreditar que a posição hierárquica determina quem tem monopólio de decidir o “ser ou não ser” da humanidade. (ANDERS, 1962, p.11)

Carlos Drummond de Andrade sempre se considerou um homem do jornal e desde muito jovem se dedicou ao exercício de cronista⁵⁸.

Em seu ofício de escritor o trânsito entre gêneros, da crônica à poesia, nutria suas reflexões e servia também como instrumento de intervenção, tanto que foi com uma crônica que a introdução deste estudo se iniciou, exatamente para trazer a questão central desenvolvida aqui, a necessidade de denunciar a catástrofe iminente. Antonio Candido apontou em ensaio dedicado à prosa de ficção do poeta não somente o trânsito entre gêneros, mas também o papel indispensável da prosa. Diz ele:

Na sua obra a prosa de ficção parece ter um papel indispensável, na medida em que constitui o ponto intermediário na gama que vai da poesia à crônica. Isto não quer dizer que haja isolamento entre os diversos tipos da sua produção, pois, ao contrário, muito da sua obra é constituído por um trânsito de mão dupla entre eles. [...] Isso, para não falar nos limites fluidos da crônica propriamente dita, onde poesia e ficção se misturam a fim de produzir figuras variadas em torno da anedota, o caso singular, a cena de rua. Digamos que numa ponta ficam as estruturas especificamente poéticas, com função própria; na outra, certas prosas de cunho reflexivo ou polêmico, nutridas de ideia, protesto, denúncia... (CANDIDO, 2004, p. 16-7)

⁵⁸ Em 1926, Drummond assumiu o posto de redator e posteriormente de redator-chefe do *Diário de Minas*. Desde então passou a colaborar com diversos jornais de Minas Gerais. Ao se mudar para o Rio de Janeiro, manteve a colaboração com os jornais mineiros e em 1945 passou a colaborar com os jornais cariocas *Correio da Manhã*, no qual mantinha uma coluna diária, e na *Tribuna Popular*, onde atuou como codiretor do jornal. A partir de 1969 até sua morte manteve uma coluna diária no *Jornal do Brasil*.

Em fevereiro de 1960, Carlos Drummond de Andrade escreveu a crônica “Morte na África”, no *Correio da Manhã*⁵⁹; nela expunha em tom irônico os paradoxos da política nuclear francesa. À época, a França não fazia parte dos países considerados potências nucleares, a saber, EUA, URSS e Inglaterra. E, como ela queria participar do grupo, explodira dias antes uma bomba atômica no deserto argelino para com isso poder participar em pé de igualdade das negociações sobre o desarmamento nuclear entre as grandes potências. Além disso, ao explodir uma bomba em território do seu protetorado, a França dava um recado muito claro àqueles povos os quais ela mantinha subjugados em suas colônias d’África e que haviam se sublevado. Diz ele no início da crônica:

Afinal, o general De Gaulle fez explodir a sua bomba atômica no quintal da França. Poderia tê-lo feito em *Versailles*, para dar maior beleza ao espetáculo, mas preferiu um lugar mais modesto, como é a África Ocidental Francesa. Escolheu um deserto. Nesse deserto subiu um cogumelo trinitrotolueno para a glória da França.

Adiante ele apresenta um dos objetivos do governo francês: o desejo de se tornar uma potência nuclear:

Porque um dos objetivos de De Gaulle, consoante o comunicado oficial, consiste em fazer sentir a ação da França “para a conclusão de acordos entre as potências atômicas, tendo em mira a realização do desarmamento nuclear”. As potências atômicas discutem atualmente em Genebra a possibilidade de se desarmarem; a França não podia contribuir para o desarmamento, porque não era uma potência atômica, mas convertendo-se nessa espécie rara e terrível de potência, pode chegar à mesa de Genebra e falar alto às outras: “Colegas, desarmemo-nos!”.

Entretanto, ele diz em seguida, a bomba francesa pode ser um passo importante para que a França preencha sua ficha de admissão em clube tão restrito, mas que será irrisório frente à quantidade de experimentos dos países membros:

Mas os sócios fundadores do Clube poderão gabar-se de ter promovido já 210 explosões nucleares. Que vale uma simples bomba em Tanezrouft, diante dessa imensa produção de cogumelos mortíferos, que as Três Grandes Potências alegam como título máximo para suas cadeiras cativas na agremiação?

Por fim ele finaliza a crônica dizendo que os africanos não precisariam mais se expor a trabalhos desumanos nas minas de carvão sul-africanas para morrer. Ao menos a bomba francesa poupou-lhes esse trabalho:

Amigos africanos, não só de Moçambique, senão de toda a África sob regime colonial, de protetorado ou mandato: se não encontrais um meio de viver, pelo menos conquistastes agora mais um novo meio de morrer, e sem sair de casa, o que evita muitas canseiras: aí está a vossa bombinha atômica experimental, levando a morte a domicílio; sede gratos a nossa civilização.

⁵⁹ O original e sua transcrição encontram-se no Anexo 1 deste trabalho. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Morte na África”, *Imagens do tempo*, In: *Correio da Manhã*, 16/02/1960.

O tom de escárnio adotado por ele na crônica revela a rejeição do poeta aos rumos tomados pelo mundo depois do fim da Segunda Guerra Mundial, quando a produção de armas nucleares garantia a um número restrito de nações uma paz aparente em seus territórios e o poder de destruição de qualquer nação que se interpusesse em seu caminho.

A crônica deixa claro que há uma situação mundial que direciona as ações políticas dos países para as questões relacionadas à produção de tecnologia nuclear voltada para a guerra. E se na crônica “Fim” ele denuncia a responsabilidade dos cientistas e artistas na produção de armas nucleares, nesta ele atacará o discurso político produzido pelos governos das grandes potências para justificarem suas ações. Nesse sentido, não produzir armas nucleares significava em outras palavras não participar do embate de forças políticas do cenário mundial, que, por trás do discurso paradoxal “façamos a paz promovendo a guerra”, revelava um presente assombrado com a possibilidade de destruição total. Enquanto isso, praticava-se o extermínio programado das populações exploradas pelo modelo colonialista que vinha demonstrando sinais de cansaço desde finais dos anos 1950 e especialmente início dos anos 1960⁶⁰, reorganizando os antigos impérios coloniais na nova lógica do capitalismo tardio, mais abrangente e globalizado.

Como se pode deduzir pela crônica, a bomba atômica, enquanto produto refinado da corrida armamentista⁶¹, esquentava as discussões políticas e era preocupação constante daqueles que acompanhavam o desenrolar dos fatos e temiam um possível desfecho trágico que poderia dar cabo da humanidade⁶².

⁶⁰ Em seu artigo, *Periodizando os anos 60*, Frederic Jameson situa o começo dos anos 1960 no processo de descolonização da África. Diz ele: “Não parece particularmente controverso situar os começos do que viria a ser chamado de os anos 60 no Terceiro Mundo com o grande movimento de descolonização da África inglesa e francesa.” (p.84). Mais adiante, ele enumera os movimentos de sublevação que ocorreram no continente africano: “A independência de Gana (1957), a agonia do Congo, a independência das colônias francesas ao sul do Saara após o referendun gaullista de 1959 e, finalmente, a Revolução Argelina (a qual plausivelmente marca esta nossa demonstração esquemática tanto com seu ponto alto, a batalha de Argel, travada entre janeiro e março de 1957, quanto com sua resolução diplomática em 1962) – sinalizam, todas, o nascimento convulsivo daquilo que viria a ser conhecido mais tarde como os anos 60.” (p.85) Nesse sentido, as experiências nucleares francesas tinham também o objetivo de conter as revoltas em suas colônias. JAMESON, Frederic. *Op. cit.*, p. 81-126.

⁶¹ Chantal Castelli, em sua tese de doutorado, dedica um capítulo para tratar do poema “A bomba”. Ao citar a estrofe 14 – *A bomba/ furtou e corrompeu elementos da natureza e mais furtara e corrompera* – ela traz uma explicação técnica da produção da bomba atômica, do quanto o processo é caro, o que a torna um artigo de luxo da indústria bélica. Segue a citação: “*O conhecimento das propriedades físicas da bomba e da tecnologia necessárias para fabricá-la é interessante porque reforça seu valor econômico e político, e a exclusividade dos que a detêm. Apesar de inserir-se no contexto maior da indústria bélica, a bomba é ao mesmo tempo um artefato raro e exclusivo, como um produto de alto luxo num mercado saturado. Por isso ela participa e se diferencia, ao mesmo tempo, do mundo da produção em série; um exame mais detido de seus significados mostra como a bomba é um objeto singular no universo da tecnologia de ponta e dos armamentos.*” CASTELLI, Chantal. *Op. cit.*, p. 120.

⁶² No pós-guerra, embora Drummond não tenha se pronunciado explicitamente sobre a bomba, na sua poesia, todo o movimento de *Novos poemas a Claro enigma* parece indicar a consciência de que o nome da paz é “guerra fria”.

*

Desde o fim da II Guerra mundial, cujo marco foram as explosões das bombas de Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945, a configuração geopolítica do mundo se alterou. Os países que haviam se aliado para lutar contra o nazifascismo se posicionaram em dois blocos antagônicos, concorrentes que passaram a medir forças empregando como arma a tecnologia que foi desenvolvida para fabricar entre outras coisas a bomba atômica. É o início da Guerra Fria e, segundo o filósofo alemão Günther Anders, desde a explosão da bomba de Hiroshima, em 06 de agosto de 1945, o início da Era atômica, considerada por ele em suas *Teses para Era Atômica*⁶³ como sendo a última era, na qual os homens podem, por um lado, destruir o mundo inteiro e extinguir a humanidade, sentindo-se onipotentes por isso; e, por outro lado, assistir à destruição sem que possam impedir que ela ocorra, sentindo-se impotentes (Tese 1). É, nesse sentido, o tempo do fim e que ameaça a humanidade com o fim do tempo (Tese 2), fim que pode nunca chegar, mas que está posto como possibilidade real em cada evento promovido pelas grandes potências, cujas ações políticas eram e ainda são direcionadas para se acelerar a corrida armamentista e norteiam a situação atômica instalada.

*

Como foi apontado na Introdução, em consonância com esta crônica e com a crônica “Fim”, mas agora tendo como protagonista e sujeito das ações a própria bomba atômica e a rede de relações políticas por ela engendrada no cenário da Guerra Fria, Drummond publicou o poema “A bomba”, primeiramente na revista *Mundo Ilustrado*⁶⁴ e posteriormente, em 1962, na

A destruição da humanidade parece estar pressentida em um poema como “Jardim”, de *Novos poemas* e “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, por exemplo.

⁶³ ANDERS, Günther. *Op. cit.*, p. 493.

⁶⁴ Revista **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 11/06/1960, In: *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naif, 2012, p.869.

seção **Mundo**, do livro *Lição de coisas*⁶⁵, mostrando como essa questão mobilizou o poeta, a ponto de fazer do poema, que segundo a interpretação adotada aqui, o articulador da estrutura do livro e o seu momento de maior tensão. Naquele momento da Guerra Fria, o mundo estava prestes a enfrentar uma das crises mais agudas do período, a crise dos mísseis nucleares soviéticos, instalados em Cuba e direcionados para o território norte-americano.

*

O fato provocou a reação norte-americana e criou um verdadeiro cenário de guerra em torno da ilha, com frota de navios e arsenal atômico voltados contra ela, prontos para varrê-la do mapa. Com isso, a humanidade foi posta em alerta com a possibilidade real de um enfrentamento nuclear entre URSS e EUA⁶⁶.

Como disse o historiador inglês Eric Hobsbawn, "*Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade*".⁶⁷ Desse modo, a iminência de crises como o episódio cubano⁶⁸ era constante, assim como na crônica Drummond afirma que a bomba francesa era uma entre mais de duzentas que já haviam sido detonadas; as bombas futuras também alarmavam o presente. Nesse sentido, a Guerra Fria, nome dado à paz desde o fim da II Guerra, instaurou uma guerra permanente, misto de realidade e ficção, sempre uma ameaça, mas também um blefe, porque tal confronto levaria a humanidade à extinção e, por isso, ora era uma ameaça usada como espécie de chantagem, ora um acordo tácito que fez com que fosse nomeada de "Paz fria"⁶⁹. Nela, as armas nucleares e a bomba atômica direcionavam as ações

⁶⁵ Além do poema "A bomba", faz parte desta seção de *Lição de coisas* o poema "Vi nascer um Deus", em que o poeta aborda a mercantilização da figura de Jesus.

⁶⁶ *Lição de coisas* foi publicado em março de 1962 e a crise dos mísseis soviéticos em Cuba ocorreu na segunda quinzena de outubro de 1962. Embora não tenha relação direta com a crise dos mísseis, o poema publicado em livro naquele ano mostra que a tensão que culminou na crise vinha se acumulando há alguns anos.

⁶⁷ HOBSEBAWN, Eric. "Guerra Fria", in: *Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1990*, 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.178.

⁶⁸ Ainda segundo Hobsbawn, "Durante a crise dos mísseis cubanos de 1962, como agora sabemos (Bali, 1992; Bali, 1993), a principal preocupação dos dois lados era impedir que gestos belicosos fossem interpretados como medidas efetivas para a guerra". HOBSEBAWN, E. *Op.cit.*, p. 180.

⁶⁹ Segundo Hobsbawn: "Até a década de 1970, esse acordo tácito de tratar a Guerra Fria como Paz Fria se manteve". *Op. cit.*, p. 180.

políticas e movimentavam toda uma estrutura burocrática, ideológica e econômica voltada para a guerra, numa atitude totalitária e ameaçadora, que transformava o mundo num espaço tensionado, comparável a um grande campo de concentração, em que o extermínio era uma possibilidade real, como aponta Günter Anders em sua Tese 5⁷⁰. E nesse contexto, na década de 1960, a tensão gerada pelo blefe ou pela paranoia engendrou uma indústria militar insana, voltada para a guerra e alimentada por dividendos da comercialização dos subprodutos da bomba atômica⁷¹.

*

Diferente do contexto da Segunda Guerra, quando as notícias vinham de longe e eram acompanhadas pelos noticiários, como se lê em vários dos poemas de *A rosa do povo*, como “Carta a Stalingrado” (*Saber que resistes./Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes/ Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no alto da página.*), “Notícias” (*Entre mim e os mortos há o mar/e os telegramas./Há anos que nenhum navio parte/nem chega. Mas sempre os telegramas/frios, duros, sem conforto.*), “Telegrama de Moscou” (*Pedra por pedra reconstruiremos a cidade./ Casa e mais casa se cobrirá o chão./Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.*), o cenário da Guerra Fria e da Era atômica reduziram em muito as distâncias, ou, como se verá mais adiante na análise de “A Bomba”, aboliram-nas.

Para o poeta, que havia expandido seu canto, solidarizando-se com os que lutavam contra o mal encarnado pelo nazifascismo, o momento do pós-guerra paulatinamente tingiu seu canto

⁷⁰ “Ao ameaçar com a Guerra atômica, e, portanto, com o extermínio, não podemos evitar ser totalitários; pois esta ameaça equivale a uma chantagem e transforma nosso globo em um vasto campo de concentração”. ANDERS, Günter. *Op.cit.* p.493-505.

⁷¹ Conforme Hobsbawn: “Os dois lados viram-se assim comprometidos com uma insana corrida armamentista para a mútua destruição, e com o tipo de generais e intelectuais nucleares cuja profissão exigia que não percebessem essa insanidade. Os dois também se viram comprometidos com o presidente em fim de mandato, Eisenhower, militar moderado da velha escola que se via presidindo essa descida à loucura sem ser exatamente contaminado por ela, chamou de ‘complexo industrial-militar’, ou seja, o crescimento cada vez maior de homens e recursos que viviam da preparação da guerra. Mais do que nunca, esse era um interesse estabelecido em tempos de paz entre as potências. Como era de se esperar, os dois complexos industrial-militares eram estimulados por seus governos a usar sua capacidade excedente para atrair e armar aliados e clientes, e, ao mesmo tempo, conquistar lucrativos mercados de exportação, enquanto reservavam apenas para si os armamentos mais atualizados e, claro, suas armas nucleares. Pois na prática as superpotências mantiveram seu monopólio nuclear. Os britânicos conseguiram bombas próprias em 1952, por ironia com o objetivo de afrouxar sua dependência dos EUA; os franceses (cujo arsenal nuclear era na verdade independente dos EUA) e os chineses na década de 1960.” HOBSBAWN. E. *Op. cit.*, p. 185.

de negatividade. Além das distâncias terem desaparecido, havia a percepção nos setores mais lúcidos de que as iniquidades não só se mantinham como também se potencializavam⁷². Diante da nova lógica do capital, que transformava os espaços do mundo em espaços de exploração e em alvos de ataques, a nova configuração geopolítica trazia-lhe a certeza de que o poder local estava subsumido ao poder das grandes potências. Nesse contexto, a bomba, então, torna-se uma ameaça a pairar soberana, o que deu ao modo de comunicar do poeta um caráter de urgência, expresso agora em tonalidade irônica e jocosa.

Se tanto nas crônicas quanto em muitos poemas do período o tom de denúncia incessante se mantém, do mesmo modo como quando, ao ampliar sua voz crítica, empregou todas as suas armas para denunciar a destruição do Pico do Cauê em Itabira pela Companhia Vale do Rio Doce⁷³, aqui também se pode dizer que o trabalho com matéria do cotidiano, cujo resultado ele expressava diariamente em suas crônicas⁷⁴ e que tantas vezes foram sua porta de entrada na elaboração de seus poemas, assume com a ameaça da bomba o caráter de comunicação urgente e a consciência da necessidade de intervenção. Nesse sentido, o movimento da subjetividade

⁷² Em entrevista concedida, em fevereiro de 1945, ao jornalista Ary Andrade, o poeta expressa o seu desencanto e constata que, se os esforços despendidos na guerra não promovessem justiça social, de nada teria valido lutar. Diz ele: “*Para que se pudesse dizer que este conflito não foi em vão e veio beneficiar a humanidade, seria preciso que nesse amanhã, de que estamos ainda num sombrio princípio de aurora, trouxesse melhores condições de vida, habitação, cultura, subsistência para todos os homens, sem distinções nem discriminações, quaisquer que elas fossem. Que às bibliotecas fosse permitido o acesso aos que têm os pés descalços (ou antes que não houvesse mais pés descalços no mundo...) mas, esquecidos das vísceras, têm fome e sede de saber. Que os museus não fossem só para os privilegiados capazes de apreciá-los pelo seu nível de cultura. Que os homens que nada possuem pudessem frequentar esses lugares como podem agora viajar nos bondes de segunda classe. Porque, nas atuais condições econômicas vigentes na maior parte da superfície da terra, e apesar do que se diga em contrário, a cultura continua a ser um privilégio de classe e de casta. Penso, pois, que se esse após-guerra não nos trouxer o nivelamento e uma igual oportunidade de acesso a todos bens materiais, idêntico direito à educação e à instrução – e não só o direito, o que seria pura fantasia, mas a possibilidade material de se gozar tais benefícios, se ao menos estas mínimas aspirações não puderem ser satisfeitas, de nada valeram toda essa sangueira e o sacrifício de milhões de moços foi perdido.*” ANDRADE, Carlos Drummond. “O Mundo de Após-Guerra”, Entrevista a Ary Andrade, In: *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção “Fortuna crítica”. Org.: Sônia Brayner, nota preliminar de Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.32- 34.

⁷³ “O ano de 1955 era de eleições presidenciais e, não por acaso, a bateria de artigos, embora sem direcionamento eleitoral explícito, tentava aproveitar o momento estratégico para influir nos rumos da política mineral e no futuro da Companhia. O poeta-cronista procurava amplificar nacionalmente as vozes críticas que se agitavam na cidade natal, testemunhando os acontecimentos locais e encaminhando suas demandas”. WISNIK, José Miguel. *Op. cit.*, p.154.

⁷⁴ Em crônica publicada em julho de 1962, o poeta fala da publicação dos livros *Antologia poética* e *Lição de coisas* e ao comentar sobre a força de sua poesia, se ela havia perdido a capacidade de provocar, ele responde que não e aponta quais temas o mobilizaram, dentre eles, o excesso de bomba do seu tempo: “*não sei dizer se o poeta perdeu a força de irritar, que o distinguiu; sei que abre novo baú de lembranças , reage contra o excesso de bomba do seu tempo* (grifo meu), narra dramas amorosos e psicológicos do próximo, trata galantemente da cidade do Rio, ex-capital sempre capitalíssima, fala de pombos-correios, fazendas, muladeiros, santas, rende preito a Portinari, a Chaplin, ao pintor colonial Ataíde e a Mário de Andrade, explora a palavra como som e como signo, em aproximações, contrastes, esfoliações, distorções e interpretações endiabradas”. ANDRADE, Carlos Drummond. “Livros Novos”. In: *Imagens de coleguismo/ Correio da Manhã*, 01/07/1962. A cópia da crônica e sua transcrição está no Anexo deste trabalho.

lítica em *Lição de coisas*, de ora ansiar renomear o mundo e ora denunciar sua condição catastrófica, chega aqui a um momento de virada. A denúncia e o grito de alerta são a última tentativa de frear os acontecimentos. E para se ter alguma chance de renomear o mundo em outras bases, o sujeito lírico precisa antes disso estampar na cara do mundo o perigo que todos correm e as consequências fatais desse modelo para os seres humanos⁷⁵.

A obsolescência do homem⁷⁶ é o resultado das explosões da bomba. E o poeta a figurará. Para nossa leitura, o importante agora é perceber como a figuração da bomba e dos seus poderes indestrutíveis traçam esse caminho aparentemente sem volta da onipotência das coisas na posição de sujeitos, em detrimento dos seres humanos reduzidos à condição de objetos reificados. Assim, revelando os seus aspectos totalitários, perversos – e que se representam pelo poeta como risíveis –, ele segue na direção de tentar produzir medo na mesma proporção da força da bomba. Mesmo que o sujeito lírico não alcance seu objetivo e se frustre, pois como ele disse na crônica “Fim”, é pouco escrever poemas diante da enormidade do perigo da bomba, é o seu único recurso como poeta. E servindo-me mais uma vez das teses de Günther Anders:

Mesmo fracassando nos esforços de expandir a capacidade de sentir medo, não se intimide. Todo fracasso rende frutos, pois deixa-nos alertas quanto a iniciar outras ações cujos efeitos transcendem nossa capacidade de sentir medo. (ANDERS, 2013, s/p)

Então, vejamos o poema.

A BOMBA

- [1] A bomba
 é uma flor de pânico apavorando os floricultores
- [2] A bomba

⁷⁵ Hoje, sessenta anos depois, e com algumas camadas a mais de deterioração do planeta acumuladas, observamos que a denúncia do poeta ecoou pouco. A tendência é sempre de pensar numa destruição fulminante; mas não, o poeta revela que a realidade forjada pelas escolhas humanas vem acumulando, além de destroços e fragmentos, corpos vítimas da devastação ambiental e das guerras promovidas pelas grandes potências, até chegar o momento em que os avanços tecnológicos em áreas como da neurociência e da inteligência artificial darão a verdadeira dimensão da importância das coisas em detrimento dos seres humanos, cuja existência se tornará obsoleta.

⁷⁶ ANDERS, Günther. *La obsolescência del hombre, vol. 1*. Traducción de Josep Monter Perez, Valencia: Pre-Textos, 2011.

é o produto quintessente de um laboratório falido

- [3] A bomba
é miséria confederando milhões de misérias
- [4] A bomba
é estúpida é ferotraste é cheia de rocamboles
- [5] A bomba
é grotesca de tão metuenda e coça a perna
- [6] A bomba
dorme no domingo até que os morcegos esvoacem
- [7] A bomba
não tem preço não tem lunar não tem domicílio
- [8] A bomba
amanhã promete ser melhorzinha mas esquece
- [9] A bomba
não está no fundo do cofre, está principalmente onde não está
- [10] A bomba
mente e sorri sem dente
- [11] A bomba
vai a todas as conferências e senta-se de todos os lados
- [12] A bomba
é redonda que nem mesa redonda, e quadrada
- [13] A bomba
tem horas que sente falta de outra para cruzar
- [14] A bomba
furtou e corrompeu elementos da natureza e mais furtara e
corrompera
- [15] A bomba
multiplica-se em ações ao portador e em portadores sem ação
- [16] A bomba
chora nas noites de chuva, enrodilha-se nas chaminés
- [17] A bomba
faz *week-end* na Semana Santa
- [18] A bomba
brinca bem brincado o carnaval

- [19] A bomba
tem 50 megatons de algidez por 85 de ignomínia
- [20] A bomba
industrializou as térmitas convertendo-as em balísticos
[interplanetários]
- [21] A bomba
sofre de hérnia estranguladora, de amnésia, de mononucleose, de
[verborreia]
- [22] A bomba
não é séria, é conspicuamente tediosa
- [23] A bomba
envenena as crianças antes que comecem a nascer
- [24] A bomba
continua a envenená-las no curso da vida
- [25] A bomba
respeita os poderes espirituais, os temporais e os tais
- [26] A bomba
pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba
- [27] A bomba
é um cisco no olho da vida, e não sai
- [28] A bomba
é uma inflamação no ventre da primavera
- [29] A bomba
tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de ouro, cobalto
[e ferro além da comparsaria]
- [30] A bomba
tem supermercado circo biblioteca esquadilha de mísseis, etc.
- [31] A bomba
não admite que ninguém a acorde sem motivo grave
- [32] A bomba
quer manter acordados nervosos e sãos, atletas e paralíticos
- [33] A bomba
mata só de pensarem que vem aí para matar
- [34] A bomba

dobra todas as línguas à sua turva sintaxe

- [35] A bomba
saboreia a morte com *marshmallow*
- [36] A bomba
arrota impostura e prosopopeia política
- [37] A bomba
cria leopardos no quintal, eventualmente no *living*
- [38] A bomba
é podre
- [39] A bomba
gostaria de ter remorso para justificar-se, mas isso lhe é vedado
- [40] A bomba
pediu ao Diabo que a batizasse e a Deus que lhe validasse o
[batismo]
- [41] A bomba
declara-se balança de justiça arca de amor arcanjo de fraternidade
- [42] A bomba
tem um clube fechadíssimo
- [43] A bomba
pondera com olho neocrítico o Prêmio Nobel
- [44] A bomba
é russamericanenglish mas agradam-lhe eflúvios de Paris
- [45] A bomba
oferece na bandeja de urânio puro, a título de bonificação, átomos
[da paz]
- [46] A bomba
não terá trabalho com as artes visuais, concretas ou tachistas
- [47] A bomba
desenha sinais de trânsito ultreletrônicos para proteger velhos e
[criancinhas]
- [48] A bomba
não admite que ninguém se dê ao luxo de morrer de câncer
- [49] A bomba
é câncer

- [50] A bomba
vai à lua, assovia e volta
- [51] A bomba
reduz neutros a neutrinos, e abana-se com o leque da reação em
[cadeia
- [52] A bomba
está abusando da glória de ser bomba
- [53] A bomba
não sabe quando, onde e por que vai explodir, mas preliba o instante
[inefável
- [54] A bomba
fede
- [55] A bomba
é vigiada por sentinelas pávidas em torreões de cartolina
- [56] A bomba
com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para que se salve
- [57] A bomba
não destruirá a vida
- [58] O homem
(tenho esperança) liquidará a bomba.

O primeiro aspecto a ser observado no poema é sua atitude enunciativa que lhe dá, como ensina Kayser⁷⁷, contornos épicos que, no entanto, não trazem desenvolvimento da ação, mas, antes, a qualificação dos atributos da bomba, eternizados na reiteração do presente do Indicativo. Uma épica, digamos assim, paralisada, onipresente. A subjetividade lírica não se faz presente linguisticamente (exceção ao último verso), – apesar de ser a responsável por exprimir o objeto apreendido por ela.

O objeto com o qual o sujeito se defronta é a bomba que assume nos versos a posição de sujeito das enunciações, tais como as concebe o sujeito lírico, tornando-a, assim, o sujeito sintático. Isso quer dizer que a atitude enunciativa já revela a soberania do objeto que, apesar de encontrar uma subjetividade lírica pronta para denunciá-lo, tem um poder fenomenal que a obriga a valer-se da força do humor para atacá-la e proteger-se, a ela e à humanidade. Mostra que estamos diante de um objeto que é muito maior do que o sujeito mesmo, porque personifica

⁷⁷ KAYSER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 376-377.

o modo de ser do Estado, no contexto da Guerra Fria e da Era Atômica. Ou seja, um Estado, associado à indústria capitalista, que se estruturou em função do desenvolvimento da energia nuclear voltada para guerra, para o fortalecimento da indústria bélica ao qual está atrelado e para um modelo econômico voltado para o extermínio, mesmo tendo ramificações da produção cujos produtos não estão vinculados à guerra e que foram criados e produzidos em larga escala para atender à sociedade civil. Em seu conjunto, um modelo voltado para o extermínio.

O historiador e pacifista inglês, E.P.Thompson, ao citar em artigo⁷⁸ a historiadora Emma Rothschild, diz que ela

reatualizou o argumento que, “nas décadas do pós-guerra, as indústrias militares funcionaram nos EUA como o algodão na revolução industrial na Grã-Bretanha, como o “setor de ponta”: não “como um setor industrial único ou múltiplo...mas antes como uma reunião de indústrias reunidas por um objetivo comum e um comprador comum”. Dado um mercado em expansão e garantida uma elevada taxa de lucro, esse setor de ponta estimulou, por sua vez, a explosão na eletrônica, no setor aeroespacial civil, etc., bem como em enclaves seguros da pesquisa de desenvolvimento civis. (THOMPSON, 1985, p.36)

Nesse sentido, a indústria voltada para guerra, que representa os interesses desse capital, e que se retroalimenta no confronto com os seus pares, assumiu o papel de dirigente dos negócios nos países que se tornaram seus agentes. A tecnologia de ponta associada à indústria bélica criou uma demanda que fez com que o que era produzido para consumo da sociedade civil ficasse atrelado à produção de todo tipo de armamentos. Como diz o poeta no dístico 47: “*A bomba/ desenha sinais de trânsito ultraletrônicos para proteger velhos e criancinhas*”, ao mesmo tempo em que ela é uma doença que provoca a morte, é paradoxalmente também a promotora da tecnologia que criou meios de cura dos males que ela mesma provocara: “*A bomba/ não admite que ninguém se dê ao luxo de morrer de câncer// A bomba/ é câncer.*”

Desse modo, ao personificar a Bomba, o poeta faz ver que ela representa ações e atitudes humanas engendradas no interior desse Estado militarizado e totalitário que não consegue mais se desvencilhar de um modelo econômico pautado na destruição e no extermínio, rendendo-lhe lucros e poder. Principalmente porque esse modelo de produção criou uma dependência inextricável entre mercadorias que atendem tanto a esfera militar quanto a civil, ambas criadas dentro do mesmo modelo de desenvolvimento tecnológico-científico, dando provas de que mais uma vez a escolha sempre leva a “Isso é aquilo”. Talvez seja por essa razão que aqueles que foram cooptados por este complexo industrial-militar, no qual as grandes potências no pós-guerra se estruturaram, fingiram ignorar as contradições inerentes desse modelo de sociedade. Ou como

⁷⁸ THOMPSON, Edward P. “Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização”, In: *Exterminismo e Guerra Fria*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.36.

o sujeito lírico aponta no dístico 40 ao se referir ao subterfúgio encontrado para aliviar a culpa de tal escolha: *A bomba/ pediu ao Diabo que a batizasse e a Deus que lhe validasse o batismo.*

Mais adiante, no mesmo artigo, E.P. Thompson expõe a estrutura destas potências e corrige a maneira como ela é compreendida, revelando que não se trata de um setor da economia, mas a economia como um todo⁷⁹. Diz ele: “*que o impulso inercial para guerra (ou colisão) surge de bases profundamente estruturadas no interior das potências antagônicas. [...] os EUA e a URSS não têm complexos industriais-militares: eles são esses complexos*”.⁸⁰

Como o grupo de nações que detém a bomba atômica e a tecnologia atrelada a ela era e é restrito, e o poder de destruição de cada uma delas é total, estamos diante de uma luta de Titãs. Luta que controla as ações políticas e cria dependência científico-tecnológica e econômica. Nesse sentido, a Bomba que personifica esse Estado é alçada junto com ele ao patamar de um deus, o deus do extermínio e da guerra permanente, o deus do poder econômico. Ainda segundo Edward Thompson,

O exterminismo se confronta consigo mesmo. Ele não explora uma vítima: ele explora um igual. A cada tentativa de dominar o outro, ele traz à existência uma contraforça equivalente. É uma contradição não-dialética, um estado de antagonismo absoluto, onde ambas as potências crescem com o enfrentamento, e que só pode ser resolvido pelo extermínio recíproco. (THOMPSON, p.49, 1981).

No poema, esse confronto de Titãs surge figurado na própria estrutura dos versos, por meio da onipotência da bomba, reificada ao revés, com o objeto na condição de sujeito. O poema é composto por cinquenta e oito dísticos, nos quais a palavra bomba reina isolada no primeiro verso em todas as estrofes, com exceção da última. Isso revela a posição de destaque da bomba como sujeito das ações ou dos qualificativos que lhe serão predicados no segundo verso de cada um dos dísticos. Além disso, a repetição anafórica da palavra bomba traz consigo, além do efeito aliterativo e onomatopáico da explosão, a intensidade com o qual o fenômeno ocorre. A cada “bomba” enunciada no poema, o som se propaga, reverbera e resvala na continuidade da frase

⁷⁹ Quanto ao modo de organização do Estado no pós-guerra, Hannah Arendt segue na mesma linha de raciocínio de E.P. Thompson. Diz ela: “Hoje em dia todas essas antigas verdades sobre a relação entre a guerra e a política, ou a respeito da violência e do poder, tornaram-se inaplicáveis. À Segunda Guerra Mundial não se seguiu a paz, mas uma guerra fria e o estabelecimento do complexo de trabalho industrial-militar. Falar da ‘prioridade do potencial para fazer a guerra como a principal força estruturadora na sociedade’, sustentar que os ‘sistemas econômicos, as filosofias políticas e a *corpora juris* servem e ampliam o sistema de guerra, e não o contrário’, concluir que ‘a própria guerra é o sistema social básico, dentro do qual outros modos secundários da organização social conflitam ou conspiram’ – tudo isso soa muito mais plausível do que as fórmulas do século XIX de Engels ou de Clausewitz.” ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.17

⁸⁰ THOMPSON, E.P. Op. cit., p. 45.

que contém um atributo ou predicado da bomba, assim como na explosão atômica o núcleo radioativo se expande e se propaga. Como pode ser exemplificado com os seguintes dísticos:

- [1] A bomba
 é uma flor de pânico apavorando os floricultores
- [2] A bomba
 é o produto quintessente de um laboratório falido
- [3] A bomba
 é miséria confederando milhões de misérias

Os qualitativos da bomba (miséria, flor de pânico, produto) e suas ações (entre outros, *dorme no domingo até que os morcegos esvoacem, amanhã promete ser melhorzinha mas esquece*) são configurados no poema em seu momento presente; a apresentação do espetáculo da destruição ocorre em tempo real e paralisado, eterno (promete/esquece). Estamos diante de um bombardeio em que bombas pipocam em todos os lugares, tomando conta de todos os espaços, abolindo todas as fronteiras, para nos valermos de uma formulação de Günther Anders em sua Tese 6: “*No tempo do fim, todo mundo está ao alcance mortal de todos os demais, podendo haver uma destruição mútua.*”⁸¹

É o momento da apoteose da coisa. Nesse sentido, a coisa elevada à condição de divindade é figurada nos versos com toda sua supremacia. Como personifica o modo de ser do capital em um Estado militarizado, ela incorpora todos os cacoetes e veleidades da classe burguesa. Então, a subjetividade lírica figura as idiosincrasias da bomba, rebaixando-a e mostrando como suas ações revelam quem verdadeiramente ela é: infantil, voluntariosa, narcísica, autoritária, destrutiva, irrefreável, impondo à humanidade o terror que nasce da arrogância de quem governa tendo em vista apenas seus próprios interesses de classe, submetendo aqueles que ela não considera como iguais ao seu jugo e caprichos⁸². Então, a

⁸¹ ANDERS, Günther, *Op. cit.*, s/p.

⁸² Em 17 de dezembro de 2020, quando participou do Ciclo de debates intitulado – Ciclo Hegel e a Política – “Ainda se trata de Era Atômica: o tempo do fim” – o filósofo Paulo Arantes discorreu sobre o poema “A Bomba”, de Drummond, para falar da era atômica sob o prisma da periferia do sistema. Ele dividiu sua fala em três partes: 1945, Hiroshima, 1962, a crise dos mísseis cubanos, e 2020, a pandemia. É quando fala da crise cubana que ele apresenta o poema “A bomba” e a poética drummondiana do período como sendo uma análise filosófica sobre a era atômica e seus efeitos perversos no contexto da Guerra Fria. É o filósofo quem aponta o caráter infantil, perverso e narcísico da bomba. Segue a transcrição de parte de sua fala: “Drummond personifica a bomba e ela se torna uma pessoa, de preferência infantilizada, idiotizada, com todos os cacoetes burgueses, com todos os caprichos da burguesia local e mundial, ela se torna uma pessoa que tem vontades, ela brinca o Carnaval, ela se esconde, ela vai até a Lua, ela não sabe a hora que irá explodir, mas isso pouco importa. O poema é um achado de gênio, porque ao personificar a bomba ele a desarma, exatamente como a paródia do “Dr. Fantástico”, do Kubrick. [...] O poema do Drummond é um grande achado filosófico-teórico, essa personalização da bomba como uma criança mimada que pode destruir o mundo, mas que por outro lado tem que ser controlada, e nos últimos versos ele acredita que o homem conseguirá desarmá-la e domá-la, que uma pessoa narcísica, autofágica e destrutiva pode no limite ser controlada? Eu diria que não, que o capitalismo entrou na sua fase narcisista e autofágica e que não

bomba é apresentada em seus aspectos patéticos, risíveis (*pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba* ou *A bomba/ mente e sorri sem dente*), infantis (*A bomba/ brinca bem brincado o carnaval*) e perversos (*A bomba/ é estúpida é ferotriste é cheia de rocamboles*, ou *A bomba/ envenena as crianças antes que comecem a nascer// A bomba/ continua a envenená-las no curso da vida*). Desse modo, ela afeta o presente e reduz a perspectiva do futuro, fazendo-o pertencer ao presente. Ou, nas palavras de Günther Anders, em sua Tese 7:

Na medida em que ações praticadas hoje (explosões para testes nucleares, por exemplo) afetam gerações futuras tão perniciosamente quanto afetam a nossa, o futuro pertence ao âmbito de nosso presente. Isso significa que, além da expansão do horizonte, deve haver uma expansão temporal, em que o futuro está atrelado ao presente. (ANDERS, 2013, s/p)

Por isso, o sujeito lírico diz que ela precisa ser contida, mas aqueles que tentam contê-la e espreitam-na são frágeis e sem poder: “*A bomba/ é vigiada por sentinelas pávidas em torres de cartolina*”.

Diante de tal onipotência da bomba, o sujeito lírico apela para a ironia e o riso, última arma daquele que não tem como enfrentar objetivamente o poder supremo da bomba e aqueles que ela personifica. Sobretudo a subjetividade lírica, na tentativa de preservar sua integridade, percebe que a transferência narcísica que se processou precisa ser neutralizada, senão ela própria não suportará a vulnerabilidade que a presença da bomba provoca e sucumbirá. Segundo Freud, a adoção da postura do *humour*⁸³ tem como traço afirmar a invulnerabilidade do Eu frente às questões exteriores:

tem mais volta. Mas o grande lance filosófico da poética drummondiana neste poema é que, ao personalizá-la, ele a tornou comensurável com nós humanos. Ele converteu o sublime destrutivo nuclear ao nosso patamar ao rés do chão. A bomba não deixou de ser menos maligna, pelo contrário, ela é maligna, como um humano burguês com tendências perversas e, portanto, ele nos tornou comensuráveis com a bomba, nós podemos medir forças com ela e desmoralizá-la, que é fundamental, nós podemos não levá-la a sério, embora conhecendo todos os malefícios que ela é capaz de fazer, como uma criança que no limite é um perverso polimorfo, como nós sabemos lendo Freud”. (195) *Ciclo Hegel e a Política* - Paulo Arantes (USP) "Ainda se trata de Era Atômica: o tempo do fim" - YouTube

⁸³ Desde *Alguma poesia*, o *humour* esteve presente no modo de expressão drummondiano. Segundo a crítica e professora Ivone Daré Rabello, em ensaio dedicado ao *humour* na poesia de Drummond: “A atitude dramática dominada pela tonalidade humorística e irônica - principalmente nos livros iniciais, incluindo José - parece vincular-se, à maneira específica de Drummond, a certa reapropriação da herança romântica, ou mais propriamente, dos pré-românticos alemães. [...] Carlos Drummond de Andrade reinterpreta, ao dela se apropriar, a tradição da ironia romântica.” Rabello diz que a releitura drummondiana da dramatização irônica “parece estar ligada diretamente ao modo pelo qual, na cena da História brasileira, o lugar do poeta, e seu vasto coração, foram alijados, para sua maldição e sua glória (penosa embora), da praça pública.” Nesse sentido, continua Rabello, “A atitude drummondiana, desde o início, implicou lidar com esse apequenamento real do lugar social da lírica (a que, provavelmente, Drummond era sensível de maneira particularíssima, já que seu destino estaria associado, por bens e sangue, à continuidade da linhagem patriarcal) e com os dilemas de uma subjetividade que, sabendo-se cindida, dispunha da arma do riso contra a dor.” Deste modo, se o *humour* aponta para um superego amável – que protege da dor – aqui, no momento da bomba, a ameaça é tão ilimitada que o *humour* protege da destruição, como os últimos versos deixam ver a respeito do desejo do eu. RABELLO, Ivone Daré. “Poesia e humor”: In: *Drummond revisitado*, São Paulo: Unimarco Editora, 2002., p. 110 e 112, respectivamente.

O traço grandioso está claramente no triunfo do narcisismo, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer; insiste em que os traumas do mundo externo não podem tocá-lo, mostra, inclusive, que lhe são apenas oportunidades para a obtenção de prazer. Esta última característica é absolutamente essencial no humor. (FREUD, 2014, p.264)

Freud diz que a postura humorística traz um ganho de prazer tanto para quem a adota quanto para o espectador que participa daquele momento de fruição.

Resumindo, pode-se dizer que a postura humorística — não importando em que ela consista — pode ser dirigida para a própria pessoa ou para outras; é de supor que traga um ganho de prazer para quem a adota; o espectador não participante tem um ganho de prazer semelhante. (FREUD, 2014, p.263)

Proteger-se e afirmar sua presença frente à enormidade da presença da bomba, tratando-a como um ser voluntarioso, contribuem para que a subjetividade encontre meios para lidar com aquela situação ameaçadora e sufocante causada pela insanidade da bomba, o que lhe permite, a ele e ao espectador, fruir do prazer de rebaixar a figura poderosa da bomba ao mesmo tempo que fortalece sua existência diminuída.

Mais à frente, Freud diz que o humor é um traço de rebeldia:

O humor não é resignado, é rebelde, ele significa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais”. (FREUD, 2014, p.265)

Mas somente o humor não basta, porque, se o ganho de prazer, provocado pela demonstração dos atributos risíveis da bomba, conforta por um tempo, ele não será suficiente para frear o perigo que ela representa. O sujeito lírico sabe que a bomba ocupa o lugar da humanidade e é desse lugar pouco potente em que ele se encontra que precisará (re)estabelecer um diálogo com o outro, no caso o leitor espectador do espetáculo da destruição em tempo real, e alertá-lo dos perigos promovidos pela irracionalidade perversa da bomba e do complexo industrial militar a que ela preside. Para isso, a rebeldia do humor associar-se-á à ironia.

Penso na ironia no sentido de reatar o diálogo necessário à participação dos sujeitos na vida da *polis*. Um convite do poeta para que juntos, na *ágora*, o espaço da praça de convites seja resgatado e todos possam, pelo diálogo, expor suas observações de maneira que o humor prevaleça em busca da verdade sobre a situação alarmante que os afeta e que poderá levá-los à extinção. O filósofo Márcio Suzuki, ao apresentar a acepção de ironia desenvolvida por Schlegel, diz:

Em sua acepção mais abrangente, a ironia não se reduz a um repente de sarcasmo visando estancar a eloquência do oponente, sendo antes (com o perdão do oxímoro) uma disposição de humor *constante*, que paira sobre a conversa amistosa de pessoas polidas. Eis aí o sentido da *urbanitas*, que Schlegel vai buscar em Cícero: para se equiparar à conversação socrática, o discurso filosófico deve ser contagiado por essa

“urbanidade” em que se revela, acima de todo egoísmo e de toda ambição pessoal, um interesse comum pela verdade, uma mesma alegre disposição de poder privar do convívio dos cidadão da *pólis*. (SUZUKI, 1998, p.169)

Nesse sentido, a ironia será o último recurso do poeta para (re)estabelecer o diálogo com o outro e expor como a sociedade que se estruturou em torno da indústria bélica e da bomba atômica é perversa e deve ser barrada. Então, sem perder a urbanidade, a subjetividade lírica, servindo-se da exposição dos fatos em tom irônico, pergunta de maneira indireta ao seu interlocutor se ele permanecerá apático e passivo, enquanto as bombas explodem e levam a humanidade à extinção, ou se ele, ao deparar com o bombardeio, reagirá. Valendo-me mais uma vez de Günther Anders, o filósofo diz que todos os seres humanos têm de se posicionar e não podem deixar nas mãos de poucos o poder de decisão sobre o destino da humanidade. Diz ele em sua tese 17:

O recurso à competência demonstra uma incompetência moral: Não temos razão alguma para pressupor (como faz Jasper, por exemplo) que aqueles no poder são mais capazes de imaginar a imensidão do perigo ou que eles compreendam os imperativos da era atômica melhor do que nós, ordinários *morituri*. [...] Pois não há prova mais definitiva e cabal de cegueira moral do que lidar com o Apocalipse como se ele fosse um “campo específico”, e acreditar que a posição hierárquica determina quem tem o monopólio de decidir o “ser ou não ser” da humanidade. Alguns daqueles que enfatizam a sua própria competência o fazem tão somente para poder dissimular os elementos antidemocráticos de seu monopólio. Não devemos, de modo algum, nos deixar enganar por essa camuflagem. Afinal, estamos vivendo em estados supostamente democráticos. Se a palavra “Democracia” possui algum sentido que seja, então ela significa que justamente o domínio para além de nossa competência profissional deveria nos concernir, que nós não estamos apenas habilitados, mas obrigados – não como especialistas, mas como cidadãos e seres humanos – a participar da decisão sobre os assuntos da *res publica*. [...] Nunca houve e nunca haverá um assunto mais *publica* que a decisão de hoje sobre nossa sobrevivência. Ao renunciarmos à “interferência”, nós não apenas fracassamos em cumprir nossas obrigações democráticas, mas nos arriscamos ao nosso suicídio coletivo. (ANDERS, 2014, s/p)

Então, quando no poema figura-se a bomba como aquela que está livre das ideologias, porque atende a elas sem distinção “*A bomba/ vai a todas as conferência e senta-se de todos os lados*”, ou “*A bomba/ tem um clube fechadíssimo*” ou ainda “*A bomba/ é russamericanenglish mas agradam-lhe eflúvios de Paris*”, a subjetividade lírica está configurando uma realidade em que poucos decidem como a bomba será desenvolvida e empregada, quem serão seus alvos e quem tem capacidade de dimensionar o grau de letalidade que ela provocará: “*A bomba/ pondera com olho neocrítico o Prêmio Nobel*”. Excluem-se das decisões os cientistas independentes; exclui-se quem poderia se unir para lutar contra a situação atômica instaurada. Nesse sentido, o emprego da ironia serve como recurso de distanciamento crítico realizado na antessala da guerra instaurada. Em vez do desespero, o sujeito lírico opta pela exposição

panorâmica e convida seu interlocutor a enxergar o festival de humor ácido produzido pela radiação nuclear. Faz isso com a intenção de arregimentar parceiros dispostos a barrar o fim; faz isso para provocar uma reação de medo engendrada pelo humor para na verdade dizer que não há motivo para rir, mas sim para se apavorar:

“A bomba/ é um cisco no olho da vida, e não sai”

Toda a caracterização da bomba e toda exposição do seu modo de atuação revelam que não é possível assistir à sua performance passivamente. Já no primeiro dístico (*A bomba/ é uma flor de pânico apavorando os floricultores*), a imagem da explosão atômica é o reverso de toda utopia e enterra todas as esperanças de sobrevivência, caso nada seja feito no aqui e agora da exposição para o leitor que acompanha a hecatombe narrada pela subjetividade lírica. A flor paradoxal que causa terror e morte só pode causar pavor a quem depara com ela e, por isso, não quer cultivá-la. Como escolher cultivar árvores cujas flores-bombas espalham sementes de destruição sem sentir pavor? Essa flor da morte tenta soterrar para sempre a flor tímida que nasceu no asfalto, no poema “A flor e a náusea” (*RP*), cujo nascimento havia aplacado o tédio do sujeito lírico. A flor de pânico engendrada pela explosão atômica é a vitória do mundo das mercadorias e das coisas produzidas para não terem aura, “*As coisas./ Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.*” (“A flor e a náusea” – *RP*). Nesse sentido, desde o primeiro dístico a subjetividade lírica apresenta a questão como urgente. A ameaça que paira sobre todos é da ordem máxima do fim de tudo que representa a humanidade e que impede que ela se revolte contra a supremacia das coisas a serviço do capital, em detrimento dos seres humanos agora reduzidos à condição de coisas.

Além de ela não ter lugar específico, sentar-se de todos os lados, pertencer a um grupo restrito, ter a seu serviço *música estereofônica e mil valetes de ouro, cobalto e ferro[além da comparsaria]*, constituir-se dentro de uma estrutura econômica que lhe dá sustentação (*tem supermercado circo biblioteca esquadrilha de mísseis, etc.*), ela é *podre*, espalha o terror (*A bomba/ quer manter acordados nervosos e são, atletas e paralíticos// A bomba mata só de pensarem que vem aí para matar*), é perversa e não sente culpa em disseminar o mal (*A bomba/ gostaria de ter remorso para justificar-se, mas isso lhe é vedado*). A bomba é o retrato do modelo que a engendra, agressivo, truculento, excludente, predador.

Desse modo, ao enumerar os atributos da bomba, Drummond arma o poema para desarmá-la, fazendo da sua poesia um instrumento de luta que possa engendrar o mínimo de esperança na tentativa de retê-la e eliminá-la. Ele tenta desarmar a bomba em “tempo real”, que é o presente, em seu aspecto de continuidade e permanência, adiando sua explosão.

Entretanto, desarmar a bomba não é tarefa para um único sujeito, por isso a necessidade do diálogo público, por isso a denúncia e o anseio de união, porque armar o poema é também armar a si e aos outros para desarmar a bomba, como se vê nos dois últimos dísticos: *A bomba/ não destruirá a vida// O homem/ (tenho esperança) liquidará a bomba.*

O homem do verso não é um sujeito isolado, é a representação da união de todos os seres humanos que não se renderam ao modelo econômico gerido pela bomba. Caso contrário, a esperança fica muito reduzida; não que ela tenha sido totalmente abolida, mas ela depende de uma reunião de vozes que sozinhas não a libertarão. No final da enumeração, resta ao sujeito uma esperança entre parênteses, o breve parênteses ao qual está reduzida a ação dos sujeitos isolados da população mundial, e por extensão, a voz do sujeito lírico que a representa, diante do poderio militar do Estado.

Esses parênteses são o único momento em que a voz da subjetividade lírica aparece em todo o poema, funcionando também como o único momento em que essa voz representaria as vozes de todos os outros sujeitos invisibilizados frente à desproporção dos poderes da bomba. Porém, não deixam de ser apenas parênteses, uma espécie de jarro de Pandora⁸⁴ que guarda em si o único sentimento que não se desgarrou pelo mundo, a esperança, enquanto todos os males circulam e colaboram para a implantação desse modelo que privilegiou experimentações nucleares ocorridas ao longo desses setenta e seis anos em detrimento das populações, postas na condição de alvo, sujeitos ao extermínio, seja pela ação direta de ataques com armas

⁸⁴ Como se sabe, Pandora é um presente de Zeus a Prometeu e aos seres humanos. Numa disputa entre ambos, ela é oferecida como um dom. O mito aparece representado na *Teogonia* e *n'O trabalho e os dias*, de Hesíodo. Na *Teogonia*: “O duelo entre os dois se desenvolve seguindo os seguintes movimentos: Prometeu oferece um presente fraudulento a Zeus (ossos cobertos com gordura), Zeus aceita a oferenda e, irritado, não concede mais o fogo celeste aos mortais; Prometeu, então, rouba-o e o entrega aos homens; Zeus, em resposta, dá aos homens uma mulher. Assim dá a separação entre deuses e homens.” HESÍODO, *O trabalho e os dias*, Introdução. Tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1989 (p. 57-58).

A partir daquele momento, os homens deixarão de ter o fogo natural e irão adquirir o fogo da cultura que proporcionará o emprego da técnica e a transformação da natureza pelo trabalho. Com isso, terão de viver de seu trabalho e passarão a perpetuar a espécie reproduzindo-se sexualmente. Pandora, cuja etimologia do nome tem três significados que se contradizem: “a que dá tudo”, “a que recebe tudo” e “a que tira tudo”, foi confeccionada pelos deuses. Cada um deles lhe dá um de seus atributos, são eles: Atena (ofício de tecer), Hefesto (a linguagem), Afrodite (a graça e o desejo) e Hermes (a conduta dissimulada). Ela chega como um presente de Zeus e é endereçada a Epimeteu, irmão e reverso de Prometeu. Se este tem a astúcia e a inteligência como marca, aquele é o que apreende somente depois que as coisas aconteceram. Pandora chega carregando um jarro cujo conteúdo confunde-se com seus próprios atributos e contradições. Ele contém todos os males da humanidade (as doenças, a fadiga, as dores) e ela abre a tampa do jarro e espalha os males pelo mundo, punindo os homens, como queria Zeus. *N'O trabalho e os dias* pode-se ler sobre o único sentimento que restou no jarro a esperança: “O discutidíssimo v.96 conta que Pandora deixou sozinha, dentro do jarro, a *Elpis* (esperança, pré-ciência, expectativa, espera) depois de todos os males terem saído e de ela ter recolocado sua tampa. [...] *Elpis* é ambígua, liga-se tanto à pré-ciência de Prometeu quanto à irreflexão de Epimeteu. Ela é a espera ambígua, temor e esperança a uma só vez, previsão cega, ilusão necessária, bem e mal simultaneamente.” HESÍODO, *Op. cit.* p.72.

nucleares, seja pelas consequências do efeito dessas armas, como o desmatamento e a contaminação viral.

Se em *Lição de coisas* o poeta começa seu livro apresentando um poema em que o sujeito presentifica as coisas ao nomeá-las “A palavra e a terra”, em “A bomba” ele figura a potência que as coisas adquirem ao personalizarem atores políticos excludentes que usam da racionalidade técnica para a produção de artefatos com potencial de extermínio da humanidade. As coisas, como a bomba, que foram escolhidas por um grupo restrito de agentes do capital militar para compor o mundo, ganharam autonomia de decisão e puseram a maioria da humanidade na condição de objetos e de alvos a serem eliminados.

Nota-se, então, que, se o caráter de mensagem urgente se mantém no poema “A bomba”, não se pode dizer o mesmo nem do sentimento de esperança nem da tonalidade em que foi escrito. Diferentemente dos poemas de guerra encontrados nos livros *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, marcadamente mais esperançosos, em que o sentimento de solidariedade unia fraternalmente os que estavam distantes da guerra aos que a viviam de fato, num esforço coletivo para vencer o nazifascismo, o que proporcionou ao poeta expandir o seu canto, unindo-o ao mundo que resistia à devastação, no poema “A bomba” a esperança surge enfraquecida, contingente, quase desnecessária, assim como a humanidade, como se viu na análise.

Em estudo dedicado aos poemas de guerra de Drummond, durante os anos 40, o crítico e professor Murilo Marcondes de Moura aponta além da necessidade de esperança uma certa utopia nesses poemas. Diz o crítico: “*A esperança, quando não a visão abertamente utópica, deve ser encarada como uma necessidade inescapável da época, um antídoto contra o desespero que se mostrava quase fatal*”⁸⁵. Moura aponta também que a poesia de guerra do poeta itabirano confirmava seu sentimento de pertencimento ao mundo e seu anseio de cantá-lo como forma de resistência, haja vista as ameaças que o afligiam. Nesse sentido havia ainda a esperança de que houvesse uma transformação verdadeira. Diz o crítico:

Quando Drummond escreveu “Carta a Stalingrado” e outros poemas sobre a guerra, uma série de intersecções, das quais esboçamos acima um resumo, estavam dadas. A sua poesia, desde *Sentimento do mundo*, já se transformara muito, inclusive com a extensão cada vez maior dos poemas. A experiência da guerra cristalizou ainda mais o que nele era uma aptidão antiga e interiorizada para a poesia como expressão do “vasto mundo”. O poeta de Itabira, com fôlego e confiança redobrados, podia cantar outra cidade, aquela onde se decidia a sorte do mundo, cidade que, a seu modo, também era “férrea”, fosse apenas pela “fria vontade de resistir”. (MOURA, 2016, p.117)

⁸⁵ MOURA, Murilo Marcondes de. “Do “sentimento do mundo”, In: *O mundo sitiado: a poesia brasileira*, São Paulo: Editora 34, 2016, p. 191.

A crítica e professora Iumna Maria Simon também aponta a esperança como um fator que permitiu ao poeta enobrecer seu canto, nos poemas circunstanciais da Segunda Guerra n’A *Rosa do Povo*. Segundo ela, mostrar a barbárie e os fatos grandiosos da guerra deu a ele o ensejo de tirar da miséria um imaginário de esperança menos partidária. Diz a crítica:

São poemas de adesão emocionada às vitórias militares dos soviéticos e de esperança na transformação do mundo, que, logo mais, seria frustrada pela Guerra Fria. Basicamente “Telegrama de Moscou” e “Carta a Stalingrado”, como dizem os títulos, são mensagens urgentes, sob a forma de poemas de circunstância, em que o “eu todo retorcido” do poeta se deixa sensibilizar pelos acontecimentos e, proferindo solidariedade com mortos, feridos e cidades destruídas, redime-se — não tenho outra palavra — da tortura da própria poética. Note-se em registros menos presos à circunstância, como no caso de “Notícias”, que o sujeito poético se movimentava muito, fazendo suas todas as más notícias e os comunicados das baixas na guerra para, só então, reconstruir no íntimo ferido pela abstenção e impotência uma irmandade outra e mais solidária. Os fatos da guerra têm uma grandeza em si, que enobrece o canto e permite que o poeta, dando a ver a barbárie, a destruição e o sofrimento, extraia das misérias grandes e pequenas um imaginário de esperança concreto e menos partidário. A idealização de uma nova ordem do pós-guerra, ao colocar ênfase na inevitabilidade da tragédia para a superação do nazifascismo, celebra o esforço comunista de guerra e o heroísmo da resistência⁸⁶. (SIMON, 2014, p.172)

Simon aponta também que a Guerra Fria suplantou a esperança que o poeta tinha na transformação do mundo. Nesse novo contexto, o temor provocado pelo excesso de bombas e a possibilidade da destruição total eram para o poeta uma realidade implacável que, se não aniquilavam de vez a esperança, colocavam-na no mesmo lugar diminuto reservado à humanidade nessas circunstâncias de guerra total.

Na nota introdutória do livro *Lição de coisas*, o poeta já afirmava o seu ceticismo e desesperança frente aos acontecimentos mundiais e o porquê da insistência na palavra esperança, uma insistência que é prenúncio de sua extinção, diz ele:

O autor participante de *A rosa do povo*, a quem os acontecimentos acabaram entediando, sente-se de novo ofendido por eles, e, **sem motivos para esperança** (grifo meu), usa entretanto essa extraordinária palavra, talvez para que ela não seja de todo abolida de um texto de nossa época. (ANDRADE, 1962, s/p)

Tanto que no poema dedicado a Charles Chaplin – “Carlito”(LC)⁸⁷ – Drummond chega a questionar se o homem não iria ele mesmo destruir o planeta, sem que ninguém pregasse o último rabo na roupa do rei:

O mito cresce, Chaplin, a nossos olhos
feridos do pesadelo cotidiano.
O mundo vai acabar por mão dos homens?
A vida renega a vida?

⁸⁶ SIMON, Iumna Maria. “O mundo em chamas e o país inconcluso”, In: *Novos Estudos CEBRAP* [online]. 2015, n.103, p. 172.

⁸⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Carlito”, *Op.cit.*, p. 55-56.

Não restará ninguém para pregar
o último rabo de papel na túnica do rei?
Ninguém para recordar
que houve pelas estradas um errante poeta desengonçado,
a todos resumindo em seu despojamento?

Perguntas suspensas no céu cortado
de pressentimentos e foguetes
cedem à maior pergunta
que o homem dirige às estrelas.

Velho Chaplin, a vida está apenas alvorecendo
e as crianças do mundo te saúdam.

O apelo feito à figura de Carlito, personagem ao mesmo tempo miserável e nobre, “*um errante poeta desengonçado/ a todos resumindo em seu despojamento?*”, que antes já havia sido reverenciado por Drummond n’*A rosa do povo* como aquele que representava os desvalidos do mundo e com quem eles se identificavam e podiam se ver espelhados nas sessões de cinema, era novamente evocado.

Quinze anos depois, evocá-lo, inquiri-lo por não se fazer presente, resgatá-lo, era como abrir novamente o caminho por ele sedimentado como espaço de crítica à situação paralisante na qual a Guerra Fria, breve *intermezzo* da Era atômica, havia submetido a humanidade. Por isso, a voz do sujeito lírico, que no poema de *A rosa do povo*, já havia dado sua voz aos párias: “(...) *Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de coração, / os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, / os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, / os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.*”⁸⁸, busca neste momento, no apelo à figura soterrada de Carlito, a redenção dos homens pelo humor, diante do pressentimento do perigo. Havia ainda nesse apelo a tentativa de que o humor fosse um meio de proteção dos fracos frente ao poder das grandes potências mundiais. Havia também a necessidade de que pelo humor renascesse um sentimento de irmandade perdido com o qual fosse possível reunir os excluídos do mundo para lutar contra o fim que lhes era imposto.

Fica evidente, então, que nem a esperança nem a utopia não estão mais no horizonte do poeta, o breve parênteses no qual está encerrada a esperança; o próprio sujeito lírico dá a dimensão exata do lugar que ela ocupa em um mundo em que os sujeitos estão reduzidos a nada. A esperança é, como mostra sua etimologia, *Elpís*, do grego, *espera ambígua, temor e*

⁸⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, In: *A rosa do povo* – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.158.

*esperança a uma só vez, previsão cega, ilusão necessária, bem e mal simultaneamente*⁸⁹. Nesse sentido, a esperança obnubila e encobre o problema, ou imobiliza os sujeitos que, na espera de uma solução, não reagem e ficam à mercê das forças do capital, como se do ponto de vista do capital os sujeitos invisibilizados tivessem alguma importância, como se dentro do complexo industrial militar que são as grandes potências nucleares do mundo alguém se comovesse com a vida da população mundial, que é tratada reiteradamente como descartável e é alvo conveniente de seus ataques. Do mesmo modo que nessa fase do capitalismo a exploração dos espaços do mundo não poupa nada, transformando tudo em terra devastada, ter esperança é o mesmo que crer que o perverso pode ter algum momento de bondade que não seja fingimento. Entretanto, sempre se acaba descobrindo que aquela bondade era apenas um traço de sua psicopatia enquanto ele preparava a arma para dizimar friamente seu adversário.

Então, em vez de cultivar a esperança, melhor seria imaginar o nada a que foram reduzidos tanto o espaço quanto os seres humanos na situação atômica instaurada e ampliar a capacidade das pessoas de sentir medo, como sugere Günther Anders em sua tese 13:

Quando digo “imaginar a nadaidade” é imaginá-la *in concreto*. Portanto, podemos aprimorar as formulações dos últimos parágrafos dizendo: é a nossa capacidade de ter medo que é pequena demais e que não corresponde à magnitude do perigo atual. Em oposição àqueles que dizem que vivemos a “Era da ansiedade”, que deseja nos impedir de sentir medo, estamos vivendo a “Era da incapacidade de ter medo”. Nosso imperativo é: “expandir a capacidade de sua imaginação, significa, *in concreto*: “Aumente sua capacidade de ter medo”. (ANDERS, 2014, s/p)

O filósofo propõe que ampliar a capacidade de sentir medo é uma atitude saudável, mais verdadeira para a compreensão da situação da era atômica. Ele diz que não é um medo paralisante ao contrário é:

Um medo destemido, estimulante (impulsiona a ir às ruas e não se esconder, um medo amoroso, que se move pelas gerações futuras). Portanto, não sinta medo do medo, tenha coragem de se amedrontar e de amedrontar os outros também. (ANDERS, 2014, s/p)

Diante disso, pode-se concluir que o poeta não descarta de modo algum uma reação contra as circunstâncias geradas pela estrutura montada para a construção de artefatos atômicos. Ele próprio na crônica “Fim” diz que é o homem comum que deve se rebelar e protestar contra este estado de coisas. Entretanto, em nenhum momento Drummond idealiza esse sujeito ou ideologiza a situação. Sobretudo porque esse sujeito carrega marcas históricas e muitas vezes perdeu o sentido de sua cidadania e não sabe mais identificar-se nem como ser humano nem como coisa, de tanto que ele foi usurpado, de tanto que o roubo foi institucionalizado como

⁸⁹ HESÍODO, *Op. cit.* p.72.

prática de Estado e a violência adotada como método de exclusão. A condição de coisa à qual ele está reduzido é de tal ordem que ele nem se percebe como algo fragmentado, sem inteireza, sem referências, alienado, quebrado no sentido moral e físico. É uma condição do não ser que ocupa um não lugar e, ao tentar abrigar-se, é impedido de estar em qualquer espaço do planeta, cujos únicos proprietários são os donos do capital e das bombas.

Aos sujeitos isolados restam poucas possibilidades de existência; sós, irreconhecíveis na figuração grotesca e alegórica de si mesmos. Ou como diz a subjetividade lírica no poema “Science fiction” (LC) depois que ele tenta estabelecer um diálogo com um marciano que o encontra e tem medo da sua impossibilidade de ser: “*E fiquei só em mim, de mim ausente*”. Segue o poema:

Science Fiction

O marciano encontrou-me na rua
e teve medo de minha impossibilidade humana.
Como pode existir, pensou consigo, um ser
que no existir põe tamanha anulação de existência?
Afastou-se o marciano, e persegui-o.
Precisava dele como de um testemunho.
Mas, recusando o colóquio, desintegrou-se
no ar constelado de problemas.
E fiquei só em mim, de mim ausente.

Em artigo dedicado a esse poema⁹⁰ e ao poema “Um boi vê os homens” (CE), Bento Prado Jr. apresenta como é tratado pelo poeta o tema do desacordo do *eu* consigo mesmo, em que o sujeito, aprisionado e dividido, não se reconhece nem consegue encontrar sua identidade no olhar do outro. O filósofo diz que em “Science Fiction” a esperança de reconhecimento surge por um instante, mas é imediatamente desfeita. Afirma ele:

A possibilidade que aqui brilha um instante, apenas para vincar mais fortemente a impossibilidade, é bem a de testemunho absolutamente externo. De um olhar outro como condição de unidade do sujeito, de neutralização do nada que o cinde irremediavelmente. (PRADO JR, 2000, p.219)

⁹⁰ PRADO JR, Bento. “O boi e o marciano”, In: *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2ªed. – São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 219-222.

Prado Jr. continua dizendo que o outro revela a condição humana – o marciano, no caso do poema, teme o contato com um ser que anula sua própria existência e foge. E constata com isso que Drummond não figura esse processo no plano metafísico, mas antes como uma conformação daquilo que estava percebido subjetivamente:

O marciano e o boi constituem-se como parâmetros simbólicos para a circunscrição da experiência humana. Mas nenhuma metafísica vem aqui dar força ontológica ao que precede ou ultrapassa o homem, defini-lo como falha no coração do diamante. O estratagemma do poeta consiste em criar uma dialética entre o ponto de vista interno da consciência infeliz e o ponto de vista de Sirius. O segredo da dialética de Drummond é confirmar assim, de fora, o que estava dado desde o início na estreiteza da experiência subjetiva. A transcendência celeste e a calma imanência animal são apenas arabescos traçados no ar, mas que lançam uma luz crua sobre a intuição de que o homem está embarcando no mundo sem quaisquer amarras ou âncoras. Talvez esteja aí um dos traços dessa grande poesia que consegue retirar, do aprofundamento do desencanto e da separação, o fôlego que lhe permite, invertendo a expectativa natural, dizer sim à condição humana e à ideia de solidariedade. Estamos embarcados juntos, até mesmo em nossos desencontros. (PRADO JR., 2000, p.222)

Como diz o filósofo, a estreiteza interna confirmada pelo olhar exterior, coloca a subjetividade lírica nesse lugar de isolamento e incomunicabilidade. Mas essa condição, que é histórica – *no ar constelado de problemas* – fará agora o poeta retomar mais uma vez a tarefa de refazer as formas na tentativa de revelar a verdade desse momento histórico no qual a situação atômica impossibilita o diálogo e encarcera os sujeitos de tal modo que os deixa insensíveis à dor e ao medo. Por isso, nem se movem nem se assustam nem se espantam. Resgatar os fragmentos soterrados desses sujeitos vilipendiados e recompô-los em algo estranho e familiar ao mesmo tempo terá a intenção de provocar esse medo movente que pode, também, ser a retomada de uma consciência mais solidária.

3. Capítulo 3

3.1 Cerâmica fragmentada – Estranhamento e miserabilidade

POZZO

(*estacando*) Mas ainda assim, são seres humanos. (*Coloca os óculos*) Até onde se vê, pelo menos. (*Tira os óculos*) Da mesma espécie que eu. (*Explode num riso aberto*) Da mesma espécie que Pozzo. Feito à imagem de Deus. (Samuel Beckett, *Esperando Godot*)

Do movimento de resgatar formas soterradas e dar a elas sentidos novos, eis agora o momento em que a própria subjetividade figura a si e aos outros como reunião de fragmentos

resultantes do modelo de vida e de subjetividade sob a égide capitalista, o que revela um presente feito de escombros e a quase inexistência de futuro, ao menos de um futuro humano, caso nada seja feito para se alterar o presente, caso a luta contra a naturalização desse modo de vida não se realize⁹¹.

Como havia feito anteriormente, quando agiu como um arqueólogo que ia resgatando do passado fragmentos de formas extintas, decifrando-as e (re)nomeando-as, atribuindo a elas novos sentidos e permitindo-lhe, assim, livrar da inexistência no mundo outras formas de existência, mesmo que apenas com o trabalho da linguagem, o sujeito lírico olhará o seu presente reunindo os cacos que recolheu para erigir dos escombros aquilo que será a representação de sua própria imagem e de todos seres humanos que viveram juntos o mesmo tempo nefasto do mundo e sobreviveram à figuração da catástrofe. Não se trata da catástrofe explícita - mas a destruição de uma imagem da vida e do sujeito - tal como a concebia Drummond nos anos de 1940; enxergar-se e compreender-se depois disso não é tarefa fácil; causa estranhamento e coloca todos no mesmo lugar incômodo de ter de se reconhecer transfigurados. Mas ao poeta cabe refazer as formas e decifrá-las; cabe dizer que o que interfere na vida de um interfere na vida de todos, apesar de alguns terem privilégios que os fazem crer estarem imunes aos desastres; cabe dizer que a condição de coisa desumana de muitos resvala na vida de todos. Nada mais amedrontador do que vaticinar uma posteridade sem frutos; apresentar um mundo em que não há mais referências à realidade tal como foi sonhada pelos espíritos progressistas, desde há muito tempo. Creio que seja esse movimento que a subjetividade lírica percorre para tornar o espanto em medo movente e, quem sabe, transformador. Sim, dentro das possibilidades de seu campo de atuação, com a poesia, como poeta.

O poema que melhor figura essa realidade construída de cacos e fragmentos é o pequeno e grandioso “Cerâmica”, de *Lição de coisas*. Será com ele que a impossibilidade de um futuro humano se fará dolorosamente compreensível.

“Cerâmica”, dentro do corpo geral do livro, reafirma os anseios de Drummond em busca de novas formas de figuração da realidade. Diante da situação do capitalismo mundial em que

⁹¹ Como se vê, o caminho da arte negra (como a conceitua Adorno) é o modo pelo qual a poesia procura responder ao mundo social. A utopia, aqui, é pura negatividade, “sem esperança de escultura”, para citar o verso de “Composição”, de *Novos poemas*. Diz Adorno em sua *Teoria estética: Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, devem tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender a nada este fato, comprazendo-se infantilmente nas cores.* (ADORNO, 1982, p.68)

a coisificação do mundo e do homem é regra, e em que as coisas assumem uma independência fantasmagórica, dado o fetiche da mercadoria e suas consequências na fetichização do próprio ser humano, a elaboração subjetiva que se dá nesse poema soa como mais uma tentativa de compreender a condição humana e romper com as bases da cultura que proporcionou essas circunstâncias. Vejamos o poema.

Cerâmica⁹²

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
Ela nos espia do aparador.

“Cerâmica” é um poema breve de fortes características epigramáticas. Nele, a meditação sobre a fragmentação da vida – *os cacos da vida* – engendra a figuração alegórica sob a forma de um objeto do cotidiano que, porém, encontra-se estranhado – *estranha xícara*. Na produção de sentido sobre a vida alienada e fragmentada, a cena transfigurada revela elementos fantásticos e fantasmagóricos. Afinal, é uma xícara *estranha* e com características animadas (*ela nos espia*).

Nesse sentido, alguns aspectos devem ser observados na análise do poema. Uns relacionados à composição da xícara e sua simbologia; outros ligados à forma do poema, o epigrama, em que uma inscrição sucinta e definitiva, ao ser destacado dos demais, traz em si as marcas da experiência vivida ao longo do tempo. Desse modo, a cena descrita na qual a xícara está inserida sugere um instante definitivo de todo um processo no qual a narrativa é deixada de lado, apesar de impregnar a descrição com sua presença.

O primeiro aspecto diz respeito à composição da xícara. No primeiro verso, o sujeito lírico a apresenta como o conjunto de fragmentos da vida, *que formam a vida de todos* (“nos”). Subentende-se que há uma associação entre ela e todos os sujeitos, como se ela fosse, de um lado, o desdobramento deles próprios e, de outro, resumisse sua trajetória até aquele momento. Como se o procedimento de recolhimento dos cacos da vida naquele objeto inanimado que, no entanto, aparece à vista de quem sobre ela medita (o sujeito lírico) como um ser animado, tornasse o processo grotesco e estranho, causando inquietação naquele que a observa e revelando algo de incômodo *sobre nós mesmos*.

⁹² ANDRADE, Carlos Drummond. “Cerâmica”, In: *Lição de coisas*, 1962.

Segundo Freud, em seu ensaio intitulado “O inquietante”, a estranheza *é uma espécie de coisa assustadora que remonta ao que há muito conhecido, ao bastante familiar*”⁹³ Tendo em vista a etimologia da palavra alemã *unheimlich*, em contraposição a *heimlich* (familiar, doméstico, autóctone), Freud apresenta uma série de significados antinômicos que a palavra pode adquirir para depois acrescentar, partindo de uma observação de Shelling, que “*Unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.*”⁹⁴.

É assim que se pode depreender que a xícara, que é composta por cacos da vida, é assustadora para o que enuncia, porque se trata do horror que, oculto, ressurgente e assusta o sujeito. Remanescentes da memória, cujas lembranças, porém, não foram esquecidas no sótão do inconsciente, ressurgem na xícara como fragmentos reordenados em trabalho de bricolagem que, no conjunto, causam estranhamento, porque não perderam as características do que era familiar, mas constituem algo novo, resultante das sobras da vida e, por isso, sobrecarregadas de negatividade. Produto cumulativo de toda uma existência, a xícara é também sua súplica final. Assim como o epigrama é a síntese da vida grafada na pedra, a xícara do poema é a síntese alegórica da vida figurada em palavras, síntese cheia de imperfeições, desconjuntada, tatuada de cicatrizes e que registra no instante presente a tensão daquilo que permanece de um percurso que findou, revelando no presente todo o passado que foi vivido, como se pode compreender a imagem de que a vida, constituída de cacos, mesmo assim - esfacelada - forma um objeto que, na aparência, é uno. Nesse sentido, o epigrama sintetiza a épica de maneira plástica e transforma-se em potencialidade lírica.

Como se sabe, o epigrama, entre os antigos gregos, representava qualquer inscrição, em prosa ou verso, colocada em monumentos, estátuas, moedas etc., dedicada à lembrança de um evento memorável, uma vida exemplar etc. (dicionário Houaiss). Hegel, ao estudar a poesia épica em seu tratado de Estética, diz que o epigrama é o mais simples modo de exposição épica e que apesar de ser imperfeito, em virtude da sua abstrata condensação, extrai:

[...] do mundo real da riqueza dos seus fenômenos passageiros um objeto substancial, independente e necessário, para o exprimir em termos épicos. As inscrições gravadas em colunas, em objetos possuem uma plasticidade cuja presença é incontestável. O epigrama diz simplesmente o que é a coisa. O homem não expressa ainda o seu pensamento pessoal, mas olha em torno de si, e acrescenta ao objeto uma breve explicação relativa à essência da coisa. (HEGEL, 1993, p.571).

⁹³ FREUD, Sigmund. “O Inquietante”, In: *História de uma neurose infantil [“O homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e Outros textos (1917- 1920)*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 331.

⁹⁴FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, p. 338.

Mais à frente, ele diz que os epigramas extraem seu conteúdo “em domínios da natureza e da vida humana para dar, em linguagem harmoniosa e concisa, uma representação isolada ou de conjunto do que há de permanente e invariavelmente verdadeiro em tal ou tal objeto”.⁹⁵

Verdade permanente, essencial, linguagem harmoniosa e concisa: “Cerâmica” não contém essas características da maneira como as descreve Hegel, apesar de a xícara ser esse objeto selecionado para representar os fenômenos histórico-sociais e exprimi-los em termos épicos. A linguagem simples à qual se refere Hegel sofre aqui também um processo de estranhamento, em virtude do emprego da alegoria. Nesse sentido, a tradição revisitada adquire um viés moderno e aquilo que antes sintetizava de forma concisa o permanente e o essencial, traduzindo-o em termos épicos, expressa o fragmentário, o inacabado, o que sobrou – o resultado histórico.

Talvez para resumir: o essencial da aventura épica da vida humana, tal como o sujeito lírico expressa e figura com a alegoria da xícara, passa pela destruição de tudo que se pensava como vida íntegra e autônoma - de tal modo que esse “outro” (a xícara) é o próprio eu coletivo composto de fragmentos. Sobretudo porque as circunstâncias históricas mostram que a narrativa da aventura humana resultou em derrocada, fragmentação, naturalização do grotesco - o que pode fazer supor que o ideal da vida plena - como passado *unheimlich* - continua a pulsar e reverbera no sujeito, mas diante de um herói rebaixado que se encontra desfigurado, desconjuntado e irreconhecível.

Mas se no epigrama o tema é épico, a tonalidade é lírica e leva o objeto para a interioridade do sujeito lírico.

[...] se trata acima de tudo, não da descrição ou da pintura impassível de um acontecimento real, mas da expressão do modo de conceber e de sentir, do estado de alma alegre ou melancólico, corajoso ou deprimido do poeta e, além disso, porque a ação para a qual a obra lírica foi escrita é também de natureza lírica. (HEGEL, 1996, p. 609, grifos meus).

porque

proclama o que é uma dada coisa, mas faz a ligação deste enunciado com um sentimento e transfere assim o conteúdo da realidade positiva para a interioridade. O poeta não se anula ante o objeto, confunde-se com ele; com ele relaciona os seus desejos, combinações engenhosas e descobertas inesperadas. (HEGEL, 1993, p.610)

Há sim em “Cerâmica” essa ligação entre o sujeito lírico e seu objeto; percebe-se que ele se relaciona com ele, confunde-se, atravessa-o com sua subjetividade para depois projetá-lo no mundo exterior com as suas marcas. A xícara alegorizada funciona como objeto escolhido

⁹⁵ HEGEL, G.W. Friedrich. *Op. cit.*, p. 572.

para condensar o todo da nossa existência. Entretanto, ela não conota fusão harmoniosa do eu com o mundo, conceito de lírica impregnado de idealismo, universalizado no século XIX e que tende a apagar as marcas históricas do gênero, *desvencilhando-o do peso da objetividade*, como diz Adorno em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”⁹⁶. Ao contrário disso, o epigrama em questão não esconde esse peso, sintetiza a vida, inscrita na figuração da alienação, com todas as marcas de uma vida petrificada em objetos alienados e rotos. Se a xícara íntegra condensaria em si o que há de verdadeiro e permanente da experiência vivida, o seu aspecto – de cacos colados - revela que os fenômenos passageiros dos quais ela é composta estão muito aquém da plenitude da vida íntegra idealizada. Ao contrário disso, eles têm o aspecto que remete à miséria e à pobreza de experiências, no sentido de não se saber mensurar o que de fato se viveu e de que o conjunto dessas vivências compõe um todo desprovido de sentido.

Assim, ela é a súpula negativa da existência. Tanto que o segundo verso – cujo destaque é significativo - escancara a inutilidade dessa existência, transferindo ao objeto os aspectos alienantes da reificação vivida por nós ao longo de nossas vidas. *Sem uso* é também aquilo que não tem utilidade e não serve para mais nada. Figura-se, então, a impossibilidade de transmitir nossa experiência, pois ela nos foi subtraída e não tem mais nenhum valor.

No caso específico abordado neste estudo, ou seja, o processo figurado pela subjetividade lírica no qual ela se transmuta até chegar à própria condição de coisa, dentro de um contexto histórico em que o capitalismo contemporâneo paira sobre todos, figurar a experiência e compreendê-la demanda a possibilidade de aceder à experiência, todavia inexistente para muitos. A poesia, porém, cumpre o papel de fixar, na pedra do papel, o sentido do que é a vida na contemporaneidade.⁹⁷

⁹⁶ ADORNO, Theodor W., “Palestra sobre lírica e sociedade”, In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 69.

⁹⁷ Um exemplo concreto da impossibilidade de se transmitir a experiência, no caso do desastre nuclear, foi narrado pela escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch, em seu livro *Voices de Tchernóbil*. Na introdução, antes de relatar os depoimentos das diversas pessoas que vivenciaram o acidente que ocorreu na usina nuclear de Tchernóbil, a autora conta que teve de esperar muito tempo para elaborar o que aconteceu e ser capaz de narrar os fatos recolhidos em forma de relatos de quem viveu o desastre. Ela expôs a dificuldade de contar uma experiência sem precedentes históricos, indecifrável, que ninguém sabia ler. Embora a usina fosse utilizada para fins pacíficos, produção de energia, os efeitos do acidente foram os mesmos de uma guerra nuclear. Diz ela: “Na noite de 26 de abril de 1986... Em apenas uma noite nos deslocamos para outro lugar da história. Demos um salto para uma nova realidade, uma realidade que está acima do nosso saber e acima da nossa imaginação. Rompeu-se o fio do tempo... O passado de súbito surgiu impotente, não havia nada nele em que pudéssemos nos apoiar; e no arquivo onipotente (assim acreditávamos) da humanidade, não se encontrou a chave que abria a porta. Mais uma vez ouvi naqueles dias: ‘Não encontro palavras para expressar o que eu vi e vivi’; ‘Nunca li nada semelhante em livro algum, nem vi algo assim em filme algum’. Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começar a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele...” ALEKSIEVICH, Svetlana. *Voices de Tchernóbil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.39.

Walter Benjamin diz em seu texto “Experiência e Pobreza”⁹⁸ que um dos efeitos da experiência da guerra, da experiência da inflação e da experiência da fome foi empobrecer a transmissão da experiência vivida. A humilhação e a desmoralização vividas por aquelas pessoas eram tão massacrantes que eles perderam a capacidade de transmitir tudo aquilo como experiência. E como transmitir, haja vista que a cultura à qual eles estavam diretamente ligados produziu aquele contexto histórico. Ele diz:

A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994, p.115).

O novo conceito de barbárie empregado por ele dá ao homem, diante da pobreza de experiência, a medida da sua inação alienante, fruto de uma coletividade que se deixou levar sem ter consciência de como agia e, conseqüentemente, atônita com o resultado da sua impossibilidade de intervenção ou mesmo de sua aderência irrefletida aos valores ideológicos do Estado.

Em “Cerâmica”, a pobreza de experiência não é privada e não representa apenas a figura do sujeito lírico. Ela é coletiva, fato que o último verso do poema, no qual a xícara *nos espia do aparador*, apenas evidencia. Não se exclui ninguém dessa pobreza. O poder imantador da xícara, que agora nos espiona e nos olha sorrateiramente, lança-a no campo das projeções fantasmagóricas, em que a alegoria da vida alienada se projeta e nos espia com o intuito de saber quem somos, o que fizemos e em que nos tornamos. Dentro da coisificação da vida, o espectro que é a figuração alienada da vida humana deixa *de ser* apenas coisa; anima-se e observa-nos como um espelho inquisidor a nos culpabilizar pelos nossos atos irresponsáveis.

*

Marx, ao conceituar o fetichismo da mercadoria, diz que são as relações sociais estabelecidas pelos homens que promovem a forma fantasmagórica de relações entre coisas. Diz ele:

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. *Obras escolhidas*; v.1, p. 115.

[...] a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. Uma relação social determinada, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1980, p.81)

O pouco valor da experiência vivida por nós, já em consequência de uma vida alienada e coisificada, projetado na xícara, dá a ela um poder inusitado que lhe permite atuar com autonomia, independente da relação existente entre ela e nós.

Nesse sentido, as observações feitas sobre o trabalho (da Tese 18, de Gunther Anders, Abolição da ação), a forma camuflada de ação segundo Anders, em que ele reflete sobre a maneira como os homens agem na era atômica, sem serem culpabilizados pelo que fazem no trabalho, como se eles não agissem ou como se suas ações não fossem responsabilidade deles, faz com que o *trabalho*, que a princípio é esforço e consciência do esforço, seja visto de modo invertido, como uma não ação, e dá a medida da reificação sofrida pela subjetividade lírica e por todos nós. Diz ele:

É típica do trabalho atual a sua aparente neutralidade moral; non olet; nenhuma finalidade do trabalho, por mais perversa que seja, pode macular o trabalhador. Quase todos os empregos atribuídos ao e realizados pelo homem hoje são compreendidos como pertencendo a este tipo monocrático e universalmente aceito de operação. Trabalho – a forma camuflada de ação. Essa camuflagem exime até mesmo o genocida de sua culpa, já que, de acordo com os padrões de hoje, o trabalhador está não apenas “liberto” da responsabilidade pelo seu trabalho, mas também simplesmente não pode ser culpabilizado por ele. (ANDERS, 2014, s/p)

Ainda na mesma tese, Anders complementa o modo como o trabalho é visto com a noção de desencadeamento, meio pelo qual o homem age sem estar ciente do que faz. Diz ele:

Desencadeamento – a forma camuflada de trabalho. Na verdade, hoje em dia não há praticamente nada que não possa ser obtido por meio do desencadeamento. Pode acontecer até mesmo que um primeiro apertado de botão deslanche toda uma cadeia de desencadeamentos secundários – até que o resultado final – jamais pretendido, jamais imaginado por quem apertou o primeiro botão – consista em milhões de cadáveres. Visto de modo behaviorista, uma tal manobra não seria considerada nem trabalho nem ação. Embora, aparentemente, ninguém tivesse feito nada, este “não fazer nada” produziria, efetivamente, aniquilação e nadeidade. Nenhum apertador-de-botão (se um tal operador-mínimo ainda for necessário) sente que está agindo. [...] Esta variante da camuflagem é singular. Enquanto anteriormente sempre foi o objetivo da camuflagem evitar que a futura vítima reconhecesse o perigo, ou proteger o agente do inimigo, agora a camuflagem pretende evitar que o próprio agente reconheça o que está fazendo. (ANDERS, 2014, s/p)

Não ter consciência do que se está fazendo e não ser responsabilizado por isso cria a ideia falsa de que não fomos nós que fizemos as coisas, encobrimo até de quem fez sua ação. Diz Günther Anders, em sua tese 19 (A forma enganosa da mentira atual):

Ao invés de aparecer sob a forma de afirmações falsas, as mentiras aparecem sob a forma de coisas. No exemplo anterior [uma vez que uma ação aparece travestida de “trabalho”, seu caráter-de-ação se torna invisível; e a tal ponto que ela não mais revela, nem mesmo para o agente, que, no fim das contas, ele está agindo,] ainda é o homem que está ativo, embora ele interprete erroneamente sua ação como trabalho. Mas até mesmo este mínimo pode desaparecer – e isto, o triunfo supremo da mentira, já começou. Pois, durante a última década, a ação se deslocou (obviamente, por meio da ação humana) do domínio do homem para outra região: aquela das máquinas e instrumentos. Estes se tornaram, por assim dizer, “ações encarnadas” ou “reificadas”. [...] Na medida em que deslocamos nossas ações e responsabilidades para o sistema de nossos produtos, acreditamo-nos capazes de manter nossas mãos limpas, de permanecermos “pessoas decentes”. Mas, claro, é justamente essa renúncia da responsabilidade que constitui o ápice da irresponsabilidade. Eis, portanto, nossa situação absurda: no exato momento em que nos tornamos capazes da ação mais monstruosa, a destruição do mundo, as “ações” parecem ter desaparecido. Na medida em que a mera existência de nossos produtos já se mostra uma ação, a questão trivial, como devemos usar nossos produtos para a ação (se, por exemplo, devemos usá-los para a intimidação), é uma questão quase fraudulenta, já que obscurece o fato de que os produtos, por sua mera existência, já agiram. (ANDERS, 2014, s/p)

Então, todo processo de reificação sofrido pelo homem na divisão social do trabalho contribuiu para que ele se exima da responsabilidade dos seus atos, transferindo para a mercadoria produzida por ele o poder de agir. Finalizando o raciocínio, Anders diz, em sua tese 20, que somente o conceito de reificação não dá conta de todo processo:

Não Reificação, e sim Pseudo-Personalização: Não se pode interpretar adequadamente o fenômeno aplicando-lhe a etiqueta marxiana da “reificação”, pois esse termo designa exclusivamente o fato de que o homem está reduzido a uma função-coisa. Contudo, estamos ressaltando o fato de que as qualidades e funções retiradas do homem por meio de sua reificação estão agora se tornando qualidades e funções dos próprios produtos, de que eles se transformam em pseudopessoas, já que, pela sua mera existência, estão agindo. (ANDERS, 2014, s/p)

*

Se no processo de alienação do trabalho transferiram-se às coisas as qualidades e funções que seriam dos seres humanos, vimos como as coisas escolhidas para engendram a destruição da própria humanidade nos levaram ao espanto de nos reconhecermos na alegoria grotesca da xícara. Objeto que projeta a miséria de uma vida vivida sem unidade, a deriva, automática, uma vida alienada e coisificada, referendada por relações sociais entre sujeitos que delegam a poucos o poder de decisão de seus atos e que, petrificados, esperam a reação desse objeto fantasmático.

Nada grandioso a ser transmitido, a narrativa paralisada e a cena descritiva expressam aqui a condição miserável do homem contemporâneo. Rebaixado à condição de coisa, já que a descrição o coloca ao nível das coisas inanimadas, como diz Lukács em seu ensaio “Narrar ou

descrever”⁹⁹, e destituído da capacidade de transmitir o significado da experiência épica, já que ela se perdeu em virtude do contexto histórico do capitalismo tardio e da era atômica, deixa-o reduzido à condição de quem sabe que perdeu a capacidade de agir e está sendo vigiado por quem agora age em seu lugar e confirma sua impotência. Ainda citando Lukács, que mostra a atualidade de sua avaliação:

O predomínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. À tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos *que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo.* (LUKÁCS, 1968, p.66)¹⁰⁰

Entretanto, a retomada da consciência promovida pela cena descrita parece nos oferecer instrumentos de reflexão. Postos em situação de espanto frente ao quadro de nossas vidas, sabemos que vivemos um momento de tensão dramática. Quem espia, espiona, quer saber do outro, sobretudo porque a relação não é de mão única, pondo em suspenso as consequências da pintura descrita.

O recuo que a descrição oferece não é complacente, a estratégia de luta está na exposição direta das consequências históricas sobre a vida dos sujeitos. O poeta - com a dialética negativa - denuncia - e, talvez espera o reconhecimento do leitor. A solução não pode ser dada pelas artes, apesar de ela nos alertar em relação à nossa condição; ela é resultado da ação humana. Os poucos elementos que aparecem no texto contribuem para o entendimento das nossas escolhas, no sentido de se perceber que o enfrentamento que precisa ser travado deriva da constatação da nossa impotência e da construção de uma memória que se elabora do aprendizado das derrotas.

Nesse sentido, ao se confrontar o título e o poema, encontra-se uma tensão. Enquanto o título remete ainda ao trabalho artesanal e autoral, construído a partir da argila, seu material originário, aqui, posto ao revés, no poema, o material é duplamente artifício: o da colagem e o retórico – com o qual o sujeito lírico reconstrói a composição do poema. Desse modo, se a perda do trabalho manual com a argila remete à alienação gerada pela divisão social do trabalho, representada no corpo do poema, o trabalho elaborado como artifício promove pela representação a possibilidade de reflexão e de elaboração da subjetividade. É da composição do poema que se torna possível se materializar a condição alienada e, com isso, elaborar seu

⁹⁹ LUKÁCS, G. “Narrar ou descrever”, In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 74.

¹⁰⁰ LUKÁCS, G., *Op. cit.*, p. 66.

significado e, com isso, causar pelo espanto o medo capaz de inverter essa realidade. Retoma aqui a citação da tese 13, de Günther Anders, na qual ele sugere a expansão da nossa capacidade de sentir medo como antídoto à paralisação e à ansiedade. Diz ele:

Em oposição àqueles que dizem que vivemos a “Era da ansiedade”, que desejam nos impedir de sentir medo, estamos vivendo a “Era da incapacidade de ter medo”. Nosso imperativo é: Expanda a capacidade de sua imaginação, significa, *in concreto*, “Aumente sua capacidade de ter medo”. Aumentar nossa capacidade de sentir medo, como forma de compreender a situação real. Um medo destemido, estimulante, um medo amoroso que se move pelas gerações futuras. (ANDERS, 2014, s/p)

Neste poema, as escolhas feitas pelo poeta desestabilizam as formas, tanto do gênero quanto dos objetos descritos, mantendo uma tensão dramática que revela que aquilo que parece estar estático e imobilizado guarda dentro de si uma força de mobilização transformadora, gerada pelas vicissitudes sociais, na qual vibra embrionariamente no interior da cena. Apesar de a cena causar desconforto (ou justamente por causa disso), ela mostra que de modo algum o olhar do sujeito para *a coisa* tem o sentido de deixar-se dominar por ela. Ao contrário disso, o embate do sujeito é em certa medida o exercício de elaboração subjetiva do poeta, que busca, na constatação da perda e da impotência, modos que possibilitem a reflexão e levem à transformação dessa realidade naturalizada. Tudo aquilo que poderia causar a impressão de que esse poema está fora da realidade social é exatamente aquilo que o coloca mais dentro dela.

Desse modo, em “Cerâmica”, o quadro de natureza morta (em que nos tornamos) mantém pulsando a vibração de uma vida que se quer reinventar e que usa dos recursos descritivos e do estranho como estratégia de luta. Como diz Adorno, ao falar do caráter social da lírica, mesmo quando exigem dela que ela não o tenha, a lírica está inexoravelmente ligada à sociedade e, por isso, tem a capacidade de protestar contra uma realidade social e histórica que massacra o direito de compartilhar as experiências significativas da vida, principalmente aquelas que são construídas pela dor causada pela prepotência do capital. Diz ele:

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2002, p.68-9)

A figuração da cerâmica fragmentada como símbolo de uma vida composta de restos e destroços, alheia aos sujeitos, “como trabalho *do poeta*”, aponta para o trabalho *do oleiro* que,

apesar de despojado dos seus meios de produção, apesar de encontrar-se em uma condição miserável, é capaz de refazer as formas e transformar a realidade. É desse trabalho, real e figurado, que se pode novamente transmitir a experiência significativa dos homens para outros homens. Ainda, e sobretudo, quando as experiências estão em baixa, quando não em derrocada.

Entretanto, cabe dizer que refazer as formas e alterar a realidade do mundo está circunscrito ao espaço que o poeta ocupa nele. Cada vez mais alijado, o poeta precisa fazer um duplo movimento. Primeiro resgatar formas e reanimá-las (como no poema “A palavra e a terra”). E só então denunciar a realidade alienada da maioria dos seres humanos que, cega, não enxerga o processo de reificação pelo qual passa nem entende o domínio que as coisas exercem sobre eles. Todos sobreviventes, cabe ao poeta, assim como aos cientistas, revelar o saber e o conhecimento que podem tirar a humanidade dessa condição de coisa à qual ficou reduzida. Dominada pelas formas com as quais pensou ter escolhido povoar o mundo e sem querer ter consciência de que suas escolhas poderiam levá-la tanto para isso quanto para aquilo, a humanidade deixou que o modelo do capital predatório associado à indústria da guerra fosse sedimentando o caminho que vem arrasando tanto a natureza quanto ela própria, transformando-a na imagem e semelhança da coisa que se elevou à condição de deus e que agora a controla.

Caso não haja uma reviravolta, nada restará e ninguém, ou sabe-se lá quem, recolherá dos escombros os vestígios materiais que sobraram da humanidade, nem reunirá os fragmentos para recompô-los e tentar reconstituir a figura que melhor representaria o que foi ou o que teria sido a humanidade e sua história. A xícara drummondiana revelou o processo que nos fez chegar a essa condição entretanto, para que ele seja revertido e barrado, falta, então, muita consciência e solidariedade. Sem isso, não há salvação. O poeta pode, mas pode pouco.

3.2 A incomunicabilidade - as ausências pulsantes e o ponto morto

Até agora, esse estudo vem afirmando que a lírica social drummondiana da década de 1960 estava bastante ligada à necessidade de buscar novas formas de figuração da realidade, tendo em vista o anseio de repensar um modo de ser social que deflagrava uma crise sem precedentes e que punha o destino da humanidade em risco¹⁰¹. O caminho percorrido seguiu os

¹⁰¹ A bomba atômica é resultado dos rumos tomados pelo capitalismo e hoje coloca em risco a vida de todos os seres vivos na Terra. Além disso, o capitalismo, sendo esse sistema de produção perverso, não se limita a mercadorias destrutivas até as que por lógica não são destrutivas acabam destruindo por estarem inseridas em um modelo em que o consumo é desenfreado.

traços desenhados por *Lição de coisas*, que será retomado mais adiante, na última parte do estudo, com intenção de demonstrar como a estruturação da sociedade em torno das armas nucleares fizeram do mundo um espaço ameaçado em que os seres humanos e o próprio espaço deixaram de ser referência. Como diz Günther Anders, em sua tese 8, onde define seu conceito de nadeidade:

O que temos hoje que imaginar não é o não-ser de algo determinado dentro de um contexto cuja existência pode ser dada como certa, mas a inexistência desse próprio contexto do mundo como um todo, ao menos o mundo enquanto humanidade. É uma abstração total. Mas se somos capazes de produzir nadeidade, devemos ao menos tentar visualizar essa nadeidade. (ANDERS, 2014, s/p)

Nesse sentido, o filósofo está propondo que pensemos o que seria essa ausência total, esse fim de quaisquer referências. Perder, então, as referências de espaço, as referências humanas, as referências de linguagem, tudo que poderia nos fixar, dar-nos um norte, tudo desaparecer; pensar a não existência, a morte absoluta.

Como figurar é transmutar o pensamento em forma, o poeta figura as ausências pelas quais os sujeitos históricos passaram, a partir do momento em que deixaram de reconhecer a sua inexistência, ou seria melhor dizer que, apesar de não existirem enquanto seres humanos íntegros, ou somente porque existem como coisa alienada, por muitas vezes não percebem as ausências nem de si mesmos, vivendo a vida sem compromisso e sem propósito, o que faz de suas ausência um traço de caráter.

Dito isso, pode-se pensar de maneira muito breve que Drummond, no livro *A falta que ama*, vive a tensão entre o anseio de comunicabilidade e a total dificuldade dela. Ele continua testando as formas e refletindo sobre elas, como se pode observar nos poemas “Broto” e “Maud”, – mas tem total consciência do alcance do seu canto. É um livro melancólico, fruto das perdas, apesar de a poesia continuar engendrando a vida.

Sobretudo, é o momento de se pensar a instauração da incomunicabilidade, porque as hipóteses de diálogo e solidariedade parecem que não se realizaram, incapazes que somos de reatar os nós que possam resgatar o sentimento coletivo de *polis* mais uma vez. Penso até que o próprio poeta se encontra mais isolado do que nunca, apesar de não ter perdido nem o compromisso com a palavra transformadora nem o anseio de comunicar-se com o mundo.

Publicado pela primeira vez em 1968, junto com *Boitempo I*, *A falta que ama* dá a impressão de figurar ausências, mas são ausências que pulsam e guardam o princípio de vida na morte que as constitui. Apesar do tom melancólico, a pulsão de vida se mantém.

Por ora, encontramos-nos no ponto em que o estranhamento e o espanto causados pelos fragmentos reunidos em objeto estranhado e grotesco por processo que fez com que as

subjetividades se entregassem inconscientemente a um processo de coisificação e extinção -, deixaram no poeta o sentimento de que sua capacidade de comunicação ficava reduzida. Não, porém, sua capacidade de encontrar e recriar formas; sobre essa ele mantém o domínio. Testa e busca na realidade concreta a que melhor a traduza. Entretanto, seu canto não chega ao seu destino.

No livro *A falta que ama*, a melancolia invade muitos dos poemas em que o sujeito lírico, muitas vezes identificando-se com o próprio poeta, anuncia o seu fim - como no poema “Falta pouco”:

Falta pouco para acabar
o uso desta mesa pela manhã
o hábito de chegar à janela da esquerda
aberta sobre enxugadores de roupa.
Falta pouco para acabar
a própria obrigação de roupa
a obrigação de fazer barba
a consulta a dicionários
a conversa com amigos pelo telefone.

Ou afirma a impossibilidade de compartilhar o que sabe, em “Cantilena Prévia”:

Dindon dorondin din
O que sabe agora
não o diz Drummond

Sabe para si.
Sabe por si só.
Sabe, só, sem som.

O poeta não crê mais que o seu esforço possa alcançar o outro, apesar de continuar tentando.

Ou no diálogo do sujeito lírico com um tu, no qual saber não apazigua a dor nem é poder de transformação, em “Tu?Eu?”:

Foste morrendo só
como sobremorrente

no lodoso telhado
 (era prêmio, castigo?)
 de onde a vista captava
 o que era abraço e não
 durava ou se perdia
 em guerra de extermínio,
 horror de lado a lado.

[...]

Não morres satisfeito,
 morres desinformado.)

Ou se sabem formas pouco resistentes ao ambiente, que definharão ou não vingarão, como em “O broto”, em que as redondilhas menores revelam paradoxalmente, com a rítmica de fácil memorização, toda a falta de vigor e toda impossibilidade de se preservar as formas.

Broto inesperado,
 brota na luz baça
 que reduz a verme
 toda forma falsa.

Último relincho
 de tordilho manso
 no pasto das coisas
 despojadas de ânsia.

Entretanto, momentos de epifania entremeiam-se, caso dos poemas “Maud” e “A torre sem degraus”. “Maud”¹⁰², variação inglesa do nome germânico *Mahthildis*, é a força que surge

¹⁰² Affonso Romano de Santanna, crítico e amigo do poeta Carlos Drummond de Andrade, em crônica escrita em homenagem aos vinte anos de morte do poeta, intitula “Novas estórias com e sobre Drummond”, diz que em decorrência da sua tese de doutorado, cujo tema era a obra do poeta, recebeu dele as fontes de alguns poemas, dentre eles do poema “Maud”, escrito para homenagear a amante do pintor Enrico Bianco. Diz o crítico: “Quando a tese ficou pronta, mandei-a, naturalmente, para ele. Percebi, por exemplo, que ele a lera atentamente, e que dava muita importância a esse tipo de trabalho, porque mandou-me cartas dando as fontes do poema da “Moça fantasma” ou explicando que o poema intitulado “Maud” era uma homenagem à amante de Enrico Bianco, que morrera num desastre aéreo”. “Novas estórias com e sobre Drummond”, In: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos* – IHU online, Edição 232, 20/0802007. A referência da crônica foi-me gentilmente dada pelo professor e crítico literário Edu Teruki. <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1226-affonso-romano-de-santanna-2>

do tempo, “Do tempo não visitado surge Maud/e volta/para o tempo não visitado”, e possibilita ao artista a experiência do tempo pleno (*Kairós*), significativo, o tempo da linguagem e da arte, em oposição ao tempo cronológico e linear.

É dessa força, que rompe o silêncio e o sem sentido, que surge a experiência verdadeira e epifânica da arte:

doação-minuto
de Maud: sua passagem.

Agora, ei-la retorna, desintegra-se no carro de fogo,
que a visão reste visão além do espaço,
E tudo tem sentido
e tudo resplandece na Verdade.

É o momento único e intenso, no qual a criação do poeta rompe com o silêncio opressivo gerado pelo tempo que se vive sem entendimento do mundo e sem experiência verdadeira.

Se em “Maud” a experiência verdadeira sobrevive, ainda que momentaneamente, em “A torre sem degraus” as marcas da enunciação e da linguagem referencial, típicas da comunicação, são empregadas dentro de uma estrutura metafórica que antes conotava a comunicação - a Torre - para conotar a incomunicabilidade. A subjetividade desaparece e a Torre de Babel moderna reproduz infinitamente a incompletude.

Nesse sentido, fica explícita a impossibilidade ou o desejo deliberado de manter-se incomunicável diante de um cenário em que o espaço do protesto estava silenciado e, de acordo com o percurso por nós traçado, o sujeito encontrar-se tão desgastado e diminuído, fato significativo, tendo em vista que o livro foi publicado em 1968.

Segue o poema:

A torre sem degraus

No térreo se arrastam possuidores de coisas recoisificadas.

No 1º andar vivem depositários de pequenas convicções, mirando-as remirando-as com lentes de contato.

No 2º andar vivem negadores de pequenas convicções, pequeninos ele mesmos.

No 3º andar – tlás tlás – a noite cria morcegos.

No 4º, no 7º, vivem amorosos sem amor, desamorando.

No 5º, alguém semeou de pregos dentes de fera cacos de espelho a pista encerada para o baile de debutantes de 1848.

No 6º, rumina-se política na certeza-esperança de que a ordem precisa mudar deve mudar há de mudar, contanto que não se mova um alfinete para isso.

No 8º, ao abandono, 255 cartas registradas não abertas selam o mistério da expedição dizimada por índios Anfika.

No 9º, cochilam filósofos observados por apoftegmas que não chegam a conclusão plausível.
 No 10º, o rei instala seu gabinete secreto e esconde a coroa de crisópsis na terrina.
 No 11º, moram (namoram?) virgens contidas em cintos de castidade.
 No 12º, o aquário de peixes fosforescentes ilumina do teto a poltrona de um cego de nascença.
 Atenção, 13º. Do 24º baixará às 23h um pelotão para ocupar-te e flitar a bomba suja, de que te dizes depositário.
 No 14º, mora o voluntário degolado de todas as guerras em perspectiva, disposto a matar e a morrer em cinco continentes.
 No 15º, o último leitor de Dante, o último de Cervantes, o último de Musil, o último do Diário Oficial diz adeus à palavra impressa.
 No 16º, agricultores protestam contra a fusão de sementes que faz nascerem cereais invertidos e o milho produzir crianças.
 No 17º, preparam-se orações de sapiência, tratados internacionais, bulas de antibióticos.
 Não se sabe o que aconteceu ao 18º, suprimido da Torre.
 No 19º, profetas do Antigo Testamento conferem profecias no computador analógico.
 No 20º, Cacex Otan Emfa Joc Juc Fronap fbi Usaid Cafesp Alalc Eximbank trocam de letras, viram Xfp, Jjs, IxxU e que sei mais.
 No 22º, banqueiros incineram duplicatas vencidas, e das cinzas nascem novas duplicatas.
 No 23º, celebra-se o rito do boi manso, que de tão manso ganhou biografia e auréola.
 No 24º, vide 13º
 No 25º, que fazes tu, morcego do 3º? que fazes tu, miss adormecida na passarela?
 No 26º, nossas sombras despregadas dos corpos passeiam devagar, cumprimentando-se.
 O 27º é uma clínica de nervosos dirigida por general-médico reformado, e em que aos sábados todos se curam para adoecer de novo na segunda-feira.
 Do 28º saem boatos de revolução e cruzam com outros de contrarrevolução.
 Impróprio a qualquer uso que não seja o prazer, o 29º foi declarado inabitável.
 Excesso de lotação no 30º: moradores só podem usar um olho, um perna, meias palavras.
 No 31º, a Lei afia seu arsenal de espadas inofensivas, e magistrados cobrem-se com cinzas de ovelhas sacrificadas.
 No 32º, a Guerra dos 100 Anos continua objeto de análise acuradíssima.
 No 33º, um homem pede para ser crucificado e não lhe prestam atenção.
 No 34º, um ladrão sem ter o que roubar rouba o seu próprio relógio.
 No 35º, queixam-se da monotonia deste poema e esquecem-se da monotonia da Torre e das queixas.
 Um mosquito é, no 36º, único sobrevivente do que foi outrora residência movimentada com jantares óperas pavões.
 No 37º, a canção
 Fiorela amarlina
 louliseno i flanura
 meliglório omoldana
 plunigiário olanin.
 No 38º, o parlamento sem voz, admitido por todos os regimes, exercita-se na mímica de orações.
 No 39º, a celebração ecumênica dos anjos da luz e dos anjos das trevas, sob a presidência de um meirinho surdo.
 No 40º, só há uma porta uma porta uma porta.
 Que se abre para o 41º, deixando passar esqueletos algemados e conduzidos por fiscais do Imposta da Consciência.
 No 42º, goteiras formam um lago onde boiam ninfeias, e ninfetas executam bailados quentes.
 No 43º, no 44º, no... (continua indefinidamente).

Primeiro aspecto a ser identificado neste poema é sua associação com a Torre de Babel. Como se sabe, no Velho Testamento, quando Deus soube que os homens construíam uma torre para se aproximar mais do céu e chegar mais perto dele, ele os puniu pela arrogância e fez com

que se dispersassem pela terra e passassem a falar línguas diferentes, não conseguindo entender-se mais.

Na revisitação laica do mito de babel, a torre do poema não tem degraus e ninguém pode se comunicar com o outro; todos, cada um em seus andares, vivem suas vidas sem saída, sem comunicação entre si, sem redenção. Nesse sentido, a torre também lembra os círculos do inferno dantesco, em que as almas ficam repetindo os mesmos gestos e sofrem a mesma danoção, sem nunca poderem se comunicar com ninguém. O único que consegue transitar é o morcego que sai do terceiro andar – “a noite cria morcegos” – e vai ao vigésimo quinto, onde o sujeito lírico o questiona pelo atrevimento.

O poema é hiperbólico e não anuncia um fim; o sujeito diz que a torre pode continuar *ad infinitum*, o que revela uma situação insustentável, já que não há perspectiva nem de mudança nem de transformação nem de diálogo¹⁰³.

Este breve comentário do poema não resume nem “A torre sem degraus” nem esgota o livro *A falta que ama*, mas dá a tonalidade que o cerca e o constitui, essencial para compreender o estado em que se encontra a subjetividade lírica drummondiana, depois da figuração das derrotas e do desfazimento de tudo que lhe era caro.

3.3 Um poema, uma forma, uma história – Diamundo 24h de Informação na vida do Jornaleador

Este é um país que vai pra frente
Oh, oh, oh, oh, oh, oh
De uma gente amiga e tão contente
Oh, oh, oh, oh, oh, oh

Este é um país que vai pra frente
De um povo unido de grande valor
É um país que canta trabalha e se agiganta
É o Brasil do nosso amor

(*Este é um país que vai pra frente*, Os Incríveis – 1976)

Tendo em vista a leitura adotada aqui, de que Carlos Drummond de Andrade, na década de 1960, faz uma revisão do modo como a cultura ocidental impôs ao mundo um modelo econômico que promove o genocídio e ocupa os espaços visando explorá-los e destruí-los, bem como reduz os sujeitos a coisas, o livro *As impurezas do branco* (1973) configura em muitos

¹⁰³ Recentemente, com a pandemia de Covid-19, vivemos uma situação análoga; ainda a continuamos vivendo e parece que nada se alterou, nenhum pingo de reflexão parece ter surgido para enfrentar os problemas do mundo, que continua à deriva, cada vez mais próximo dos *habitats* selvagens, mais próximo das pandemias, mais agudamente incomunicável.

de seus poemas a maneira como o poeta refletiu sobre essa questão. Sobretudo, o livro aborda o lugar ocupado pelo Brasil na configuração de forças que as relações internacionais engendraram.

Para Drummond, que já acompanhava no Brasil, desde a década de 1940, a implantação do modelo econômico nacional-desenvolvimentista pautado no setor primário-exportador, que transferia recursos naturais para o exterior sem que isso se revertesse em melhor qualidade de vida à população, a política econômica armamentista da Guerra Fria acelerava ainda mais a destruição engendrada pelo processo de modernização brasileira. Modernização que determinava o lugar periférico do país no cenário mundial. Além de promover a exploração gradual dos recursos naturais brasileiros em escala industrial e transformar os espaços geográficos em mercadorias, o entorno em ruínas, o modelo não distribuía renda, enriquecia poucos, mantinha o país no seu papel primário exportador e, inevitavelmente, deixava a todos ao alcance do perigo, porque, com as armas nucleares e as consequências de seu uso na natureza, todos espaços estavam acessíveis.

Na década de 1960, após o fracasso da formação segundo o modelo da integração pela cidadania¹⁰⁴, soma-se ao modelo econômico adotado, um governo autoritário e ditatorial, militarizado e alinhado à política dos EUA, país que interferiu deliberadamente na política interna brasileira e colaborou com os militares para dismantelar grupos políticos contrários à ditadura.

Para analisar a maneira como Drummond figurou esse contexto e o modo como ele o compreendeu, será analisado o poema “Diamundo: 24h de informação na vida de um jornaleiro”. A intenção é de esquadrihar, no poema, como as questões mundiais, ponto sempre presente na obra do autor, afetavam e interferiam na vida brasileira do período, a ponto de dar forma a uma sociedade estruturada na repressão, na exclusão e na exploração da maioria da população brasileira. O poema parece refazer a trama de como se imaginou e se inventou uma nação tendo como alicerce a ditadura militar, a burguesia local associada ao capital estrangeiro e a articulação do que ficou conhecido como o milagre econômico. Não se tem aqui a pretensão de tratar o livro como um todo; ele mereceria um estudo exclusivo. Entretanto, tanto a escolha do poema selecionado quanto o título do livro trazem o modo como Drummond compreendia o seu fazer poético.

¹⁰⁴ O golpe militar de 1964 foi uma resposta armada contra as lutas emancipatórias que ocorreram naquele momento histórico e que envolviam movimentos sociais tanto da cidade quanto do campo.

Dentre as várias acepções possíveis do título do livro, *As impurezas do branco*, encontra-se a relacionada à luz, em que o branco, presença total de luz, pode ser alterado mediante interferências externas. Goethe diz em sua *Doutrina das cores*¹⁰⁵ que:

V. A luz incolor não é composta nem por cores aparentes, nem por pigmentos. Um branco não pode ser composto nem por luz incolor nem por pigmentos. [...]

VI. As cores aparentes surgem com a modificação da luz mediante circunstâncias exteriores. As cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela. Se as condições cessam, a luz torna-se incolor como antes, não porque as cores voltam-se para si mesmas, mas porque se extinguem, do mesmo modo que a sombra se torna incolor, quando o efeito de uma contraluz é retirado. (GOETHE, 2013, p.3)

Nesse sentido, dependendo da variação da luz, o branco deixa com que outras cores se manifestem, não porque fazem parte dele, mas porque, mediante circunstâncias externas, passam a existir ou se extinguem novamente. Do mesmo modo que as cores só podem ser vistas na totalidade do branco com a variação da luz, as ações humanas se fazem presentes quando iluminadas e destacadas da totalidade. Assim, do mesmo modo que aquilo que torna o branco impuro, porque desestabiliza sua pureza, o poeta revela as ações humanas que passam a habitar o mundo por ele percebido e criado.

Noutra acepção, ligada também ao fazer poético, e derivada da primeira, o branco refere-se à aspiração de uma poesia pura, em que o poeta se eleva e fica acima das questões mundanas. Assim, as impurezas traduzem as preferências do poeta em tratar de matéria impura e não se colocar acima da turba do cotidiano. Desse modo, ele observa a matéria do mundo e dela inventa uma forma nova de configurar a realidade. É um fazer poético mais próximo do que Antonio Candido identificou na poesia de Mallarmé, “Là de l’amer repos” (“Cansado do repouso amargo”), em que:

a dialética do espaço aberto (que corresponde à aceitação da natureza) e do espaço fechado (que privilegia o toque soberano da criação como artifício) a brancura do suporte (no caso, porcelana) acaba por receber a marca do artista, cuja angústia é descrita pormenorizadamente. (CANDIDO, 2010, p. 26)

Desse modo, o poeta não perde as referências do mundo, mas imprime nele sua maneira de entendê-lo, inventando-o em palavras.

Por último, e se não for abuso interpretativo, outra acepção para o impuro do branco relaciona-se ao homem de etnia branca. Nessa acepção, o livro explora as marcas da mentalidade colonialista branca e as consequências da imposição de seu modelo econômico no mundo de economia globalizada. É possível observar isso nos três primeiros poemas do livro, “Ao Deus Kom Unik Assão”, “Diamundo: 24h de informação na vida do jornaleador”, “O

¹⁰⁵ GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. 4ªed. São Paulo, 2013, p.3.

homem: as viagens”, em que o poder da comunicação em massa, as informações e o espírito colonialista submetem o mundo à sua concepção.

É esta faceta do capitalismo contemporâneo que Drummond irá explorar para tornar evidente a configuração da realidade brasileiro sob o impacto do chamado milagre econômico brasileiro. O poema “Diamundo: 24 h de Informação na vida do jornaleiro” é uma seleção de informações, retiradas de diversos órgãos da imprensa e publicadas em um único dia. Dentre as escolhas feitas pelo poeta ao selecionar as notícias, configura-se a associação entre Estado de Exceção e Política Econômica Desenvolvimentista. Enquanto no âmbito político restringiam-se liberdades individuais e calava-se a voz dos adversários, na economia, acordos de colaboração feitos entre o regime militar e a elite mantiveram privilégios e intensificaram os métodos de exploração e tortura (ARANTES,2014). A metáfora dos “homens de venda”(verso 2 da estrofe 57) evidencia o poder corrosivo e destruidor da associação entre Ditadura Militar e Milagre Econômico, com o qual homens foram submetidos à repressão do Estado e ajustados ao modelo econômico do capitalismo tardio.

Se de um lado o poema configura explicitamente os resultados da expansão capitalista, de outro sugere que esses são frutos de um acordo tácito entre a elite brasileira e o regime militar. Pois o que está implícito no poema e não veio a público, como a repressão política e a exclusão social¹⁰⁶, arrefeceu-se em favor do fetiche do consumo criado pela política desenvolvimentista.

No poema, ao empregar a linguagem acessível e sedutora dos meios de comunicação, o poeta se vale de uma linguagem que se tornou corriqueira e atingia um público cada vez mais encantado com o acesso ao mercado, para, no entanto, em recortes aparentes arbitrários, revelar sua absurdidade. Se a poesia e a linguagem poética perdiam espaço no mundo em que as relações se resumiam às relações estabelecidas pelo mercado, o poeta encontrará na representação reificada dessas relações os instrumentos para revelar a verdade histórica de seu tempo. Nesse sentido, o presente se materializa em linguagem que também não se livrou da reificação, mas que servirá ao poeta para atingir a força expressiva da sua poesia.

Vejam os poemas.

¹⁰⁶ Refiro-me à análise feita por Paulo Arantes como um dos passos irreversíveis da Ditadura Militar brasileira. O filósofo cita um almoço de banqueiros, organizado pelo então ministro Delfim Neto, no qual o dono do Banco Mercantil arrecadou fundos para reforçar o caixa da Operação Bandeirantes (Oban). “O fato, diz Paulo Arantes, é que se transpôs um limiar ao se trazer assim, pelas mãos de um ministro de Estado, os donos do dinheiro para o reino clandestino da sala de tortura: esse o passo histórico que uma vez dado não admite mais retorno.” ARANTES, Paulo Eduardo. “1964”. In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.282. (Mais adiante, na análise do poema, a mesma referência aparece na citação sobre a ditadura feita por Élio Gaspari.)

Diamundo 24h de Informação na vida do Jornaleador

Tempo

nublado em Amsterdã, temperatura 2 °C

nublado em Frankfurt am Main, 4 °C

chuva em Londres, 5 °C

nublado em Moscou, menos 10 °C

nublado em Telavive e Beirute, 18 °C

bom em Hong Kong, 22 °C

chuva em Nova York, 2 °C

neve em Montreal, menos 8 °C

nublado em Lima, 22 °C

nublado em Buenos Aires, 30 °C

bom no Rio de Janeiro, 40 °C

Cariocas terão praia espetacular

Índice de poluição

na Rodoviária de São Paulo:

12: 6 satisfatório

Na Rua Tamandaré 693

15: 7 insatisfatório

Recorde de partículas no centro do Rio de Janeiro

em torno do Palácio da Justiça

Crise monetária superada

até a próxima vez

A China é azul

no Teatro Ipanema

Teólogos holandeses observam:

Jesus

jamais se declarou Deus

Anunciamos uma vida melhor

no Alto da Consolação:

2 apartamentos por andar

acabamento personalizado

3 bucólicos espaçosos dormitórios

e respectivos banheiros sociais

metais de linha italiana

área de serviço com A e S maiúsculos

Condições?

Conversando a gente se entende

Nossa opinião:

Os números referentes à expansão

do crédito ao consumidor

e a política de diversificação

de polos de desenvolvimento
mantida a taxa anual de 10%
de crescimento do PIB
com fundos mútuos de investimento
servindo de suporte
à criação do mercado de milagres
digo preferenciais ao portador
em ritmo agressivo
e tal e coisa
e blá
e blé
e blu

Hactyphonix acoplado
a qualquer sistema telefônico
usa a memória
para você não perder
a cabeça

Mortalidade infantil decresce
em países do 3º mundo
mas a dieta dos sobreviventes
diz J. M. Bengos da Organização Mundial de Saúde
continua deficitária
e os cromossomos se alteram
nas crianças mal nutridas
segundo pesquisadores mexicanos

Companhia de seguros vende carros trombados

Sociedade de Defesa da Tradição
Família e Propriedade
volta à rua três anos depois
para combater cursilhos

Você que gosta
dos prédios de estilo neoclássico
e colonial americano
que Adolfo Lintermeyer construiu
vai gostar ainda mais
do seu novo, soberbo
estilo mediterrâneo

Grileiros roubam
um milhão de hectares no Maranhão
com escrituras primorosamente falsas

Pode-se admitir
nos dias que vivemos
paquerar sem carro?

Revendedor Relâmpago resolve

Ainda mínima nossa exportação de banana:
menos de 2%
de 492 900 toneladas de cachos produzidos

Oportunidade para
operadora Olivetti
operadora Ruff
operadora Burroughs
operador Ascotta

Imposto de Renda investiga
vida e luxo de 49 000 sonegadores

Técnicas sofisticadas
de rastrear objetos no espaço
revelam
cometas e asteroides perdidos
(supunha-se) para sempre

No Conjunto Blue Moon moram com você
o fabuloso Marlon Brando
Raquel Welch, Cantinflas, Tom & Jerry
Liza Minnelli, Gian Maria Volonté
e quantos mais e todos todas
à hora que quiser pode mandá-los
embora sem problema
Conjunto Blue Moon tem uma sala
de projeção para você

Uma flauta emudece: Pixinguinha

Se Rui Barbosa desse aulas em cursinho
seria neste aqui

Liquidação de eletrodomésticos
ofertas de
perder o sono
derrubar por nocaute
matar do coração

323 casos de afogamento
no feriado nacional

Não precisa arranjar
empregada pequena:
ela cabe no quarto

Piloto alemão no Polo Norte

alimenta-se de carne de enfermeira

Apresentamos a primeira calça brasileira
que desbota —
e perde o vinco

Conquista do Planeta dos Macacos
Esta pequena é uma parada
Mazzaropi caipira em Bariloche
O insaciável Marquês de Sade
com suas orgias que até hoje corrompem o mundo
no Cine Ajax

Japonês em Gifu mata a punhal
dois filhos paralíticos quarentões: —
No dia em que eu morrer, quem tomaria
conta deles?

Grupo Sabiá requer área de ouro
em Rondônia
onde garimpeiro não entra

Apartamento de fino gosto
procura família de fino trato
Vale a pena atender ao chamado no Sumaré

Morre no Recife carnaval dos frevos

Moça para contato junto a engenheiros e arquitetos
Moça para pesquisa de mercado
Moça para acabamento em laboratório fotográfico a cores
Moça de boa aparência, 25 anos no máximo
para servir café a executivos

Polícia Federal no Rio Grande do Norte
apreende caminhão com 55 lavradores
vendidos ao preço unitário de 60 cruzeiros
ao fazendeiro Zé Ricota de Goiás

Compre 160 000 quilômetros de Europa
por apenas 130 dólares
percorrendo 13 países
em 3 semanas
em trem de 1ª classe
à velocidade máxima de 160 quilômetros a hora

Aumenta a dimensão da crise petrolífera

Dê uma colher de chá aos ricos
Vá morar com eles

no Jardim Sul-América

Vedado o cultivo de papoula
na Turquia
mas a Bolívia exporta cada vez mais
coca

Empresa de âmbito nacional necessita
selecionador de pessoal
analista de treinamento
analista de projetos de diversificação
assistente de custos industriais
administrador de salários
secretária portinglês
de amplo background intelectual
telefonista jap-port
terapeuta ocupacional
contínuo maior
contínuos menores

Bairro nota 10
em questão de sossego
ruazinha sem trânsito
sem barulho nenhum
sem prédios vizinhos
hoje e sempre:
Este é para quem sabe
comprar apartamento
Depois não diga
que não o prevenimos

Ilona Papicsik, 25, professora
para fins didáticos
ficou nua
em classe mista de 4 a 12 anos
Malgrado a perfeição extrema de seu corpo
é processada em Swansea

Nada como comprar
carro novo com dinheiro dos outros

Argentina suspende estado de sítio
por 24 horas
para que haja eleições livres

Você tem 80 meses para pagar
350 m² de ideologia de conforto
na Barra da Tijuca

Mulher nega-se a dançar

é morta com 12 facadas

Ao Menino Jesus de Praga
 agradeço a graça conseguida
 Ao glorioso São Judas Tadeu
 agradeço a graça alcançada
 A Nossa Senhora das Graças
 de joelhos agradeço a graça recebida

Em volta do seu edifício
 num raio de 80 metros você tem
 o melhor pão de São Paulo
 haute coiffure
 médicos dentistas farmácias
 ruas fantasticamente arborizadas
 Que mais que você quer?

Povo lincha ladrão
 a soco a pé a pau
 e reparte 240 cruzeiros que ele roubou

Receita para o lanche de domingo:
 sopa gelada de pepino
 bife com pão torrado e catary
 rocambole de laranja

Programador IBM/3
 conhecendo RPG
 Cobol
 e programação com memória de massa
 Processador de produção
 Supervisor de programação de produção
 Perseguidor de compra
 Conciliador bancário
 Reconciliador bancário
 Auditor sênior
 & júnior
 Analista de Software com profundos conhecimentos
 de Assembler,
 de preferência O& S e PL/1
 Engenheiro de produção com espírito analítico
 e comunicabilidade

Bandera de siô meu pai
 novo LP de Tatá Molejo
 é o quente:
 Bandera de siô meu pai
 tem treis siná.
 Meu pai é rei do Coló
 é rei do má

21 presos trucidam na cela
dois companheiros que dormiam

Compre 18 graus de conforto de Lagoa Rodrigo de Freitas
De qualquer andar uma visão maravilhosa

O mundo pode parar
Há falta de petróleo

E volta, milenário, o jogo de gamão

Precisa-se com urgência
homens de venda
homens de venda
homens de venda
homens de venda
homens de venda

Médico pretende
esterilizar jovens diabéticos

Nesta cobertura você vai descobrir
novo conceito de viver
living em duplo L e 3 ambientes
música FM na área social
acabamento para não acabar nunca
piscina jardim
montanhas ao longe
sem aumento de preço

Exercícios para o melhor desempenho sexual
do homem e da mulher
em todas as bancas

Armando Nogueira previne:
Fischer é capaz
de comer o gramado
e arrancar a dentada
as traves adversas
Ele é muito capaz

Jazigos familiares
em cômodas prestações desde Cr \$ 160,00
Play Strindberg
O genro que era nora
Vida encarece em Betim
com a notícia da fábrica da Fiat

Pequeninho

lindinho
 baratinho
 enfim aquele apartamento para quem gosta
 de diminutivos
 e já decidiu o tamanho
 da família

Vênus em trígono: muitas alegrias
 para Leão.
 Aquário, aproveite
 a onda de charme que o invadirá,
 para atrair o homem certo.
 Prudência, Touro, olha os assuntos monetários.
 Libra: seus parentes estão de mau humor.
 Possível angústia; controle-se,
 Capricórnio

Na data de hoje nenhum santo
 é comemorado pela Igreja

Obá é manja é mambá
 Ô mira ô mira ô tim tim
 Minha fé ô bara ô tolu
 Para lô cotumbê Euá

Viúva fluminense, 37, almeja
 travar relação de alto nível
 com senhor de maneiras aristocráticas
 tendo em vista somente
 pura degustação intelectual.

Bomba francesa explode
 no Pacífico
 Sequestrador faz explodir avião

Nasce em Bogotá um menino
 inteiramente verde-mar.

UPI-AP-AFP-ANSA-JB

Como já foi dito anteriormente, Carlos Drummond de Andrade considerava-se um homem do jornal.¹⁰⁷ Nesse sentido, muitas de suas crônicas ensejavam elaboração de poemas,

¹⁰⁷ Desde os vinte anos, Drummond iniciara uma carreira de cronista e somente um pouco antes de sua morte deixou de escrever, em 1987. Dividia suas atividades de cronista com suas funções de funcionário público, primeiro, no Ministério da Educação (de 1935 à 1945) e, por último, no DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), onde se aposentou em 1962. O tempo dedicado à poesia era o tempo vago entre estas outras atividades e inseria-se naquilo que ele mesmo nomeou como sua produção particular, que não era uma encomenda ou um trabalho remunerado de antemão.

como se pôde observar na análise do poema “A Bomba”, em que ficou evidente que o caminho de mão dupla – entre a crônica e a elaboração poética - era uma de suas estratégias para abordar a questão. O contato com a matéria do cotidiano, manuseada diariamente pelo poeta em seu ofício de cronista, servia-lhe de pasto para gestar muitos de seus poemas. Mas o que dizer de um poema que faz o caminho inverso? Um poema que reproduz o jornal e sua crônica diária, travestindo-o em versos? Um poema que se serve da forma impura e da matéria efêmera para criar uma leitura reveladora da verdade daquele cotidiano? Poderia se dizer que é um poema-crônica, ou um poema que une, como o jornal, fatos aparentemente díspares, mas que projeta fios transparentes que se entretecem, criando um enredo romanesco do cotidiano e dando a conhecer seus protagonistas? É o que ocorre com “Diamundo – 24h de notícias na vida do jornalista”.

“Diamundo” é um poema extenso, formado por sessenta e oito estrofes, em que há uma seleção de informações retiradas de diversas agências de notícias e publicadas na segunda quinzena de fevereiro de 1973, no Jornal do Brasil. O poeta escreve os versos com essas notícias de assuntos variados, justapostas ao modo mesmo que se estruturam as páginas dos jornais, sem que tenham nenhuma relação entre si, a não ser terem sido publicadas para serem consumidas pelo leitor no período de vida do jornal – 24 horas. Entretanto, ao reuni-las dessa maneira, ele estabelece uma espécie de montagem que dá à organização um sentido novo, como se verá adiante.

As notícias tratam de aspectos do cotidiano aparentemente descolados das circunstâncias políticas tensas e conflitantes do período ao qual estão associadas. No caso do Brasil, o cenário era o período da Ditadura Militar. Assim sendo, tudo indica que o poema traz implícita uma leitura dessa realidade e de seus atores, cuja interpretação exige o acompanhamento da seleção de notícias feita pelo poeta, o modo como ele as organiza e as articula. Do ponto de vista formal, pode-se dizer que ele emprega a técnica da montagem derivada do cinema, em que a associação de imagens isoladas, fragmentadas e justapostas passam a ter um outro significado, enredam uma trama. Além da montagem cinematográfica, transposta aqui para a literatura, há também a própria composição do jornal, feita de elementos disparatados, postos em pé de igualdade. Ao longo da análise, estes dois aspectos formais serão desenvolvidos.

Percebe-se na seleção de notícias e em sua montagem que o discurso econômico e mercadológico se mistura às notícias do cotidiano, criando um contraste evidente entre os aspectos cotidianos da vida social e do Estado. Nesse sentido, o poema faz ver a associação entre Estado de Exceção e Política Econômica Desenvolvimentista, revelando que, enquanto

no âmbito político restringiam-se liberdades individuais e calava-se a voz dos adversários, na economia, acordos de colaboração feitos entre o regime militar e a elite mantinham privilégios e intensificavam os métodos de exploração.

*

A abertura dos arquivos da ditadura trouxe à luz esses combinados que antes suspeitava-se existirem ou, se conhecidos, não eram ratificados. Um desses acordos foi feito pelo então ministro Delfim Neto que passara o chapéu para que banqueiros e industriais financiassem a Operação Bandeirantes em troca da manutenção de seus privilégios e em nome do “desenvolvimento do Brasil”. Como afirma Élio Gaspari em seu livro “Ditadura escancarada”:

A reestruturação da PE paulista e a Operação Bandeirante foram socorridas por uma “caixinha” a que compareceu o empresariado paulista. A banca achegou-se no segundo semestre de 1969, reunida com Delfim num almoço no palacete do clube São Paulo, velha casa de dona Veridiana Prado. O encontro foi organizado por Gastão Vidigal, dono do Mercantil de São Paulo e uma espécie de paradigma do gênero. Sentaram-se à mesa cerca de quinze pessoas. Representavam os grandes bancos brasileiros. Delfim explicou que as Forças Armadas não tinham equipamento nem verbas para enfrentar a subversão. Precisava de bastante dinheiro. Vidigal fixou a contribuição em algo como 500 mil cruzeiros da época, equivalentes a 110 mil dólares. Para evitar pechinchas, passou a palavra aos colegas lembrando que cobriria qualquer diferença. Não foi necessário. Sacou parte semelhante à dos demais. (GASPARI, 2001, p. 62)

Tal atitude deixou marcas indeléveis na condução do projeto político-econômico do Estado brasileiro. Como aponta Paulo Arantes, os limites que foram transpostos nesses acordos conduziram os homens de negócios aos porões da ditadura:

...o fato é que se transpôs um limiar ao se trazer assim, pelas mãos de um ministro de Estado, os donos do dinheiro para o reino clandestino da sala de tortura: esse o passo histórico que uma vez dado não admite mais retorno, assim como não se pode desinventar as armas nucleares que tornaram a humanidade potencialmente redundante. (ARANTES, 2014, p. 282).

O modelo econômico do capitalismo tardio, adotado pela ditadura militar, e do qual resultou o efêmero “milagre” econômico do período, financiou a tortura, eliminou opositores e alijou parte significativa da população brasileira. A propaganda governamental fez crer que o Brasil seria uma grande potência e que o crescimento econômico levaria o país a ocupar lugar entre os mais ricos do mundo. Essa imagem afetava a percepção popular da realidade, particularmente em termos do que representavam os vínculos econômicos do sistema financeiro internacional e o fato de que a riqueza produzida permaneceria concentrada. Nesse sentido, o discurso ideológico oficial criava a falsa ideia de que o crescimento econômico em andamento

beneficiaria a todos os brasileiros em um futuro próximo, que os sacrifícios de grande parcela da população seriam recompensados em breve, que quando a base do modelo desenvolvimentista estivesse consolidada e fortalecida, “o bolo seria dividido”, como afirmava Delfim Neto, ministro da Fazenda dos governos militares do período (1967-1974).

*

Se de um lado o poema configura explicitamente os resultados da expansão capitalista, de outro ele sugere que esses são frutos de um acordo tácito entre a elite brasileira e o regime militar. Pois o que está implícito no poema e não veio a público, como a repressão política e a exclusão social, arrefeceu-se em favor do fetiche criado pela política desenvolvimentista.

Isso revela que a ideia que se tinha de país estava muito distante do que realmente ele era e que o conceito de nação era criado diariamente pelo governo militar e pela elite econômica que, com isso, mantinha, como sempre, seus privilégios. O filósofo Paulo Arantes, em seu texto “Nação e reflexão”, cita uma fala de Eric Hobsbawm, em que este desconstrói a ideia de nação e de despertar da consciência nacional. Diz ele:

Costuma-se dizer, com razão, que Ernest Gellner revogou nossa compreensão rotineira das relações entre nação e nacionalismo. Revirou-as de cabeça para baixo, como se sabe. Segundo Ernest Gellner, O nacionalismo não deveria ser explicado pela alegada existência de "nações", mas sim o contrário, e bem ao contrário do que comumente se entende como o despertar da consciência nacional: o nacionalismo não acorda uma nação entorpecida por uma alienação secular, ele simplesmente inventa a nação que antes não existia. Concentrando-se sobretudo nos fenômenos de modernização pelo alto - no que deve ter contribuído seu estágio nas antigas sociedades coloniais -, Gellner acabou enfatizando "o elemento de artefato, de invenção e de engenharia social que entra na formação das nações". (ARANTES, 2004, p. 79)

Outro aspecto destacado por Arantes, agora glosando o conceito de nação do historiador Benedict Anderson, é o papel do jornal na invenção de nação, por criar consigo um mundo imaginado de leitores muito específicos. Reproduzo a fala do filósofo:

O decisivo nesta primeira invenção de nação - artefato cuja fantasia plasmadora não poderia estar mais materialmente ancorada, como estamos vendo, se nosso autor tem razão - é o "mundo imaginado de leitores", a congregação dos proprietários dos navios, bispos, noivas e os demais gêneros coloniais que pautaram o "sentido" daquela fabricação, leitores de jornal, no caso, mundo no qual se refratam idealmente os eventos idênticos "lidos", por assim dizer, ao mesmo tempo, simultaneidade tanto mais efetiva por ser imaginada. (ARANTES, 2004, p. 88-89)

Não quero aqui usar as referências de forma leviana sem pensar na contextualização histórica que elas carregam; toda a glosa feita por Arantes do pensamento do historiador está inserida no contexto do período colonial e as conexões que se estabeleciam entre sujeitos

históricos que ocupavam posição de destaque na administração das colônias, como os *creollos*, filhos de colonizadores nascidos em território colonial que, por terem nascido na colônia, eram vistos como inferiores. O fato é que por conta dessa condição de mestiços, eles eram também desgarrados e circulavam meio que sem pátria, apesar de exercerem o poder nas colônias e apesar de terem uma relação dúbia com os povos colonizados, ora sentindo-se superiores a eles, ora colocando-se como seus representantes e salvadores.

Dito isso, sirvo-me dos argumentos do filósofo por entender que numa certa medida o poema de Carlos Drummond de Andrade atualiza com seu formato de jornal essa nação imaginada, distinta da colonial, mas ainda com os mesmos atores históricos que colonizaram o Brasil e que se perpetuaram em seus governos. O vínculo imaginário de nação alimentava esse mundo de leitores imaginado que comunga da mesma fé no capital e nas forças repressivas do governo ditatorial.

Paulo Arantes aponta com reservas o modo já canônico de Walter Benjamin pensar o papel do jornal na transmissão da experiência, muito inferior à narrativa tradicional e visto por ele como sinônimo de degradação da experiência. Cito aqui a passagem de “O narrador:

a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (BENJAMIN, 1994, p.203)

Para Arantes, apesar da validade da visão benjaminiana, Benedict Anderson traz um dado importante na construção do imaginário coletivo contido na força estruturante da justaposição de informações do jornal e na sua comunicação dentro da coletividade de leitores. Diz ele, glosando ainda o historiador e interpretando-o:

[...] curiosamente, no que esbarrou Benedict Anderson senão na força estruturante da justaposição de uma notícia ao lado da outra? Este navio, este bispo, está noiva, estes preços -, uma composição que, longe de nivelar e compartimentar, parece articular - no sentido em que a narração articula e põe em perspectiva - uma experiência coletiva de comunicação, em que o nexos pode muito bem ser duas formas sociais modernas, a mercadoria e a burocracia, ao contrário do que sugere a imagem retroativa do Narrador em Benjamin. (...) Um cotejo esclarecedor: para Benjamin, sendo os jornais reproduzidos numa multidão de exemplares, não fornecem aos seus leitores histórias que possam em seguida ser contadas aos outros, quebrando as cadeias narrativas formadoras da tradição. Pois essa mesma multidão - de jornais e leitores - muda de figura quando passamos - sempre com o nosso Autor - à segunda fonte de vinculação imaginada entre as notícias de jornal: o rito coletivo que vem a ser o consumo quase que exatamente simultâneo do jornal-como-ficção. (ARANTES, 2004, p.90)

Nesse sentido, as notícias diárias formariam um grupo de leitores que ao consumirem simultaneamente as notícias sustentariam também um país imaginado. E esse país imaginado,

no caso do poema, é o país da ditadura e do milagre econômico. Ou seja: inventar uma nação e sustentá-la articulando diariamente as notícias, montando-as no imaginário do leitor como se fossem um romance em que eles seriam os protagonistas, os *creollos* que agora teriam vez na distribuição de renda mundial, acabando assim com o complexo de inferioridade que os consumia. Drummond faz dessa condição da informação, cuja função social seria a de criar acesso à realidade, a invenção de uma realidade imaginada que é também falseada, porque excludente e elitista. Assim, o excesso de informação serve mais ao fortalecimento da alienação¹⁰⁸. Tal paradoxo não sobrevive à aguda percepção do poeta, que zomba dele, explicitamente, no anúncio reproduzido na décima estrofe: “*Companhia de seguros vende carros trombados*”.

O caráter incomum do poema que já vem anunciado no título: “Diamundo: 24h de informação na vida de um jornaleador”, indica que a sucessão ininterrupta de atualizações acerca dos acontecimentos do mundo tem um objetivo. Enquanto método, a montagem de ações arbitrariamente escolhidas, como acontece no poema, estabelece um novo sentido ao conjunto. Como explica Eisenstein, em seu texto “Montagem de atrações”:

Uma abordagem autenticamente nova que altera de forma radical a possibilidade dos princípios de construção da "estrutura ativa" (o espetáculo em sua totalidade); em lugar do "reflexo" estático de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações. (Apud XAVIER, 1983, p.191)

Desse modo, a seleção e a montagem das notícias justapostas, retiradas de várias agências de notícias ao longo de 24h, revelam que o imaginário nacional vinha sendo alimentado por uma ideia de nação difundida como se fosse para todos mas construída para poucos. Mais precisamente, para aqueles que circulavam entre as esferas do poder econômico e político e para quem o jornal era endereçado como meio de conexão de interesses que circulavam pelo mundo, mundo dos endinheirados, mundo dos letrados também, mundo dos cooptados pelo Estado de exceção. O modo como o poeta decompõe a realidade e reorganiza-a novamente reinscreve os sentidos que aquelas ações estabeleciam socialmente. O crítico e

¹⁰⁸ Esta questão vem de longa data na obra de Drummond, como se lê em “A bruxa”: quantas mulheres prováveis/ interrogam-se no espelho/ medindo o tempo perdido/ até que venha a manhã/ trazer leite. Jornal e calma” (de *José*, 1942) ou, especialmente, em “A flor e a náusea”: “Todos os homens voltam para casa./ Estão menos livres mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem” (de *A rosa do Povo*, 1945)

professor Modesto Carone Netto confirma essa visão ao expor como a montagem reorganiza as partes e cria sentidos novos ao todo. Diz ele:

A paisagem, que logo de início aparece, é descontínua, fragmentada. [...] Admitida a premissa de que há relação entre estes signos e dados naturais indicados por eles, é possível considerar que o procedimento básico do poeta (como o de um cineasta, por exemplo) consiste na decomposição de um objeto ou evento real e na reorganização das partes em um novo conjunto. (CARONE NETTO, 1974, p.112)

Então, tendo em vista os aspectos ficcionais construídos pela forma da justaposição de notícias e de sua respectiva montagem, como podemos por meio delas montar o enredo dessa nação imaginada, sustentada por esses leitores imaginários? O que os jornais noticiaram nas 24h e que o poeta se deu ao trabalho de selecionar e depois montar num todo aparentemente arbitrário para leitores que naquele momento estavam vivenciando o papel de serem leitores alimentados por aquela ficção? O “jornaledor”, neologismo que nos leva a pensar que o leitor ocupa a função correspondente que justifica o jornal, dá a entender que a produção de notícias está associada ao leitor que indiretamente lhes dá sentido. Por isso, o circuito da produção está diretamente ligado ao da circulação. O ledor, na contemporaneidade, é o leitor das notícias que se dão no dia a dia – sem a possibilidade de reflexão. O ledor deve ler o que se publica todos os dias de modo a garantir a circulação econômica do noticiário, mantendo assim a produção imaginária da nação que está sendo construída. Assim sendo, o jornal inventa o “ledor” como função complementar do “escrevedor”, ambos sustentando a dinâmica da assimilação do que se escreve e do que se lê.

Os jornais publicaram naquelas 24h (ou em quaisquer outras 24h) a movimentação econômica que se traduz nas inovações técnicas, nos produtos comercializados, nas decisões do Estado, nas ofertas de produtos e de pessoas. Isso, em certa medida, dá quem é quem na hierarquia social.

A montagem das informações sobrepostas promove os vínculos entre os atores, mas apaga os rastros históricos da experiência com o qual se produz a reflexão e sensibilidade, como se vê na 24ª estrofe:

Não precisa arranjar
empregada pequena:
ela cabe no quarto

Aliás, o fato de a voz da subjetividade lírica não estar presente mostra que a enunciação lírica coloca implicitamente a voz do poeta-montagem para manipular as informações, que são compostas por notícias e anúncios classificados, e alimentar a imaginação do leitor que se sente pertencente ao mundo das mercadorias que lhe são ofertadas. Entretanto, muito embora a

subjetividade lírica não se faça presente, indiretamente ela aparece na tonalidade irônica com que as informações são montadas.

Desse modo, quando na primeira estrofe, informações sobre o estado atmosférico e as previsões do tempo são oferecidas ao leitor e informações sobre a qualidade do ar seguem na sequência apresentada na segunda estrofe, ambas tratam tanto das circunstâncias atmosféricas quanto do ambiente de tensão em que a vida se desenvolve. As informações mostram que o clima na América do Sul esquentou de Lima, 22° C até o Rio de Janeiro, 40°C. Mas, no caso do Rio, o clima quente é responsável pela "praia espetacular". "O clima esquentou" poderia ser compreendido em dois sentidos, claramente: temperatura ambiente e sensação térmica que se acompanham da temperatura do ambiente social; e "clima" de percepção das pessoas acerca desse ambiente.

Na segunda estrofe, o tema é a qualidade do ar, os níveis de poluição, que afetam diretamente a respiração das pessoas e, por conseguinte, a vida. Por conta dos altos índices de poluição, na década de 1970 boletins diários sobre o tema passaram a ser produzidos pelas agências governamentais e publicados nos jornais.

As informações selecionadas pelo poeta tratam de três ambientes específicos, que na montagem acabam dando um sentido metafórico àqueles ambientes: na rodoviária de São Paulo, espaço urbano de acesso ao transporte coletivo que permite às pessoas o direito de locomoção, de ir e vir, a qualidade do ar se mostra satisfatória (numa alusão, talvez, às levas de migrantes que sustentam o desenvolvimento urbano à custa da exploração brutal da força de trabalho?); num edifício comercial situado em São Paulo, à Rua Tamandaré nº 693, onde se desenvolvem atividades próprias da iniciativa privada, a qualidade do ar mostra-se insatisfatória; e, finalmente, no centro do Rio de Janeiro, em torno do Palácio da Justiça, há um "recorde de partículas", indicando que a convergência de agentes de poluição no centro indica menos o problema atmosférico, e mais o fato de o núcleo da Justiça tornar o ar insuportável, insinuando também a inoperância do Ministério da Justiça sob a égide do AI5. Segue a estrofe:

Índice de poluição
na Rodoviária de São Paulo:
12:6 satisfatório
Na Rua Tamandaré 693
15:7 insatisfatório
Recorde de partículas no centro do Rio de Janeiro
em torno do Palácio da Justiça

Um outro bom exemplo da tonalidade irônica adotada pela subjetividade lírica é a 11ª estrofe. Nela lê-se a informação de a TFP, fundada por Plínio Corrêa de Oliveira para resguardar

os valores tradicionais da igreja católica, põe-se a combater os Cursilhos, movimento também católico iniciado em 1948, na Espanha franquista, assumido pela Juventude da Ação Católica Espanhola (JACE) que se punha a peregrinar divulgando aos leigos as principais bases doutrinárias e os compromissos comunitários do catolicismo.

Sociedade de Defesa da Tradição
Família e Propriedade
volta à rua três anos depois
para combater cursilhos

Servindo-se, então, da justaposição de informações, o sujeito lírico monta as informações e anúncios de classificados escancarando, de um lado, o grau de entusiasmo que o crescimento econômico provocou, permitindo a uma parcela da sociedade acesso a bens antes inacessíveis. E de outro lado, o entorpecimento ao qual essa situação lançou essa mesma parcela que se fingia surda, muda e cega a quaisquer problemas de repressão e exclusão social. Como se vê na 37ª estrofe:

Dê uma colher-de-chá aos ricos
Vá morar com eles
No Jardim Sul-América

Cabe dizer, entretanto que, se a montagem de notícias, entendido o jornal como recurso narrativo para se criar imaginariamente uma nação regida e sustentada por leitores que alimentam esse imaginário, contribuindo com a manutenção do jornal e da nação sonhada por esta elite, trabalha a contrapelo da própria função do jornal, isso não encontra acolhida fácil no leitor comum. Se o poema é um achado de forma verdadeiramente *reveladora*, o intuito sarcástico não o torna mais acessível, no desejo comunicativo de Drummond de estabelecer – em palavras claras e simples – a transitividade entre poesia e desvelamento político-social.

O leitor comum, acostumado com um tipo de poesia, cuja forma em vez de recriar e revelar, quer a sensação confortável de aprazimento, e, tendo em vista a perda da centralidade da poesia num mundo tomado por opacidade (pelo capital e pelo governo ditatorial), certamente não compreenderia o modo literal com o qual o poeta escolheu se expressar, dando a impressão de que não somente esse poema, mas muitos de *As impurezas do branco*, usem de uma forma de comunicação mais direta. Cabe, então, reafirmar mais uma vez que em “Diamundo” a comunicação mais direta, que deveria ser mais confortável, provoca estranhamento por revelar no enredo, que ela tece, a estrutura formal engendrada pela montagem.

Essa condição, também paradoxal, parece indicar a contradição essencial do desenvolvimento capitalista: as mercadorias são consumidas segundo certas instruções de uso e importância, determinantes de seu valor. O consumidor desconhece os detalhes da produção

e aceita, sem questionamento, a realidade do produto. Essa condição imposta aos objetos descarta as operações de sentido e com elas os sujeitos que as realizariam. Nesse sentido, a poesia como obra das subjetividades do poeta e do leitor nada comunica nessa dimensão econômica em que a aparência das coisas encobre o trabalho de produção. Por conseguinte, um poema que tem aparência de cópia de noticiário nada significa para aquele que não é um “jornaleiro”, cujo trabalho é descobrir e revelar o sentido por trás das informações lançadas diariamente aos leitores.

A estratégia usada pelo poeta, que por si só é a expressão de sua condição de artista em uma sociedade silenciada pela opressão do Estado, funciona como uma acentuação do estranhamento da realidade absurda que não pode ser ignorada. Há no texto uma intenção de promover o incômodo no leitor e o poeta usa recursos técnico-formais para realizar sua denúncia. A repetição do verso “homens de venda”, cinco vezes, na estrofe 56’, não indica a *quantidade* de homens que o mercado precisa com urgência para realizar suas vendas, como também, por efeito da polissemia, mostra que o mercado precisa de homens que tenham seus olhos tapados com vendas ou ainda de homens que sejam vendáveis.

Precisa-se com urgência
homens de venda
homens de venda
homens de venda
homens de venda
homens de venda

Nesse sentido, inegavelmente, Drummond reafirma o lugar da poesia, embora em outro diapasão, incomum à sua escrita anterior. Para o crítico José Miguel Wisnik, “*a partir dos anos 1960 e 1970, a palavra poética sofre um abalo, perde sua capacidade de conchamar e é tomada pela onipresença da publicidade e da comunicação de massa*”¹⁰⁹. Como consequência, o crítico aponta que nos anos 1970 os poemas são “*mais derramados e menos rigorosos*”¹¹⁰. E, ao falar especificamente do poema “Diamundo: 24h na vida de um jornaleiro”, ele associa a prevalência da linguagem publicitária e dos meios de comunicação de massa como os responsáveis pela perda de potência do poeta frente ao mundo. Nesse sentido, para o crítico, a atuação do poeta frente ao mundo em que a comunicação de massa impera é menor, e classifica o poema como:

a colagem de fragmentos emitidos por agências de notícias, desgarrada no ritmo intensivo da vida social turbinada pela comunicação de massas, atesta por si só o deslocamento, se não a inoperância, da intervenção de tipo quase demiúrgica que o poeta sustentava antes sobre o mundo. Em outras palavras, a invocação do sujeito ao

¹⁰⁹ WISNIK, *Op. cit.*, p. 180.

¹¹⁰ WISNIK, *Op. cit.*, p. 181.

“mundo” perde algo de sua força diante do poder avassalador do mundo propriamente dito, que vai se tornando ostensivamente o império das coisas simultaneizado pela ação dos media e da propaganda. (WISNIK, 2018, p.181)

Mas, muito embora haja um aparente enfraquecimento do poder de atuação do poeta, como afirma o crítico acima, e o poeta tenha consciência da sua condição, é ele quem seleciona, é a voz criada por ele que ironiza, é dele a arquitetura do poema que revela tal circunstância, é dele a escolha de usar a linguagem da publicidade como estratégia de desestabilização dos sentidos das palavras naturalizadas pelos meios de comunicação de massa e, por conseguinte, é vontade do poeta causar o estranhamento no leitor diante de linguagem tão fora dos padrões habituais da poesia. Cabe lembrar que o poeta tem um arsenal de formas ao seu dispor e elas não seguem um padrão, elas seguem a verdade. Agora, Drummond se dedica à poesia “impura”, como o próprio título do livro atesta – aquilo que a poesia descartara como matéria imprópria e que, ao menos desde o Modernismo de 22, se configurara como o núcleo duro da poesia¹¹¹.

Desse modo, o que pode ser lido como sinal de menos na valoração de um poema, ou seja, ser “menos rigoroso e mais derramado”, como afirma Wisnik em seu livro *Maquinação do mundo*, ao se referir aos poemas da década de 1970, pode ser procedimento estratégico empregado por um poeta que não tem medo de se servir nem dos jargões nem das palavras desgastadas para ressignificar a realidade, fazendo uso de uma estética do choque para alimentar sua poesia.

Como se ressaltou em outros momentos deste estudo, Drummond busca incessantemente novas formas de atuação de sua poesia. Esse desejo de transitividade, que o acompanha desde *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, forma-se na poesia da década de 1960 de outra maneira, mas se mantém, como espero tenha ficado claro ao longo desse estudo. Incorporar muitas vezes uma comunicação mais imediata como modo de manter a interlocução, ou até mesmo usá-la para provocar estranhamento, usar uma linguagem referencial, montar um poema com notícias, tudo são formas de lutar pela verdade da poesia, justamente porque ela esteja alijada do mundo. Creio que por isso mesmo se devem buscar todas as alternativas, e Drummond, que era do ramo, sabia como fazer, mesmo não sendo compreendido.

Vejamos, então, em que consiste o emprego da informação na lírica drummondiana, e para este poema em particular, em que consiste servir-se das palavras com as quais o mundo da

¹¹¹ Desde Baudelaire, em “A perda da auréola”, explicitamente, a poesia tem de se alimentar da matéria imunda do mundo – ao mesmo tempo que não abdica do ideal. Em Drummond, as “impurezas do branco” podem apontar para uma forma de intervenção, numa poesia considerada menor (tendo em vista as obras de 1940 a 1951, ao menos), mas que deveria ser avaliada em função da consciência crítica de Drummond a respeito do não-lugar ou do lugar aquecido da poesia no mundo contemporâneo.

propaganda e do mercado se fazem presentes e imperam sob todos os outros aspectos da sociedade. Pois, ao se apropriar dessa linguagem, o poeta busca desestabilizá-la, usando-a como arma para redimensionar seus aspectos polissêmicos que se encontravam neutralizados. Com isso, a força de atuação do poeta e o alcance de sua voz subjetiva mantêm-se fortalecidos.

Tal cenário de mundo, traçado no poema, que na década de 1970 já se encontrava totalmente constituído, está inserido no livro *As impurezas do branco*, cujo traço de análise acerca da civilização ocidental vai se delineando desde os primeiros poemas, progredindo para uma avaliação de atuação dos que se revoltaram e lutaram contra o modelo de exploração do colonialismo e o do neocolonialismo contemporâneo até chegar, parece, à impossibilidade de se ter uma voz coletiva verdadeira, reduzindo o sujeito lírico às suas aspirações pessoais, limitadas a uma espécie de salvação individual, a qual parece estar reduzida a humanidade na contemporaneidade. É um livro que marca o fim da década de 1960, consolidando o que foi definido como o mundo após a II Guerra mundial. Como afirma Jameson:

...após a II Guerra Mundial, uma nova espécie de sociedade começava a se formar (variadamente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante.) Novos tipos de consumo, obsolescência programada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no styling, a penetração da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em grau até agora sem precedentes e permeando a sociedade inteira, a substituição do velho conflito cidade e campo, centro e província, pela terceirização e pela padronização universal, o crescimento das grandes redes de autoestradas e o advento da cultura do automóvel - são vários dos traços que pareciam demarcar uma ruptura radical com aquela sociedade antiquada de antes da guerra, na qual o modernismo era ainda uma força clandestina. (JAMESON, 1985, p.10)

O teor contestatório do Modernismo, e da poesia modernista em particular, acaba incorporado à mídia e ao entretenimento das massas, enfraquecendo muito sua força clandestina transformadora que, agora, se via institucionalizada. Nesse sentido, Drummond serve-se da linguagem da mídia para lutar contra ela, assim também, como foi dito anteriormente, para criar uma estrutura formal que ao parodiá-la revela essa sociedade imaginada pelas folhas do jornal. No poema a montagem com as informações levam em consideração temas que ocupam os jornais diariamente: o tempo no mundo e no Rio, a poluição, a crise monetária, a crise da fé, os classificados de venda de imóveis, o crédito ao consumidor, o PIB, a tecnologia, a mortalidade infantil, a ocupação da terra, o trabalho escravo, os anúncios de emprego, a exploração no trabalho, as relações internacionais, as celebridades, as amenidades do dia, as receitas de comida, os escândalos etc. Tudo levaria a crer que essa seleção é aleatória e sem direção. Porém, percebe-se que, além de seguir critérios colados à produção de notícias e à realidade por ela criada, a maneira como elas são montadas pelo poeta faz revelar sentidos que haviam sido perdidos ou escamoteados pelo mundo da publicidade e da comunicação de massa. Desse

emaranhado de notícias, percebe-se como se dá a inserção do Brasil no mecanismo da produção do capitalismo mundial e na sociedade de massas e do consumo.

Entre 1968 e 1973, sob a batuta do ministro Delfim Neto, o país vivenciou um crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) de em média 11%, queda da inflação e aumento do poder aquisitivo do empresariado e da classe média, fator que possibilitou o aumento do consumo e da produção de bens duráveis, especialmente eletrodomésticos e automóveis. No final desse período, no entanto, com a volta da inflação, a dívida externa brasileira triplicou entre 1967 e 1972 e a concentração de renda se agravou, prejudicando a camada mais pobre da população. (Biografias da ditadura – Memórias da Ditadura)

No poema, o quadro econômico, conhecido como Milagre econômico, anunciado acima, surge tanto nas informações quanto nos anúncios de venda de imóveis, de carros e de bens de consumo duráveis, não sem um toque de ironia e mostrando a perversão da exclusão social, pois o público dos anúncios era a classe média emergente que passou a ter crédito facilitado para aquisição de bens de consumo duráveis, como atesta a 6ª estrofe:

*Anunciamos uma vida melhor
no Alto da Consolação:
2 apartamentos por andar
acabamento personalizado
3 bucólicos espaçosos dormitórios
e respectivos banheiros sociais
metais de linha italiana
área de serviço com A e S maiúsculos
Condições?
Conversando a gente se entende*

Ou nesta estrofe que, ao se reportar à expansão de crédito ao consumidor, o tom é de deboche frente ao engodo que representavam os empréstimos oferecidos, como aparece na 7ª estrofe:

Nossa opinião:
Os números referentes à expansão
do crédito ao consumidor
e a política de diversificação
de polos de desenvolvimento
mantida a taxa anual de 10%/de crescimento do PIB
com fundos mútuos de investimento
servindo de suporte
à criação do mercado de milagres
digo preferenciais ao portador
em ritmo agressivo
e tal e coisa
e blá
e blé
e blu.

Ou ainda na 42ª estrofe sobre o financiamento de carros:

Nada como comprar
carro novo como dinheiro dos outros.

No poema, a tortura está ocultada, não se revelava nos jornais, onde estava sempre ausente, proibida de ser noticiada pelos órgãos de imprensa, que poderiam ser fechados caso isso ocorresse. Prevalciam os dados do crescimento econômico e do consumo de bens duráveis, que numa certa medida revelavam também o lucro obtido pelos jornais em troca de sua omissão (mesmo que forçada); mostravam também para quem os jornais eram feitos e quem eram os seus leitores. Os classificados ocupavam parte considerável da edição diária.

As informações relacionadas aos privilégios se dão por esse viés, os investimentos em equipamentos modernos, a compra de imóveis, a possibilidade de turismo. Tudo isso mostrava quem tinha poder de compra, a quem o modelo adotado pelo regime militar beneficiou. Como se vê nas 35ª, 44ª e 53ª estrofes, respectivamente:

Compre 160 000 quilômetros de Europa
por apenas 130 dólares
percorrendo 13 países
em 3 semanas
em trem de 1ª classe
à velocidade máxima de 160 quilômetros por hora

Você tem 80 meses para pagar
350 m² de ideologia de conforto
na Barra da Tijuca

Compre
18º grau de conforto de Lagoa Rodrigo de Freitas
De qualquer andar uma visão maravilhosa

Em contrapartida, a face dos excluídos aparece interligada à rede de relações de trabalho, nos classificados de empregos e/ou naqueles que estavam excluídos do mercado de trabalho. Como se vê, por exemplo, o tratamento que se dava às mulheres que procuravam trabalho, na 33ª estrofe:

Moça para contato junto a engenheiros e arquitetos
Moça para pesquisa de mercado
Moça para acabamento em laboratório fotográfico a cores
Moça de boa aparência, 25 anos no máximo
para servir café a executivos

Ou quando trabalhadores rurais são vendidos, como se fossem *coisas*, para um fazendeiro cujo nome não passa de um apelido, isentando-o da responsabilidade do crime que cometera, como atestam os seguintes versos, da 34ª estrofe:

Polícia Federal no Rio Grande do Norte
 apreende caminhão com 55 lavradores
 vendidos ao preço unitário de 60 cruzeiros
 ao fazendeiro Zé Ricota de Goiás

Além dos anúncios de empregos, o desrespeito aos direitos humanos no sistema prisional surge na superlotação das cadeias e suas consequências. Por associação, se superlotadas e sem condições de manter presos, aqueles que eram vistos como párias, ou desnecessários ou de preferência que estivessem mortos, por que não usar as cadeias para eliminar opositores políticos, se pensarmos na dimensão política do crime, não apenas em seu sentido estrito? Sobre isso, basta lembrar que não foram poucos os presos políticos que se viram encarcerados em presídios e condenados por crimes comuns, onde teriam morrido de forma anônima. A estrofe não revela quem são os presos, assim como não se sabe a identidade de muitos desaparecidos políticos, enterrados em valas comuns pela ditadura militar, como aponta o dístico da 52ª estrofe:

21 presos trucidam na cela
 Dois companheiros que dormiam

E se não se falava da ditadura brasileira abertamente, a recém-instaurada ditadura argentina serve de espelho irônico para a nossa com suas eleições cem por cento livres, como se vê na 43ª estrofe:

Argentina suspende estado de sítio
 por 24 horas
 para que haja eleições livres.

Por fim, a montagem feita por Drummond revela que a exclusão e a exploração dos trabalhadores mais pobres andavam de acordo com a política desenvolvimentista do regime. Se de um lado as exigências da produção aumentaram e o trabalho especializado passou a ser urgente, aos pobres restaram os trabalhos menos qualificados e os postos de trabalho inferiores. Enquanto isso, o setor industrial em expansão exigia pessoal qualificado e lucrava com a expansão da produção, estendendo à classe média a possibilidade de ascensão e de consumo, conquanto fossem coniventes com a matança orquestrada nos porões da ditadura. Todos entorpecidos pelos benefícios temporários do milagre econômico e dispostos a serem ajustados ao modelo de desenvolvimento do capitalismo tardio, expurgando a presença de opositores.

A urgência na implantação do modelo econômico e a garantia do seu funcionamento pleno traduz-se na imagem da 56ª estrofe, citada anteriormente. Os homens de venda são necessários para as vendas, são ajustados para as vendas, vivem com os olhos vendados para não enxergar além do necessário. Reproduzo novamente a estrofe abaixo:

Precisa-se com urgência
homens de venda
homens de venda
homens de venda
homens de venda
homens de venda

Entre a falta de petróleo, anunciando a próxima crise sistêmica e os embates da Guerra Fria, o lugar ocupado pelo Brasil no cenário mundial fica marcado por sua posição periférica, como era de praxe nas relações de forças do capitalismo multinacional: implantação de indústrias de ponta que detinham a tecnologia, exportação de matéria prima, exploração de minérios e riquezas naturais. O falso progresso que durou pouco tempo, deixando um saldo de dívidas tanto externa quanto interna, além do recrudescimento da ditadura militar, produziu a linguagem comum do período. Uma linguagem em que a mercadoria e o mercado estão em primeiro plano, tornando tudo e todos os produtos do mercado, o que amplia o grau de alienação social. Quanto mais entorpecidas as pessoas e mais deturpados os dados, mais fácil a manipulação dos cidadãos e dos não-cidadãos: quem pode, consome o que se oferece, sem se dar conta da inevitabilidade das circunstâncias nem do grau de perigo que elas representam.

Coloca-se tudo no mesmo patamar. Na 67ª estrofe do poema, a França explodir uma bomba atômica toma a mesma proporção da explosão de um avião provocada por um sequestrador. Obviamente, a ação do sequestrador, que no verso não está identificado, apesar de grave é infinitamente menor. Muito embora a notícia registrada no verso anuncie um sequestrador, sabe-se muito bem que, dependendo do ponto de vista, ser sequestrador é muitas vezes ser representante de movimentos de libertação de colônias europeias ou, ainda, da figuração de lutas de resistência. Porém, aos olhos da imprensa feita para servir ao capital, são sequestradores, são terroristas, ao passo que a ação da França, país que colonizou países na África e no Oriente Médio, é vista como uma demonstração de poder: explodir bombas para medir força com outras potências e fazer a manutenção de seus privilégios de exploradora:

Bomba francesa explode
no Pacífico
Sequestrador faz explodir avião

Mais do que se servir de uma linguagem que cria um mundo reificado e que explora e mata de diversas maneiras, o poeta mostrou que não se deixou seduzir e sobrevive à alienação. Mesmo sabendo-se pequeno frente a um mundo em que a onipotência do mercado impera, ele encontrou meios de usar a linguagem que constrói esse mundo para gritar a necessidade de se implodi-lo de dentro para fora.

Quando em *Claro enigma* (de 1951), Drummond publicou o poema “Oficina Irritada” e conclamou que queria compor um soneto duro, seco abafado, difícil de ler e que seu soneto não provocaria nenhum prazer ao leitor, para ele, a arte poética se definia, naquele momento histórico como um instrumento negativo com a intenção de machucar, de fazer doer, de incomodar. Mesmo assim, ele fez um soneto, forma fixa tradicional que provocava deleite aos amantes da poesia. Em “Diamundo: 24 horas de informação na vida do jornaleiro”, ele também quer causar incômodo, mas sob certo ponto de vista é mais radical, porque rompe com as referências desgastadas do fazer poético, sem romper com a poesia; ela continua viva em cada escolha de informação colocada e revelada; ela se mantém viva na forma que ele escolheu para figurar e ridicularizar o mundo presente. A poesia se mantém viva no paradoxo da última estrofe, em que um menino cuja cor o torna estranho, ou revela alguma enfermidade, é poeticamente tão luminoso quanto a cor do mar, anúncio de uma imensidão desejada, como se vê na 68ª estrofe:

Nasce em Bogotá um menino
Inteiramente verde-mar.

Se a maneira como o poeta explicitou o que não era óbvio, mas que a forma fez com que parecesse algo que *não era*, ou *Isso é aquilo* também demonstra que o poeta resiste e sobrevive. Resiste no poema cuja forma derrama no mundo sua verdade; continua a se derramar por um mundo que se recusa a ouvi-lo e fecha os olhos aos que continuam sendo apagados pela história.

3.4. O fim do tempo humano

“Comparados com a história da vida orgânica na Terra”, diz um biólogo contemporâneo, ‘os míseros 50000 anos do Homo sapiens representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora.’ O agora, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela

história humana.¹¹². (W. Benjamin, “Sobre o conceito da história”)

O processo que se delineou nesse estudo chega agora ao ponto em que se pode afirmar que a subjetividade lírica, depois de se colocar em lugares distintos e vivenciá-los ora assumindo seu papel criador ora sentindo o peso da reificação, figura o fim da existência humana como uma possibilidade real no cenário da era atômica. Retomando um poema do livro *Lição de coisas*, “O bolo”, este breve capítulo quer apresentar o modo como o poeta, depois de inúmeras tentativas, escolhe anunciar o fim da humanidade. Não se trata do fim do mundo; este continuará existindo e oxalá os deuses de outros seres com outras linguagens e outras formas de estar no mundo deixem-no se recuperar da sanha humana. Vejamos o poema.

O bolo

Na mesa interminável comíamos o bolo
interminável
e de súbito o bolo nos comeu.
Vimo-nos mastigados, deglutidos
pela boca de esponja.

No interior da massa não sabemos
o que nos acontece mas lá fora
o bolo interminável
na interminável mesa a que preside
sente falta de nós
gula saudosa.

Fazendo uma paráfrase rápida, a subjetividade lírica se apresenta aqui na primeira pessoa do plural (nós) e, como quem conta uma história engraçada, diz que comíamos um bolo que estava em uma mesa, ambos intermináveis. Disso, pensa-se num prazer um pouco maníaco, também interminável, hiperbólico, no qual não há limites nem cerimônia. Sim, porque primeiro, para a maioria dos seres humanos, bolo exige ocasião; mesmo o mais simples do café da tarde deve ser comido como acontecimento festivo, a ser fruído com delicadeza. Entretanto, estamos diante de um grupo de pessoas que devora esse bolo compulsivamente. Até que o jogo vira e o bolo passa a comer-nos. Devorados e deglutidos, dizem os sujeitos, não sabemos o que nos aconteceu, mas, lá fora, o bolo sente falta de nós. Ele continua o mesmo, assim como a mesa,

¹¹² BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Obras escolhidas, vol.1. Trad, Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ªed., São Paulo: Brasiliense, 1994, p.231-2

apesar de sentir falta daqueles que o devoravam, ou seja, nós, agora transformados em coisa da coisa, em produto do que foi produzido.

A metáfora do planeta sendo devorado e consumido pelos seres humanos sem nenhum critério, a não ser a gula, pode ser uma leitura para esse poema de traços narrativos, jocoso e trágico. Fica mais evidente tal leitura se pensarmos no trajeto feito por nós até agora. Afinal, no percurso percorrido, já acreditamos ser sujeitos independentes e autônomos, conscientes do que fazíamos e sabíamos por que criávamos. Depois, fomos tomados pelas coisas e nos deixamos diminuir, alienados e subjugados pelas coisas que irresponsavelmente fizemos. Agora, chegou a vez de desaparecerem do planeta aqueles que não sabem por que agem nem como consomem. Nós que não soubemos respeitar o bolo “interminável” teremos de nos haver na condição de fragmento. Mas nem sabemos o que nos aconteceu. Nem toda a ciência, nem toda a filosofia e nem toda religião foram suficientes para nos ensinar que depois de existir não se existe mais.¹¹³

Considerações finais

Largaram-me aqui, eis tudo,
e lá se foram todos, um a um,
sem prevenir, sem me acenar,
sem dizer adeus, todos se foram.
(Houve os que requintaram no silêncio.)
Não me queixo. Nem os censuro.
Decerto não houve propósito
de me deixar entregue a mim mesmo,
perplexo,
desentranhado.
Não cuidaram de que um sobraria.
Foi isso. Tornei, tornaram-me
sobre-vivente. (“Declaração em juízo” (IB), Carlos Drummond
de Andrade)

¹¹³ Embora o sujeito inclua todos, sabemos muito bem que o “bolo”, que pode ser os frutos da terra, o dinheiro, a bolada, nunca foi dividido com fraternidade. Aliás, quando se trata de bolo, irmãos costumam brigar. E como dizia o ministro, primeiro deixa-se o bolo crescer para depois dividir. Somente a conta da dívida parece que vem dividida igualmente, todo o resto continua sendo privilégio dos que fizeram a acumulação primitiva do capital, ganharam espólio de guerra, exploraram e subjugaram povos e “inimigos”. O planeta bolo pode sentir falta, mas creio que com o tempo agradecerá e esperará formas mais dignas de seres para sentarem com ele à mesa.

Esse estudo se propôs a responder a algumas questões relacionadas à poesia social de Carlos Drummond de Andrade. Depois de muitos estudos, posso chegar à conclusão de que ela continua viva e potente na década de 1960, como foi antes e deve ser também depois. Não se apaga de alguém aquilo que o constitui. A não ser que o matem, e muitas vezes, penso que Drummond se sentiu solitário e intransitivo, sobrevivente mesmo de um mundo que aos poucos deixou de ecoar no outro. Mais pela recusa do outro, não pela vontade do poeta que, incansável, seguiu buscando a praça de convites e os encontros amorosos.

Certamente não esgotei todas as questões que esse período encerra, mas tentei de todas as maneiras mostrar que a corrente que une Drummond com os outros continua pulsante e que ele não deixou de se comover e, por isso, ser com o *outro*, sempre.

Mesmo assim, compreendo quem não concorda comigo e prefere colocar o poeta no lugar reduzido de burguês demissionário. Drummond disse em entrevista aqui mencionada que esperava que o julgassem pelo seu trabalho, nada além disso. Diz ele: “Digo estas coisas como poeta que se esforça por interpretar o seu tempo, embora isto não constitua nenhuma virtude. Afinal, quero que me julguem pela minha obra poética. Só por esta.”¹¹⁴.

Felizmente, Carlos Drummond de Andrade não precisa de mim para defendê-lo, e nem eu quereria assumir esse papel. Não é o homem que me interessou, mas sua arte. Esta sim, sempre desafiadora e olhando lúcida e criticamente seu tempo, continua a ajudar-nos a não nos tornarmos massa do bolo.

¹¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *Op. cit.*, p. 34.

ANEXOS

ANEXO I

Imagens do tempo

MORTE NA AFRICA

16-2-60

Afinal, o general De Gaulle fez explodir a sua bomba atômica no quintal da França. Poderia tê-lo feito em Versailles, para dar maior beleza ao espetáculo, mas preferiu um lugar mais modesto, como é a África Ocidental Francesa. Escolheu um deserto. Nesse deserto subiu um cogumelo de trinitrotolueno para glória da França. Tratando-se de um cogumelo algo venenoso, o general tomou todas as providências para resguardo das povoações dispersas pelo continente, e se porventura alguns vagos nativos da Costa do Ouro fossem sacrificados pela irradiação nuclear, conquistarão direito, mesmo não sendo franceses, a ter a memória celebrada naquele monumento de Paris que fez Ernst-Robert Curtius admirar-se da grandeza, dignidade e ressonância da noção francesa de civilização; monumento onde se lê: "A tous ceux qui son morts pour la civilisation."

Porque um dos objetivos de De Gaulle, consoante o comunicado oficial, consiste em fazer sentir a ação da França "para a conclusão de acordos entre as potências atômicas, tendo em mira a realização do desarmamento nuclear". As potências atômicas discutem atualmente em Genebra a possibilidade de se desarmarem; a França não podia contribuir para o desarmamento, porque não era uma potência atômica, mas convertendo-se nessa espécie rara e terrível de potência, pode chegar à mesa de Genebra e falar alto às outras: "Colegas, desarmemo-nos!"

Este é o segundo objetivo. Porque o primeiro é "reforçar o poderio defensivo da Comunidade Francesa e do Ocidente", ou seja, adquirir armamento atômico, tão formidoloso quanto possível, e com ele meter medo ao Oriente, para que o Oriente nos deixe em paz, colonizando e digerindo (suavemente) as nossas Argélias.

Aqui, a bomba francesa perde um pouco de sua grandeza cristã, porque já não é uma antibomba,

estourando naquele esplendor de justiça, caridade, poesia, bom humor e não sei mais que virtudes, do alto dos quais nos sorriem São Luís, Joana d'Arc, Montaigne, Racine, Pasteur, Fernandel e quinhentos outros. Em compensação, ganha aquele prestígio das histórias quadrinizadas, que nos mostram o magricela da ponte do balcão, no "saloon" do Texas, ridicularizado e cuspidado pelo valente, sem reagir, e que de súbito se transforma numa força da natureza, brigando mais do que um exército e conquistando a admiração geral.

Entrou a França para o Clube Atômico? Seria mais exato dizer que está preenchendo — com esmero — a ficha de admissão. Mas os sócios fundadores do Clube poderão gabar-se de ter promovido já 210 explosões nucleares. Que vale uma simples bomba em Tanzezrouf, diante dessa imensa produção de cogumelos mortíferos, que os Três Grandes Potências alegam como título máximo para suas cadeiras cativas na agremiação?

Antônio Callado chegou da Europa trazendo uma dessas notícias que em geral as agências de telegramas não dão: os negros de Moçambique, integrados na "comunidade" portuguesa, vivem de tal modo por lá que preferem ir trabalhar de mineiro na União Sul-Africana, onde preto ainda não é considerado gente; de vez em quando esboroam as minas de carvão, e lá se vão os miseráveis. Não é uma nova forma de viver, mas de morrer, essa migração. Amigos africanos, não só de Moçambique, senão de toda a África sob regime colonial, de protetorado ou mandato: se não encontráis um meio de viver, pelo menos conquistastes agora mais um novo meio de morrer, e sem sair de casa, o que evita muitas capseiras; aí está a vossa bombinha atômica experimental, levando a morte a domicílio; sêde gratos à nossa civilização.

Transcrição

Imagens do tempo

Morte na África

Afinal, o general De Gaulle fêz explodir a sua bomba atômica no quintal da França. Poderia tê-lo feito em Versailles, para dar maior beleza ao espetáculo, mas preferiu um lugar mais modesto, como é a África Ocidental Francesa. Escolheu um deserto. Nesse deserto subiu um cogumelo de trinitrotolueno para glória da França. Tratando-se de um cogumelo algo venenoso, o general tomou todas as providências para resguardo das povoações dispersas pelo continente, e se porventura alguns vagos nativos da Costa do Ouro forem sacrificados pela irradiação nuclear, conquistarão direito, mesmo não sendo franceses, a ter a memória celebrada naquele monumento de Paris que fez Ernest-Robert-Curtius admirar-se da grandeza, dignidade e ressonância da noção francesa de civilização; monumento onde se lê: “À tous ceux qui son morts pour la civilization.”

Porque um dos objetivos de De Gaulle, consoante o comunicado oficial, consiste em fazer sentir a ação da França “para a conclusão de acordos entre as potências atômicas, tendo em mira a realização do desarmamento nuclear”. As potências atômicas discutem atualmente em Genebra a possibilidade de se desarmarem; a França não podia contribuir para o desarmamento, porque não era uma potência atômica, mas convertendo-se nessa espécie rara e terrível de potência, pode chegar à mesa de Genebra e falar alto às outras: “Colegas, desarmemo-nos!”

Este é o segundo objetivo. Porque o primeiro é “reforçar o poderio defensivo da Comunidade Francesa e do Ocidente”, ou seja, adquirir armamento atômico, tão formidoloso quanto possível, e com ele meter medo ao Oriente, para que o Oriente nos deixe em paz, colonizando e digerindo (suavemente) as nossas Argélias.

Aqui, a bomba francesa perde um pouco de sua grandeza cristã, porque já não é uma antibomba, estourando naquele esplendor de justiça, caridade, poesia, bom humor e não sei mais que virtudes, do alto das quais nos sorriem. São Luís, Joana D’Arc, Montaigne, Racine, Pasteur, Fernandel e quinhentos outros. Em compensação, ganha aquele prestígio das histórias quadrinizadas, que nos mostram o magricela da ponta do balcão, no “saloon” do Texas, ridicularizado e cuspiendo pelo valente, sem reagir, e que de súbito se transforma numa força da natureza, brigando mais do que um exército e conquistando a admiração geral.

Entrou a França para o Clube Atômico? Seria mais exato dizer que está preenchendo – com esmero – a ficha de admissão. Mas os sócios fundadores do Clube poderão gabar-se de ter

promovido já 210 explosões nucleares. Que vale uma simples bomba em Tanezrouf, diante dessa imensa produção de cogumelos mortíferos, que as Três Grandes Potências alegam como título máximo para suas cadeiras cativas na agremiação?

Antônio Callado chegou da Europa trazendo uma dessas notícias que em geral as agências de telegramas não dão: os negros de Moçambique, integrados na “comunidade” portuguesa, vivem de tal modo por lá que preferem ir trabalhar de mineiro na União Sul-Africana, onde preto ainda não é considerado gente; de vez em quando esboroam as minas de carvão, e lá se vão os miseráveis. Não é uma nova forma de viver, mas de morrer, essa migração. Amigos africanos, não só de Moçambique, senão de toda a África sob regime colonial, de protetorado ou mandato: se não encontrais um meio de viver, pelo menos conquistastes agora mais um novo meio de morrer, e sem sair de casa, o que evita muitas canseiras; aí está a vossa bombinha atômica experimental, levando a morte a domicílio; sede gratos a nossa civilização.

(ANDRADE. Carlos Drummond. **Morte na África**, In: *Imagens do tempo*, Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 16/02/1960)

ANEXO 2



Transcrição

*Imagens do mundo***Fim**

O Dia de Finados adquire uma intensa atualidade quando o estrôncio-90 e o cézio-137 andam soltos por aí, arruinando os sêres e preparando a destruição universal. Destruição que vem tardando, pois não é de hoje que ela foi testada exemplarmente em Hiroshima e Nagasaki, por um dos dois grupos de poderosos coveiros empenhados nesse projeto.

Assim pois, somos todos finados ou em véspera de sê-lo. Não importa de onde venha a morte, de leste ou de oeste, como se os pontos cardeais a tornassem mais ou menos morte: se vem numa carga de 50 a 500 megatons, o que só interessaria à estatística, se ainda sobrasse estatística; se morreremos em nome dos princípios da civilização cristã, de nossos avós, ou das

leis da sociedade sem classes e sem Deus, de nossos netos, uma vez que tudo é morrer. Não importa mesmo se chegaremos a morrer em consequência de explosão à superfície, pois o fato de a bomba existir já é uma explosão.

Na verdade, a bomba já explodiu e explode todos os dias. Explode em nós e em nosso sentimento da vida. Somos uma poeira de gente desintegrada pela poeira radioativa que a bomba espalhou em nossas consciências. Que fizemos para impedir que isso acontecesse? Fizemos discursos, manifestos, artigos, poemas, contra a bomba, mas também fizemos a bomba que nos desfaz.

Antigamente as guerras se pelejavam à custa de mercenários que corriam o risco, e para os quais ela era um negócio, embora perigoso. Havia também os patriotas e os fanáticos, que matavam ou se deixavam matar movidos por grandes ilusões. E finalmente os pobres diabos submetidos à disciplina, guerreando sem nenhum gosto, mas empurrados pelo regulamento militar. O regulamento continua a empurrar os pobres diabos, mas eles já não são essenciais à guerra. Esta se faz hoje por artes de uma elite universitária e tecnológica, que sabe perfeitamente o que está fazendo e, ou não se arrepende de fazê-lo ou não tem força moral para rebelar-se (e bastaria cruzar os braços).

Aos homens de ciência, surdos à voz de um Bertrand Russel ou indiferentes à menina italiana que nasceu sem olhos, cabe a responsabilidade desse assassinio mundial, tanto quanto aos políticos e grupos econômicos donos da guerra. Porque os cientistas não se recusaram à fabricação da morte – e da morte indiscriminada de tudo e de todos. Não se pode esperar de uma praça de pré que imponha o desarmamento às grandes nações, mas é lícito esperar de físicos, químicos e matemáticos, que não forneçam os elementos de degradação e destruição da espécie e da natureza. Pois é o que eles estão fazendo. Dir-se-á que a ciência sempre prestou concurso à guerra. Mas agora é diferente. A guerra lhe pertence, é especialidade sua, a guerra é científica, mais do que militar.

Por isso, não tenhamos ilusões. A bomba está em nós, janta e dorme conosco, e se não a erradicarmos de nossa concepção do mundo e da existência, ela acabará mesmo por explodir de uma vez por todas. Esta decisão – se houver tempo – pertence ao homem, e não aos governos.

(ANDRADE. Carlos Drummond. Fim, In: *Imagens do tempo*, Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 01/11/1961)

Anexo 3

Imagens de coleguismo

LIVROS NOVOS

Com a amabilidade que convém aos autores, se quiserem ser lidos, o poeta Carlos Drummond de Andrade oferece-me os dois livros que acaba de publicar: "Lição de Coisas" (edição José Olympio) e "Antologia Poética" (Editora do Autor).

A circunstância de tratar-se de homônimo deste cronista não me inibe de lavrar o registro de tais obras. Senão de fato, em princípio, tenho todos os leitores do jornal em que escrevo e, generosamente, admito que alguns deles queiram travar conhecimento com a poesia de meu xará.

"Lição de Coisas" reúne poemas escritos a partir de 1960 e ainda não incluídos em livro; a "Antologia" é o que o título indica, mas a peças conhecidas adiciona espertamente algumas novas.

O primeiro livro tem na contracapa juízos de críticos ilustres, nacionais e estrangeiros, sobre o poeta; não vejo entre eles a opinião do aluno de curso colegial, emitida em classe, depois que a professora Maria Luísa Ramos leu uns versos de CDA, segundo notícia de um matutino: "Sim senhor, este cara é mesmo positivo". Foi o ditirâmbo de que ele mais gostou, até hoje, e sabe-se como literatos são vaidosos.

A positividade do autor é traço que suponho deva merecer atenção do público consumidor, desejoso de encontrar na literatura indícios ou reflexos de uma atitude concreta (não concretista) perante as coisas, as situações, a problemática da vida.

Não sei se o poeta perdeu a força de irritar, que o distinguia; sei que abre de novo o baú de lembranças, reage contra o excesso de bomba do nos-

rosos e psicológicos do próximo, trata galantemente da cidade do Rio, ex-Capital sempre capitalíssima, fala de pombos-correio, fazendas, muladões, santas, rende preito a Portinari, a Chaplin, ao pintor colonial Ataíde e a Mário de Andrade, explora a palavra como som e como signo, em aproximações, contrastes, esfoliações, distorções e interpenetrações endiabradas. Os senhores julgarão por si.

A "Antologia" seria a antologia de sempre, se não houvesse uma peninha para atrair o palhar: a distribuição de poemas segundo critério bolado pelo autor e que sugere uma espécie de auto-interpretação. Pediu-me ele que não contasse como é, para dar ao leitor o prazer de descobrir uma antologia bossa nova. Faça-lhe a vontade. De qualquer modo, ele ingressou numa galeria eminentemente, pois sua antologia pertence à série que já nos deu os florilégios de Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira. Se vizinhança influi, o livro é ótimo.

Os murmuradores acharão impertinente publicar dois livros em um só mês, mas estamos na época do Bi, e ambos os volumes são graficamente bonitos, o que é uma razão ponderável. Eu ia mesmo louvar a capa de "Lição de Coisas", desenhada por Teresa Nicolau, mas cedo a palavra ao bardo, para fazê-lo:

Pobre do poeta: derrapa no ritmo como na rima. Salva-se porém a capa, esta singela obra-prima que das coisas nos revela uma lição exemplar: torna-se a coisa mais bela se Teresa a desenhâr.

Transcrição

*Imagens de coleguismo***Livros novos**

Com a amabilidade que convém aos autores, se quiserem ser lidos, o poeta Carlos Drummond de Andrade oferece-me os dois livros que acaba de publicar: "Lição de Coisas" (edição José Olympio) e "Antologia Poética" (Editora do Autor).

A circunstância de tratar-se de homônimo deste cronista não me inibe de lavrar o registro de tais obras. Senão de fato, em princípio, tenho todos os leitores do jornal em que escrevo e, generosamente, admito que alguns deles queiram travar conhecimento com a poesia de meu xará.

“Lição de Coisas” reúne poemas escritos a partir de 1960 e ainda não incluídos em livro; a “Antologia” é o que o título indica, mas a peças conhecidas adiciona espertamente algumas novas.

O primeiro livro tem na contracapa juízos de críticos ilustres, nacionais e estrangeiros, sobre o poeta; não vejo entre eles a opinião do aluno de curso colegial, emitida em classe depois que a professora Maria Luísa Ramos leu uns versos de CDA, segundo notícia de um matutino: “Sim senhor, este cara é mesmo positivo”. Foi o ditirambo de que êle mais gostou, até hoje, e sabe-se como literatos são vaidosos.

A positividade do autor é traço que suponho deve merecer atenção do público consumidor, desejoso de encontrar na literatura indícios ou reflexos de uma atitude concreta (não concretista) perante as coisas, as situações, a problemática da vida.

Não sei se o poeta perdeu a fôrça de irritar, que o distinguia; sei que abre de novo o baú de lembranças, reage contra o excesso de bomba do nosso tempo, narra dramas amorosos e psicológicos do próximo, trata do Rio, ex-Capital sempre capitalíssima, fala de pombos-correio, fazendas, muladeiros, santas, rende preito a Portinari, a Chaplin, ao pintor colonial Ataíde e a Mário de Andrade, explora a palavra como som e como signo, em aproximações, contrastes, esfoliações, distorções e interpretações endiabradas. Os senhores julgarão por si.

A “Antologia seria a antologia de sempre, se não houvesse uma peninha para atrapalhar: a distribuição de poemas segundo critério bolado pelo autor e que sugere uma espécie de auto-interpretação. Pediu-me êle que não contasse como é, para dar ao leitor o prazer de descobrir uma antologia bossa nova. Faça-lhe a vontade. De qualquer modo, êle ingressou numa galeria eminente, pois sua antologia pertence à série que já nos deu os florilégios de Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira. Se vizinhança influi, o livro é ótimo.

Os murmuradores acharão impertinente publicar dois livros em um só mês, mas estamos na época do Bi, e ambos os volumes são graficamente bonitos, o que é uma razão ponderável. Eu ia mesmo louvar a capa de “Lição de Coisas”, desenhada por Teresa Nicolao, mas cedo a palavra ao bardo, para fazê-lo:

Pobre do poeta: derrapa no ritmo como na rima. Salva-se porém a capa, esta singela obra-prima que das coisas nos revela uma lição exemplar: torna-se a coisa mais bela se Teresa a desenhar.

C.D.A.

(ANDRADE. Carlos Drummond. “Livros novos”, In: **Imagens de coleguismo**, Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 01/07/1962)

Referências

A. Obras de Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *A falta que ama*, 1ªed., São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *As impurezas do branco*, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, C.D. & ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002

_____. *Antologia Poética*, 14ª ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

_____. *A rosa do povo*, 30ª ed., Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

_____. *Brejo das almas*, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de Coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Claro enigma*, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Confissões de Minas: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. “Um escritor nasce e morre”, In: *Contos de Aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Lição de coisa*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.

_____. Companhia das Letras, 2015.

_____. *Passeios na Ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *O observador no escritório*. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. “O Mundo de Após-Guerra”, Entrevista a Ary Andrade, In: *Carlos Drummond de Andrade: coletânea organizada por Sônia Brayner, nota preliminar de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; 2ª ed. 1978. (Fortuna Crítica, v.1).

_____. *Sentimento do mundo*, 1ªed., São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

B. Obras sobre Carlos Drummond de Andrade

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Amor: teia de problemas”, In: *Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BISCHOF, Betina. *Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

BRAYNER, Sônia (org.) *Carlos Drummond de Andrade – Coleção Fortuna Crítica* (direção A. Coutinho), nº1, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BOSI, Viviana. “Prefácio de Lição de Coisas”, In: *Lição de Coisas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

CAMPOS, Haroldo. “Drummond, mestre das coisas”. In: *Coleção Fortuna Crítica 1*. Organização Sônia Brayner, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978..

CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu – Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

CANDIDO, Antonio. “As inquietudes na poesia de Carlos Drummond de Andrade”, In: *Vários Escritos*, São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

_____. “Poesia e Ficção na Autobiografia”, In *A Educação pela Noite e Outros Ensaios – 3ª ed.* – São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. “Drummond prosador”, In: *Recortes*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

_____. “O albatroz e o chinês”, In: *O albatroz e o chinês*, 2ª ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CASTELLI, Chantal. *Sobre toda ruína – figuração da utopia em Lição de Coisas, de Carlos Drummond de Andrade*, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH – USP, 2010.

COÊLHO, Joaquim Francisco. *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. – 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MARQUES, Ivan. “O padre, a moça e um “brasileiro mistério” – Drummond nas lentes do Cinema Novo”, In: *Revista Via Atlântica*, nº15, junho/2009.

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

MOURA, Murilo Marcondes de. “Do “sentimento do mundo”, In: *O mundo sitiado: a poesia brasileira*, São Paulo: Editora 34, 2016.

PRADO JR, Bento. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2ªed. – São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RABELLO, Ivone Daré. “Poesia e Humor”, In: *Drummond Revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p. 107.

_____. “Mundo em trevas”: o apelo a Orfeu em “Canto órfico” de Carlos Drummond de Andrade, In: *A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA: PRESENCAS CLÁSSICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA*, Ribeirão: Edições Húmus, 2019.

SAN’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. “Novas estórias com e sobre Drummond”, In: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos* – IHU online, Edição 232, 20/0802007.

<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1226-affonso-romano-de-santanna-2>

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: Uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. “O Mundo em Chamas e o País Inconcluso”. *Novos estud. CEBRAP* [online].2015, n.º.103, p.169-191. ISSN 1980 5403. <https://doi.org/10.25091/s0101-3300201500030009>.

VILLAÇA, Alcides. “Registros da Memória”, In: *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naif, 2006

WISNIK, José Miguel. “A Máquina poética”, In *Maquinação do Mundo:- Drummond e a Mineração*. 1ª edição - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

C. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W., “Palestra sobre lírica e sociedade”, In: *Notas de Literatura I*. trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

ANDERS, Günther. *La obsolescência del hombre, vol. 1*, traducción de Josep Monter Perez, Valencia: Pre-Textos, 2011.

_____. *Teses para Era Atômica*, SOPRO 87, Panfleto Político-Cultural, abril de 2013. Nota dos editores da SOPRO: a versão aqui traduzida (do inglês) das Teses para a Era Atômica,

de Günther Anders, apareceu na *The Massachusetts Review*, v.3, n. 3 (primavera de 1962), p. 493-505. <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#.Xt04YEVKjIV>

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARANTES, Paulo Eduardo. “1964”, In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo:Boitempo,2014.

_____. “Nação e reflexão” In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*, trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7ªed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – Obras escolhidas; v.1.

_____. “Sobre o conceito de história”, In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7ªed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – Obras escolhidas; v.1.

BIOGRAFIAS DA DITADURA. MEMÓRIAS DA DITADURA, s/d. Disponível em: <[Delfim Netto - Memórias da ditadura \(memoriasdaditadura.org.br\)](http://DelfimNetto - Memórias da ditadura (memoriasdaditadura.org.br) >) >

BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”, In: *O Ser o Tempo da Poesia*, São Paulo: Cultrix, 1997..

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem: Um estudo sobre a poesia de George Trakl*. 1ª ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

FREUD, Sigmund. “O Humor”, In: *Obras Completas, Vol.17, Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. “O Inquietante”, In: *História de uma neurose infantil [“O homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e Outros textos (1917- 1920)*, vol. 14; trad. Paulo Cesar de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti, 4ªed., São Paulo, 2013.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grego e Romana*. Tradução de Victor Jabouille – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G.W. Friedrich, “A Poesia Épica”, In: *Estética*, Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HESÍODO, *O trabalho e os dias*, Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1989

HOBBSAWN, Eric. “Guerra Fria”, in: *Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1990*, 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”, In: *Pós-Modernismo e Política*, tradução César Brites e Maria Luiza Borges, org. de Heloisa Buarque de Holanda.

_____. *Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo*, tradução Vinícius Dantas, Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº12, p.16-26, jun.85.

_____. *Pós- Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, tradução Maria Elisa Cevasco, revisão da trad. Iná Camargo Costa, São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. “Estranhamentos do efeito de estranhamento”, In: *O método Brecht*, tradução Maria Silvia Betti, revisão Iná Camargo Costa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KAYSER, Wolfgang. “Atitude e Formas do Lírico”, In: *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 7ª ed. portuguesa totalmente revista pela 16ª ed. alemã por Paulo Quintela, Coimbra: Arménio Amado, Editora, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LUKÁCS, G. “Narrar ou Descrever”, In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MALLARMÉ, Stéphane. “Um lance de dados”, In: *Mallarmé/ Augusto de Campos*, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, tradução Haroldo de Campos – 4ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARX, Karl. “O fetichismo da mercadoria: seu segredo”, In: *O Capital*, livro 1, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

MIYAGUAWA, Shigero. LESURE, Cora. NÓBREGA, Vitor A., *Cross – Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language*. In: *Frontiers Psychology*, 20 February, 2018. Apud: *Jornal da USP*, 21/03/2018. [Arte rupestre pode ajudar a entender como linguagem humana evoluiu – #Jornal da USP](#)

ORWELL, George. Você e a bomba atômica. <https://archive.org/details/YouAndTheAtomicBomb-English-GeorgeOrwell> Você e a bomba atômica – Por George Orwell (1945) [tradução livre] | Antimídia Blog (wordpress.com)

SUZUKI, Márcio. “A crítica da filosofia”, In: *O gênio romântico*, São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

THOMPSON, Edward P. “Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização”, In: *Exterminismo e Guerra Fria*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*. São Paulo: ECA-USP, s/d.

_____. “Montagem de atrações”, In: *A experiência do cinema* – Rio de Janeiro: Edições Graal.