

LIVROS DO AUTOR

INTRODUÇÃO AO MÉTODO CRÍTICO DE SILVIO ROMERO, Revista dos Tribunais, São Paulo, 1945. 2.ª edição: O MÉTODO CRÍTICO DE SILVIO ROMERO, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Boletim n.º 266, 1963.

BRIGADA LIGEIRA, Martins, São Paulo (1945).

FICÇÃO E CONFISSÃO, Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos, José Olympio, Rio, 1956.

FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA (Momentos decisivos), 2 vols., Martins, São Paulo, 1959.

O OBSERVADOR LITERÁRIO, Comissão Estadual de Literatura, São Paulo, 1959.

TESE E ANTITESE, Ensaios, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1964.

OS PARCEIROS DO RIO BONITO, Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 4.ª ed., 1977.

LITERATURA E SOCIEDADE, Estudos de teoria e história literária, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1965.

INTRODUCCION A LA LITERATURA DE BRASIL, Monte Avila Editores, Caracas, 1968.

Em colaboração:

Com Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes, A PERSONAGEM DE FICÇÃO, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Boletim n.º 284, 1963; 2.ª ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 1968; 3.ª ed., id., 1970.

Com José Aderaldo Castello, PRESENÇA DA LITERATURA BRASILEIRA, História e Antologia, 3 vols., Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1964.

VÁRIOS ESCRITOS

ANTONIO CANDIDO



Livraria
Duas Cidades

Capa de Ana Luisa Escorel

2.^a Edição

Todos os direitos reservados por
LIVRARIA DUAS CIDADES LTDA.
Rua Bento Freitas, 158 — São Paulo
1977

A

EMÍLIO MOURA

grande poeta e grande amigo

O.D.C.

NOTA SOBRE OS ESCRITOS

“Esquema de Machado de Assis”, inédito, é um texto que li nas Universidades da Flórida (Gainesville) e Wisconsin (Madison), respectivamente em abril e maio de 1968. Aproveitei a oportunidade para agradecer o zelo e a competência com que o traduziu para o inglês o jovem colega Almir de Campos Brunetti, da Universidade de Yale.

“Estouro e libertação” apareceu, refundindo artigos de 1943, no meu livro *Brigada ligeira* (1945). “Oswald viajante” foi lido em 1954 numa sessão de homenagem à memória do grande escritor, saindo mais tarde no *Suplemento literário d’O Estado de São Paulo* (1956) e, afinal, no meu livro *O observador literário* (1959). “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, inédito, foi escrito agora, em 1970, aproveitando na 5.ª parte elementos de uma palestra feita em 1964, nas comemorações do décimo aniversário da morte.

“Inquietudes na poesia de Drummond” foi publicado com título um pouco diferente (“Inquietudes na obra de Carlos Drummond de Andrade”) em *Cahiers des Amériques Latines*, n.º 1, Paris, 1967.

“No raiar de Clarice Lispector” é a parte que me pareceu aproveitável do ensaio “Tentativa de renovação”, publicado em *Brigada ligeira*, depois de ter aparecido sob a forma de dois artigos na *Folha da Manhã* (1943).

“Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, inédito, é a redação das quatro aulas que dei em 1966 no curso sobre o cangaço na realidade brasileira, organizado por José Aderaldo Castello em cujas mãos se encontra desde aquele ano, e a quem agradeço a licença para incluí-lo aqui, antes de

sair no volume da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* que deve recolher toda a matéria do referido curso. As páginas sobre Guimarães Rosa foram completadas com material tomado a uma palestra feita noutra curso, também no ano de 1966, organizado por Rolando Morel Pinto sobre o autor de *Grande sertão: veredas*.

“A dois séculos d’O *Uruguai*” foi escrito em 1966, para servir de introdução a uma edição crítica dirigida por Rolando Morel Pinto, que afinal não se concretizou. Daí certos aspectos de cunho informativo. É inédito, salvo as páginas finais, publicadas sob o título “Ritmo do mundo” no *Suplemento literário de Minas Gerais* (1968).

As datas depois de cada escrito são as da sua redação.

Mário da Silva Brito, a quem agradeço, corrige amavelmente um lapso de minha memória: a cena descrita na p. 70 se passou num hotel de Araxá, não no trem. Informa ainda que uma frase de Jorge Amado, que suprimi nesta edição, é: “Mestre Oswald e quase Ilya”, referindo-se a Ehrenberg. Tendo-a ouvido, eu entendia “ilha” e lhe dera sentido diferente.

Quero finalmente registrar que a reunião desses ensaios em livro se deve ao estímulo do meu amigo José de Souza Pinto Júnior.

São Paulo, março de 1970

Antonio Candido de Mello e Souza

ÍNDICE

Nota Sobre os Escritos	7
1 — Esquema de Machado de Assis	13
2 — Estouro e Libertação	33
3 — Oswald Viajante	51
4 — Digressão Sentimental Sobre Oswald de Andrade	57
Carta de Rudá de Andrade	89
5 — Inquietudes na Poesia de Drummond	93
6 — No Raiar de Claricé Lispector	123
7 — Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa	133
8 — A Dois Séculos d’O <i>Uruguai</i>	161
O <i>Uruguai</i> , Canto IV, Versos 22-109	183
Apoio Bibliográfico	187

o emocionava. No fim de sua vida, em 54, levei-o à 2.ª Bienal. Era no Ibirapuera de Niemeyer, da oficialização definitiva da arquitetura e da arte moderna que daria Brasília. Estávamos naquela tarde praticamente sós, sob as arrojadas estruturas de concreto e cercados de arte abstrata. Oswald sentia-se como um dos principais autores daquela conquista. Ele chorou. Era como se tivesse vencido uma longa batalha. Sentia-se apoiado e com a razão. Era algo que acontecia na sua cidadezinha provinciana, depois de uma vida de trabalho.

Abraços,

Rudá”.

5

INQUIETUDES NA POESIA DE DRUMMOND

“/.../ le souci d'intervenir, d'opérer sur la matière même du langage en obligeant les mots à livrer leur vie secrète et à trahir le mystérieux commerce qu'ils entretiennent en dehors de leur sens.”

André Breton

Os dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade são construídos em torno de um certo reconhecimento do fato. O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a *registrá-los*, embora o faça da maneira anti-convencional preconizada pelo Modernismo. Este tratamento, mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia.

Trinta anos depois, no último livro, *Lição de Coisas*, volta o mesmo jogo com o assunto, — mas agora misturado a um jogo de maior requinte com a palavra. Em um e outro momento, o poeta parece relativamente sereno do ponto de vista estético em face da sua matéria, na medida em que não põe em dúvida (ao menos de maneira ostensiva) a integridade do seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade da sua criação.

Mas de permeio, digamos entre 1935 e 1959, há nele uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. Mas este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de ma-

terial bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação.

Tais perplexidades se organizam a partir de *Sentimento do Mundo* e *José*, títulos que indicam a polaridade da sua obra madura: de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese. O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade.

Isto parece contraditório, a respeito de um poeta que sublinha a própria *secura* e recato, levando a pensar numa obra reticente em face de tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crônica de experiência vivida. Mas é o oposto que se verifica. Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica, não importa saber até que ponto autobiográfica. (1)

Tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores. A poesia da família e a poesia social, muito importantes na sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e auto-análise, enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente.

Trata-se de um problema de identidade ou identificação do ser, de que decorre o movimento criador da sua obra na fase apontada, dando-lhe um peso de inquietude que a faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte, sempre descontente e contrafeita.

(1) Note-se que Drummond usa várias vezes o seu nome, Carlos, para indicar o personagem dos poemas, prática bastante rara que, nele, talvez seja devida ao exemplo de Mário de Andrade. Ver: "Poema de sete faces" — AP; "O passarinho dela" — BA; "Não se mate" — BA; "Carrego comigo" — RP; "Os últimos dias" — RP.

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. O constrangimento (que poderia tê-lo encurralado no silêncio) só é vencido pela necessidade de tentar a expressão libertadora, através da matéria indesejada.

Não é de certo por gosto que o poeta morde esse fruto azedo. Na sua obra há indicações de que lhe agradaria recuperar uma relativa euforia modernista, perdida depois de *Brejo das Almas*. Há, mesmo, a vontade tão freqüente nos artistas de ver o mundo e as pessoas nos momentos de suspensão da pena e da angústia; momentos de "luxo, calma e deleite", descritos por um grande torturado. Mas isso não parece possível aos homens, tão inexplicáveis, num poema seu, aos olhos tranqüilos do boi que os observa da sua pastagem sem problemas. Frágeis, agitados, constituídos de pouca substância, preocupados por coisas incompreensíveis, incapazes de viver em comunhão com a natureza, ficam tristes e, por isso, cruéis. Aderindo metaforicamente à visão do bicho, o poeta os vê quase como excrecências da ordem natural, que não percebem, pois a inquietação os dobra sobre si mesmos:

Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós no espaço.

("Um boi vê os homens" — CE) (2)

(2) Depois do título de cada poema citado, vem a sigla do livro ou coletânea a que pertence, a saber: AP — *Alguma Poesia*; BA — *Brejo das Almas*; SM — *Sentimento do Mundo*; J — *José*; RP — *Rosa do Povo*; NP — *Novos Poemas*; CE — *Claro Enigma*; FA — *Fazendeiro do Ar*; VB — *Viola de Bolso*; VBE — *Viola de bolso novamente encordada*; VPL — *Vida passada a limpo*; LC — *Lição de coisas*.

Essa incapacidade de aderir à vida, acentuando as barreiras entre nós e ela, define o eu geralmente expresso pela primeira pessoa nos versos de Drummond. Os homens que turbam a contemplação do boi são, como aquele eu, “enrodilhados”, “tortos”, “retorcidos”, — para usar os epítetos com que o poeta designa a inadequação e, em consequência, o movimento de volta sobre si.

As inquietudes que tentaremos descrever manifestam o estado-de-espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” e, sem saber estabelecer comunicação real, fica “torto no seu canto”, “torcendo-se calado”, com seus “pensamentos curvos” e o seu “desejo torto”, capaz de amar apenas de “maneira torcida”. (3). Na obra de Drummond, essa torção é um *tema*, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética.

2

Para sentir as inquietudes que este tema condiciona basta abrir um livro como *Rosa do Povo*, onde as suas modalidades explodem, fundindo as perspectivas sociais de *Sentimento do Mundo* e as perspectivas mais pessoais de *José*, — que parecem duas séries convergentes, formando esta culminância lírica. Tomemos, para fixar as idéias, o poema “Versos à boca da noite” — RP:

Sinto que o tempo sobre mim abate
sua mão pesada.

A este encadeamento opressor de oclusivas, atuando com a dureza do inevitável, seguem dezesseis estrofes de quatro versos, com um verso final (como se se tratasse de terça-rima).

(3) “Um eu todo retorcido” é o título geral com que o poeta reuniu na *Antologia Poética*, por ele organizada, os poemas de análise da personalidade. As demais expressões se encontram nos poemas seguintes: “Poemas de sete faces” — AP; “Segredo” — BA; “O boi” — J; “Canto esponjoso” — NP; “Carta” — CE.

Elas desenvolvem uma meditação da idade madura sobre a insatisfação do indivíduo consigo mesmo, a nostalgia de um outro eu que não pode ser e a perplexidade que leva a explorar o arsenal da memória, a fim de elaborar com ela uma expressão que, sendo uma espécie de vida alternativa, justificasse a existência falhada, criando uma ordem fácil, uma regularidade que ela não conheceu.

Sentimos então um problema angustioso: se o alvo da poesia é o próprio eu, pode esta impura matéria privada tornar-se, na sua contingência, objeto de interesse ou contemplação, válido para os outros? A pergunta reaparece periodicamente na obra de Drummond. Aqui, desenvolve-se do modo seguinte: o eu que poderia ter sido não foi. O passado, trazido pela memória afetiva, oferece farrapos de seres contidos virtualmente no eu inicial, que se tornou, dentre tantos outros possíveis, apenas o eu insatisfatório que é. Ora, o passado é algo ambíguo, sendo ao mesmo tempo a vida que se consumiu (impedindo outras formas de vida) e o conhecimento da vida, que permite pensar outra vida mais plena. É portanto com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena. Esta razão-de-ser poderia consistir na elaboração da obra de arte, que se apresenta como unidade alcançada a partir da variedade e justifica a vida insatisfatória, o sofrimento, a decepção e a morte que aproxima:

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

Uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeu,

mas a penetração no lenho dócil,
um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo

comprada em sal, em rugas e cabelo.

Este poema foi escrito exatamente na fase em que o autor, procurando superar o lirismo individualista, praticou um lirismo social e mesmo político de grande eficácia. É pois a fase em que questionou com maior ânsia a exploração da subjetividade. Terá o artista o direito de impor aos outros a sua emoção, os pormenores da sua vida? O “sentimento do mundo” não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativa se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria? Tais problemas passam em “Versos à boca da noite”, ligando mais dois temas ao da insatisfação consigo mesmo: o da validade da poesia pessoal e o da natureza do verbo poético.

3

Na obra de Drummond a inquietude com o eu vai desde as formas ligeiras do humor até à auto-negação pelo sentimento de culpa, — que nela é fundamental como tipo de identificação da personalidade, manifestando-se por meio de traços duma saliência baudelaireana:

Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
e tenho muitos outros sentimentos
violentos.

(“Estrambote melancólico” — FA)

As manifestações indiretas são talvez mais expressivas, como a frequência das alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação e, no caso extremo, sepultamento, chegando ao sentimento da inumação em vida. (4) Este tema, que se poderia chamar de emparedamento, manifesta uma opressão do ser que chega a assumir a forma de morte antecipada, — visível na fase mais recente

(4) Ver os poemas: “Noturno oprimido” — J; “Passagem da noite” — RP; “Uma hora e mais outra” — RP; “O poeta escolhe o seu túmulo” — RP; “O enterrado vivo” — FA; “Elegia” — FA.

da sua obra. (5) Em compensação, pode dar lugar à exumação do passado, transformando a memória numa forma de vida ou de ressurreição dum pretérito nela sepultado, como indica o movimento de redenção pela poesia, assinalado em “Versos à boca da noite”. E assim vemos a sua obra constituir-se na medida em que opera a fusão dos motivos de morte e criação (negação e afirmação).

Não, todavia, sem passar por formas ainda mais drásticas do sentimento de culpa, indo ao limite da negação do ser, expressa pelo tema da auto-mutilação. (6). Esta parece atenuada no humorismo ácido a respeito da queda de dentes e cabelos (em “Dentaduras duplas” — SM, por exemplo); mas alcança uma agressividade inquietadora em certos símbolos, como o braço decepado de “Movimento da espada” — RP ou a mão suja:

Minha mão está suja.
Preciso cortá-la.
Não adianta lavar.
A água está podre.
Nem ensaboar.
O sabão é ruim.
A mão está suja,
suja há muitos anos.

(“A mão suja” — J).

Na sua impureza sem remédio, a “mão incurável” polui o ser, impede o contacto com o semelhante e cria a ânsia de purificação. Ao “sujo vil”, o

triste sujo
feito de doença
e de mortal desgosto
na pele enfarada,

opõe-se o “cristal ou diamante”, em que

(5) Ver, por exemplo, “Fraga e sombra” — CE; “Eterno” — FA; o já citado “Elegia”.

(6) Ver: “Dentaduras duplas” — SM; “A mão suja” — J; “Nosso tempo” — RP; “Uma hora e mais outra” — RP; “Movimento da espada” — RP; “Indicações” — RP.

por maior contraste
quisera torná-la.

Opõe-se, principalmente, a limpeza natural das coisas, a normalidade das relações:

uma simples mão branca,
mão simples de homem,
que se pode pegar
e levar à boca
ou prender à nossa
num desses momentos
em que dois se confessam
sem dizer palavra...

Deste estado de ânimo resulta um destaque da mão-consciência, que na última estrofe aparece moralmente separada do corpo, quase autônoma como num quadro surrealista, permitindo a imagem final da substituição, do advento de outra, sintética e limpa na sua artificialidade:

Inútil reter
a ignóbil mão suja
posta sobre a mesa.
Depressa cortá-la,
fazê-la em pedaços
e jogá-la ao mar.
Com o tempo, a esperança
e seus maquinismos,
outra, mão virá
pura, — transparente —
colar-se a meu braço.

A redenção pela mutilação de um eu insatisfatório aparece em tonalidade sangrenta e triunfal no citado "Movimento da espada", onde o sacrifício do eu culposo condiciona o acesso à solidariedade, que é a humanidade verdadeira.

Estamos quites, irmão vingador.
Desceu a espada e cortou o braço.
Cá está ele, molhado em rubro.
Dói o ombro, mas sobre o ombro
tua justiça resplandece.

A consciência crispada, revelando constrangimento da personalidade, leva o poeta a investigar a máquina retorcida da alma; mas também a considerar a sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade. E as relações humanas lhe parecem dispor-se num mundo igualmente torto.

Talvez fosse excesso de fantasia dizer que as próprias condições de inteligência do mundo — o tempo e o espaço — acompanham a deformação do eu retorcido, em notações como: "ondas de éter / curvas, curvas", "curva de um jardim", "curva da noite", "adunca pescaria", "curva perigosa dos cinquenta", "curva desta escada", "linha curva que se estende".⁽⁷⁾ Mas não há dúvida que para o poeta o mundo social é torto de iniquidade e incompreensão. Seja uma deformação essencial, seja uma deformação circunstancial (o poeta parece oscilar entre as duas possibilidades), o fato é que ela se articula com a deformação do indivíduo, condicionando-a e sendo condicionada por ela.

Esta "reciprocidade de perspectivas", para falar como os sociólogos, aparece, desde as manifestações iniciais e ainda indecisas do tema do mundo torto, em dois motivos tratados freqüentemente com humorismo: o obstáculo e o desencontro.

Para o jovem poeta de *Alguma Poesia*, para o poeta mais maduro de *Brejo das Almas*, a sociedade oferece obstáculos que impedem a plenitude dos atos e dos sentimentos, como no poema que se tornou paradigma, "No meio do caminho" — AP:

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

A leitura optativa a partir do terceiro verso (que se abre para os dois lados, sendo fim do segundo ou começo do quar-

(7) Respectivamente: "Um homem e seu carnaval" — BA; "Versos à boca da noite" — RP; "O lutador" — J; "Domicílio" — FA; "O quarto em desordem" — FA; "Escada" — FA; "Nudez" — VPL.

to), confirma que o meio do caminho é bloqueado topograficamente pela pedra antes e depois, e que os obstáculos se encadeiam sem fim. Da barreira que formam, vem de um lado a restrição que o mundo opõe ao eu e é uma das forças que o levam a torcer; de outro lado, o desentendimento entre os homens, cada um "torto no seu canto" ("Segredo" — BA). Já no primeiro livro, ainda em tonalidade humorística, o poema "Quadrilha" — AP fala de amores não correspondidos que se encadeiam numa série aberta sem reciprocidade:

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.

Noutros poemas vemos relações mecânicas manifestando-se por exemplo na visita burguesa convencional, episódio de uma rotina sem alma, de que ninguém gosta mas da qual ninguém escapa ("Sociedade" — AP).

O obstáculo e o desencontro caracterizam uma espécie de mundo avesso, onde os atos não têm sentido ou se processam ao contrário, como no símbolo perverso de um Papai Noel que entra pelo fundo da casa e furta os brinquedos das crianças adormecidas ("Papai Noel às avessas" — AP).

Desde o início, pois, era visível na poesia de Drummond a idéia de que, para usar a expressão de um personagem de Eça de Queirós, vivemos num "mundo muito mal feito". Esta idéia vai aumentando, até que do mundo avesso do obstáculo e do desentendimento surja a idéia social do "mundo caduco", feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo. A sufocação do ser, que vimos sob as formas do emparedamento e da mutilação no plano individual, aparece no plano social como medo, — motivo importante na tomada de consciência do poeta em sua maturidade. O medo paralisa, sepulta os homens no isolamento, impede a queda das barreiras e conserva o mundo caduco. "Congresso internacional do medo" — SM, construído segundo o mesmo processo de saturação da palavra-chave empregado em "No meio do caminho", descreve essa paralisia que

se estende a todos os níveis, todos os lugares, todos os grupos, para terminar na paralisia geral da morte:

depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

Mais tarde, o poeta chegará a representar um mundo fabulosamente construído com o temor, que se torna matéria das coisas e dos sentimentos, lei das ações e ordem do universo:

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
vadeamos.
(...)
Faremos casas de medo,
duros tijolos de medo,
medrosos caules, repuxos,
ruas só de medo e calma.
(...)
Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,
eles povoam a cidade.
Depois da cidade o mundo.
Depois do mundo as estrelas
dançando o baile do medo.

("O medo" — RP)

A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do estado de emparedamento e a existência da situação de pavor. No importante poema "A flor e a náusea" — RP, a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorsão do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

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

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

Ê feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era a tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial, — conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos perecíveis que então se fizeram.

Mas do ponto de vista deste ensaio, a sua poesia social não é devida apenas à convicção, pois decorre sobretudo das inquietudes que o assaltam. O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos.

No livro *Sentimento do Mundo*, a mão, que simboliza a consciência, aparece de início como algo que se completa, se estende para o semelhante e deseja redimi-lo. Como o poeta traz o outro no próprio ser carregado de tradições mortas, a redenção do outro seria como a redenção dele próprio, justificado por essa adesão a algo exterior que ultrapassa a sua humanidade limitada. A poesia consistiria em trazer em si os

problemas do mundo, manifestando-os numa espécie de ação pelo testemunho, ou de testemunho como forma de ação através da poesia, que compensa momentaneamente as fixações individualistas do “eu todo retorcido”.

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

(“Sentimento do mundo” — SM)

A idéia de escravo (de homem privado dos meios de humanizar-se) combina-se com a idéia de rua, praça, cidade (isto é, o espaço social em que se define a sua alienação) e ambas convergem na idéia de “mundo caduco”, “Elegia 1938” — SM — mundo cujas normas não têm mais razão de ser. O poeta reage a esta série de constatações que alimentam a tomada de consciência de *Sentimento do Mundo*, recusando os temas do lirismo tradicional e dispondo-se a partilhar, pelo espírito, da fabricação prodigiosa de um mundo novo anunciado pelos acontecimentos, que descreve em poemas admiráveis, utilizando símbolos como as mãos dadas, a aurora, a flor urbana, os matizes de vermelho, o sangue redentor, o operário que anda sobre o mar, manifestando uma era de prodígios.

Assim, pode rever a escala da personalidade em relação ao mundo; e desta verificação resulta acréscimo de compreensão do eu e do mundo, inclusive da relação entre ambos, — o que dará nova amplitude à sua poesia. Na fase mais estritamente social (a de *Rosa do Povo*), notamos, por exemplo, que a inquietude pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do “mundo caduco”, pois o sentimento individual de culpa encontra, senão consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. O burguês sensível se interpreta em função do meio que o formou e do qual, queira ou não, é solidário. (“Assim nos criam burgueses”, diz o poema “O medo”). O desejo de transformar o mundo, pois, é também uma esperança de promover a modificação do próprio ser, de

encontrar uma desculpa para si mesmo. E talvez esta perspectiva de redenção simultânea explique a eficácia da poesia social de Drummond, na medida em que (Otto Maria Carpeaux já o disse faz tempo) ela é um movimento coeso do ser no mundo, não um *assunto*, mediante o qual um vê o outro. O seu cantar se torna realmente geral porque é, ao mesmo tempo, profundamente particular.

Isto não aplaca a inquietude, mas favorece a noção de que o eu estrangulado é em parte conseqüência, produto das circunstâncias; se assim for, o eu torto do poeta é igualmente uma espécie de subjetividade de todos, ou de muitos, no mundo torto. Mesmo que não contribua para redimir o personagem que fala na primeira pessoa, a destruição do velho "mundo caduco" poderia arrastar consigo as condições que geram consciências estranguladas, como a sua.

Então, meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
— O vida futura! nós te criaremos.

("Mundo grande" — SM)

O advento da sociedade justa seria uma espécie de "toque real", como, num soneto contido e obscuro de W. H. Auden, o contacto milagroso dos reis taumaturgos, curando as dores e mutilações do tempo. E nós vemos que a destruição do "mundo caduco" é não apenas convicção política, mas um modo de manifestar o grande problema da "terra gasta", que T. S. Eliot propôs logo após a Primeira Guerra Mundial e tem nutrido muito da arte contemporânea — até às formas mais agudas do desespero por esterilidade — na poesia, no romance, no teatro e no cinema.

A poesia social de Drummond deve ainda a sua eficácia a uma espécie de alargamento do gosto pelo quotidiano, que foi sempre um dos fulcros da sua obra e inclusive explica a sua qualidade de excelente cronista em prosa. Ora, a experiência política permitiu transfigurar o quotidiano através do aprofundamento da consciência do outro. Superando o que há de pitoresco e por vezes anedótico na fixação da vida de todo o dia, ela aguçou a capacidade de apreender o destino individual

na malha das circunstâncias e, deste modo, deu lugar a uma forma peculiar de poesia social, não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna.

A poesia fugiu dos livros, está agora nos jornais.

("Carta a Stalingrado" — RP)

Este verso manifesta a faculdade de extrair do acontecimento ainda quente uma vibração profunda que o liberta do transitório, inscrevendo-o no campo da expressão. É o que faz Drummond, não apenas com os sucessos espetaculares da guerra e da luta social, mas com a morte do entregador de leite baleado pelo dono da casa, que o tomou por um ladrão ("Morte do leiteiro" — RP); com o anúncio que pede notícias da moça desaparecida ("Desaparecimento de Luísa Pôrto" — RP); sobretudo com o homem da grande cidade que vai cumprido maquinalmente as obrigações do dia para morrer à noite, na máquina que o arrebatou ("Morte no avião" — RP).

Sob este aspecto, a sua poesia difere da de outros modernistas, inclusive Mário de Andrade, que tentam fixar o quotidiano a fim de obterem um "momento poético" suficiente em si mesmo; ele, ao contrário, procede a uma fecundação e a uma extensão do fato, para chegar a uma espécie de discreta epopéia da vida contemporânea. Isto talvez se ligue à capacidade de injetar fantasia nas coisas banais, — à maneira do jovem que, no poema "Sentimental" — AP, escreve o nome da namorada com as letras de macarrão da sopa; e também ao sexto sentido que o faz traduzir a anedota na linguagem do mito e do sonho, como a "Canção da moça fantasma de Belo Horizonte" — SM, inspirada numa historieta macabra muito corrente a certa altura.

5

Aliás, é através do sonho que o poeta nos introduz numa outra grande manifestação de sua inquietude: a busca do passado, através da família e da paisagem natal.

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Voo de pássaro?
Porém nada dizia.

(“Viagem na família” — J)

Este poema abre um ciclo anunciado por alguns poemas anteriores e desenvolvidos paralelamente à poesia social, prolongando-se todavia depois dela, num ritmo de obsessão crescente. É sem dúvida curioso que o maior poeta social da nossa literatura contemporânea seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição. Isto nos leva a pensar que talvez este ciclo represente 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 contém. Além disso, se observarmos a cronologia de sua obra, verificaremos que é precisamente o aguçamento dos temas de inquietude pessoal e o aparecimento dos temas sociais que o levam à sua peculiaríssima poesia familiar, tão diversa, por exemplo, da convivência lírica de Manuel Bandeira com a memória dos avós, pais e parentes mortos.

No primeiro livro, o poema inicial, já citado, define o modo-de-ser constrangido, de alguém que “um anjo torto” mandou “ser *gauche* na vida”; já o seguinte introduz a família, apresentada num pequeno quadro evocativo, um daqueles cromos tradicionais que os modernistas gostavam de refazer na chave do humorismo, do prosaísmo ou do paradoxo (“Infância” — BA). Mas apenas no terceiro livro surge uma espécie de premonição da sua futura poesia familiar, no poema “Os mortos de sobrecasaca” — SM:

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.

Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.

A hipérbole do segundo verso mostra que o álbum é ao mesmo tempo um jazigo, e a ambigüidade se prolonga pela ação dos vermes na estrofe seguinte, resultando o sentimento que os antepassados possuem uma humanidade que permanece viva, apesar da destruição corporal. Entre eles e o poeta se esboça aqui um primeiro frêmito misterioso, comunicando a vida com a morte, o descendente com o ascendente, de modo a estabelecer um sistema de relações e antecipações que a poesia ulterior desenvolverá.

A obsessão com os mortos aparecerá no poema “Os rostos imóveis” — J, do livro seguinte. Ao mesmo tempo se delineia a figura do pai (que será a obsessão máxima deste ciclo) no poema “Edifício Esplendor” — J, expandindo-se e combinando-se ao tema da cidade natal, já manifestado anteriormente em “Viagem na família”.

A partir daí o tema do pai avulta como fixação, de sentido ao mesmo tempo psicológico e social, — tanto mais quanto nessa fase a mãe só aparece episodicamente duas vezes, transferindo-se a sua função para a casa ou a cidade. É tão viva esta presença de cunho patriarcal, que uma balada como “Caso do vestido” — RP, completamente desligada das lembranças individuais e da poesia familiar, chega a parecer uma espécie de núcleo desse poderoso complexo. Das brumas de um lirismo quase folclórico, surge nela o patriarca devorador que esmaga os seus e impõe a própria veleidade como lei moral. Os outros poemas em que aparece o pai, diretamente referido como o do poeta, lembram uma espécie de esconjuro, de rito póstumo, feito para ao mesmo tempo aplacar, humanizar e compreender este modelo extremo. Tanto mais quanto, a certa altura, o pai individualizado vai cedendo lugar à realidade maior que lhe dá razão-de-ser e para a qual ia como que arrastando o filho, — isto é, o grupo familiar, dominado pelos ancestrais, fundido na casa, na cidade, na província, na realidade dum passado que parece íntegro à distância e compensa o ser dividido no mundo dividido. Esta busca é um dos alvos do poeta, embora não deixe de ser paradoxal para quem dissera:

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.

("Mãos dadas" — SM)

Todavia, 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:

Uma parede marca a rua
e a casa. É toda proteção,
docilidade, afago. Uma parede
se encosta em nós, e ao vacilante ajuda,
ao tonto, ao cego. Do outro lado é a noite,
o medo imemorial, os inspetores
da penitenciária, os caçadores, os vulpinos.
Mas a casa é um amor. Que paz nos móveis.

("Onde há pouco falávamos" — RP)

Sob este aspecto, o poema capital é "Os bens e o sangue" — CE, que estabelece a ligação entre o passado da família e o presente do indivíduo, através da forma altamente significativa de um testamento. Os antepassados fazem certos negócios que destruirão expressamente o patrimônio familiar, para assim conformarem o destino do neto. "Versos à boca da noite" estabeleciam a hipótese condicional de um outro eu que poderia ter sido, e cuja existência ficara como pura virtualidade no mundo da infância, entre "os ídolos de rosto carregado", isto é, os maiores e seus valores, a partir dos quais a vida se desenrolou. 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 todo-poderosa que lhe traça bitolas e 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. No citado poema, a peroração coral dos antepassados fecha o debate sobre o ser e

o não-ser, que até então avultava na poesia de Drummond, fechando o circuito do indivíduo e das suas origens:

Ó desejado

ó poeta de uma poesia que se furta e expande
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
És nosso fim natural e somos o teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...
Pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu esse primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e sarro.

6

Já ficou dito que todas essas inquietações (material sobre que trabalha o poeta) adquirem validade objetiva pelo fato de se vincularem a uma outra: a meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia.

A natureza e situação do ser, o problema do homem retorcido e enrodilhado, que tenta projetar-se no mundo igualmente torto, é grave pela paralisia que pode trazer, anulando a existência. O movimento, isto é, a vida, estaria numa espécie de certeza estética, relativa à natureza do canto que redime; e que, no próprio fato de manifestar o problema por intermédio de uma estrutura coerente, erige-se em objeto, — alheio ao poeta, autônomo na sua possibilidade de fixar a atenção e fazer vibrar o leitor, que é o outro, inatingível no comércio da vida. Por isso, "Versos à boca da noite" termina por uma espécie de desejo de realizar algo completo em si, que fosse uma realização nos dois sentidos: o psicológico e o artesanal. Por meio do objeto poético instituído, o eu do poeta se dissolve como psicologia, desfigurado pela transposição criadora, a fim de propiciar um sistema expressivo, do qual foi apenas a semente.

Mas ao longo da obra de Drummond, não observamos a certeza estética, nem mesmo a esperança disto, e sim a dúvida, a procura, o debate. A sua poesia é em boa parte uma indagação sobre o problema da poesia, e é natural que esta indagação encontre uma espécie de divisor de águas em *Sentimento do Mundo*, que também aqui marca os seus caminhos novos.

No livro inicial; domina a idéia de que a poesia vem de fora, é dada sobretudo pela natureza do objeto poético, seguindo a reconsideração do mundo graças à qual os modernistas romperam com as convenções acadêmicas. Drummond começa por integrar-se nesta orientação, fazendo o valor da poesia confundir-se com o sentimento poético e reduzindo em consequência o poema a um simples condutor:

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

(“Poesia” — AP)

A poesia parece (para usar uma definição sua dessa fase) “acontecer” sob o estímulo do assunto, de tal maneira que lhe é coextensiva; faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção:

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

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

(“Poema que aconteceu” — AP)

No poema “Explicação” — AP, a atividade poética chega a parecer uma espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona.

Essa indiscriminação começa a ser posta em dúvida no pequeno poema “Segredo” — BA, do segundo livro, em que a legitimidade da poesia é bruscamente questionada, — como se o poeta descobrisse que os temas não importam em si mesmos, destacados da palavra que os traz ao mundo do poema. E que, portanto, não se trata apenas de encontrar a notação

adequada, mas de saber se ela se justifica por um outro sentido, que a contém e ocasiona uma expressão válida por si. O tema da inquietação transporta-se para o domínio estético, e os assuntos mais consagrados (o amor, a *polis*, o milagre, a redenção) parecem eventualmente nulos como fontes do poema, que daqui a pouco encontrará justificativa, para o poeta, não como referência a um objeto, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto.

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

Neste poema, o “homem torto” manifesta o problema da incomunicabilidade, tanto no plano da existência quanto no da criação. A partir daí observaremos uma dissociação relativa dos dois planos, e o poeta aborda o problema da poesia de modo especial, numa posição que poderíamos chamar mallarmeana, por que vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista. É o que vem proposto de modo claro n’ “O lutador” — J, cujo início parece, pelo ritmo e a entrada no assunto, uma espécie de transposição irônica do hino escolar que abria o *Segundo Livro de Leitura* de Tomás Galhardo, usual na geração de Drummond:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.

Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.
Não me julgo louco.
Se fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.

As palavras parecem entidades rebeldes e múltiplas, que o poeta procura atrair, mas que fogem sempre, quer ele as acarície, quer as maltrate. É uma luta desigual e inglória, contra objetos imponderáveis que se desfazem ao contacto, mas que fascinam, e aos quais o poeta não consegue renunciar. De tal modo que, terminado o dia e o "inútil duelo", "a luta prossegue / nas ruas do sono".

O drama desta pesquisa se desenrola de maneira mais completa em "Procura da poesia", de *Rosa do Povo*, cujos cinquenta e oito versos debatem o problema dos assuntos, para concluir que em si eles nada são, o que é tanto mais significativo quanto a poeta vivia naquela altura a descoberta e a prática apaixonada da poesia social:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão
[lirica].

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

A partir daí, o movimento negativo prossegue num *crescendo* que faz prever a mesma conclusão dos pequenos versos

secos e arrasadores de "Segredo". Mas o poema gira sobre si e, numa segunda parte, expande a teoria do combate inútil mas inevitável d' "O lutador". A poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjar-las de tal maneira que elas a libertem, pois a poesia não é a arte do objeto, como pareceria ao jovem autor de *Alguma Poesia*, mas do nome do objeto, para constituir uma realidade nova. Com serena lucidez, o poeta renuncia à luta algo espetacular e à sua própria veleidade, a fim de que esta possa renascer como palavra-poética:

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 intacta.
Ei-los, sós e mudos em estado de dicionário.

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 imanenência que a rege. E é tal o fervor, que um verso como o último do trecho citado ("Ei-los, sós e mudos em estado de dicionário"), arraigado nos hábitos humorísticos do Modernismo brasileiro, é aqui, todavia, severo e descarnado, com uma verdade que faz a imagem parecer expressão direta. E esta entrada no mistério possui uma gravidade ritual que lembra a penetração em certos espaços mágicos e solenes de Murilo Mendes como o d' "Os amantes submarinos" (*As metamorfoses*):

Esta noite eu te encontro nas solidões de coral
Onde a força da vida nos trouxe pela mão.

Haveria paradoxo em negar preliminarmente os assuntos, para concluir que o objeto da poesia é a manipulação da palavra? Esta, nada mais sendo que a indicação das coisas, dos sentimentos, das idéias, dos seres, não existe separada da sua representação; mas para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra. Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo.

A idéia 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 poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. Tanto assim, que o poema é geralmente feito com o lugar-comum, — a velha pena, a velha alegria, a velha perplexidade do homem. No entanto, quando o vemos ele parece novo, e só numa segunda fase identificamos os objetos de sempre; ele então completa a sua tarefa, ao parecer um enunciado muito mais claro e renovador daquilo que sentíamos e fazíamos. Nas mãos do poeta o lugar-comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou.

O trabalho necessário a isto é grande parte do que chamamos inspiração. Consiste na capacidade de manipular as palavras neutras, “em estado de dicionário” (que podem servir para compor uma frase técnica, uma indicação prática ou um verso) e quebrar o seu estado de neutralidade pelo discernimento do sentido que adquirem quando combinadas, segundo uma sintaxe especial. Inicialmente, é preciso rejeitar os sistemas convencionais, que limitam e mesmo esterilizam a descoberta dos sentidos possíveis. Daí a decisão de um poema anterior:

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

(“Considerações do poema” — RP)

Trata-se da decisão de usar a palavra com o senso das suas relações umas com as outras, pois a arte do poeta é por excelência a de ordenar estruturas; o tipo escolhido para associar os vocábulos (talvez o “desenho no céu livre”) é que transforma o lugar-comum em revelação. Em “Procura da poesia”, a penetração no reino das palavras consiste nessa atividade, e o poeta se refere logo a seguir, não aos vocábulos, que são um momento da pesquisa criadora, mas à percepção

imediate da estrutura em que podem ser ordenados. E nós percebemos que a germinação do poema como um todo é que o guia nessa aventura órfica:

Convive com teus poemas antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Esperá que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

O poema é, para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, — mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam e se insinuam entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo. A obsessão mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto, que seria a não-palavra, a página branca, mas que ao mesmo tempo é nosso único recurso para evitar o naufrágio no nada, — se insinua neste poema decisivo e explica o recolhimento, a cautela com que o poeta segue na busca do equilíbrio precário e maravilhoso, o arranjo da estrutura poética, que só pode ser obtido ao fim de um empenho de toda a personalidade:

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceita sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

A “forma no espaço”, a configuração objetiva que encerra o sentido global para que cada palavra contribuiu pela sua posição, depende dessa paciência, complemento da luta inicial descrita em “O lutador”. Como entidades isoladas, as palavras espreitam o poeta e podem armar-lhe tocaias. Ele então as propicia, renunciando ao sentimento bruto, à grafia espontânea da emoção, que arrisca confundi-las num jorro indiscriminado; elas capitulam e deixam-se colher na rede que as organizará na unidade total do poema. Obra difícil e perigosa, pois essa exploração depende da sabedoria do poeta, único juiz no ato de arranjá-las:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Obra, além do mais, frágil e relativa, pois as palavras estão prontas a cada instante para escapar ao comando e se recolherem à ausência de significado poético, ao limbo do quotidiano, onde são veículos sem dignidade especial. Ou então a permanecerem no universo inicial do sonho e do inconsciente, onde prosseguia, n' "O lutador", o combate infrutífero do poeta, que elas podem olhar como a quem falhou, a quem não soube dispô-las na unidade expressiva. O gelo do malogro, na fímbria entre a deliberação e o acaso, passa nos versos finais deste poema, um dos mais admiráveis da literatura contemporânea:

Repara:
ermas de melodia e conceito,
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

7

A obra de Drummond apresenta outros aspectos e, a partir de *Claro Enigma*, uma inflexão dos que acabam de ser indicados. Assim, por exemplo, a crisperação se atenua ou sublima, permitindo no último livro, *Lição de Coisas*, certa recuperação do humorismo inicial e um interesse renovado pela anedota e o fato corrente, — tratados com relativa gratuidade.

Talvez seja mais importante a transformação das inquietudes, gerando certa serenidade expressa não apenas pelo significado da mensagem, mas pela regularidade crescente da forma, a que o poeta parece tender como fator de equilíbrio na visão do mundo. Entretanto, essa serenidade é também fruto de uma aceitação do nada, — da morte progressiva na existência de cada dia; da dissolução do objeto no ato poético até à

negação da própria poesia. E surgem versos de um niilismo mais afiado que nunca:

Poesia, sobre os princípios
e os vagos dons do universo:
em teu regaço incestuoso,
o belo câncer do verso.

("Brinde no banquete das Musas" — FA)

Estas indicações (outras poderiam ser feitas) servem para definir o caráter limitado do presente ensaio. Trata-se de uma análise sobretudo descritiva, na medida que identifica alguns temas e investiga a sua ocorrência. Ao mesmo tempo, é voluntariamente parcial: abrange apenas certo número de temas, para analisá-los numa fase da obra do poeta, pressupondo que formem um todo e que esta fase seja decisiva. Além disso, sendo uma investigação temática, baseada na psicologia que circula nos poemas, deixa de lado a análise formal que a completaria e à qual pretende ser uma espécie de introdução necessária.

Na obra de Drummond, a força dos problemas é tão intensa que o poema parece crescer e organizar-se em torno deles, como arquitetura que os projeta. Daí o relevo que assumem e a necessidade de identificá-los, através do sistema simbólico formado por eles. A partir deles, por exemplo, é que podemos compreender um dos aspectos fundamentais de sua arte, a violência, — que, partindo do prosaísmo e do anedótico nos primeiros livros, se acentua ao ponto de exteriorizar a compulsão interna, num verdadeiro choque contra a leitor. A maneira de Graciliano Ramos no romance, Drummond, na poesia, não procura ser agradável, nem no que diz, nem na maneira por que o diz:

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

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Este meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

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

("Oficina irritada" — CE)

Talvez seja esta uma das causas que dão ao seu verso o aspecto seco e anti-melódico. Mas é preciso considerar também que a sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e seqüências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma. Ele reduz de fato esta autonomia, submetendo-o a cortes que o bloqueiam, a ritmos que o destroncam, a distensões que o afogam em unidades mais amplas. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza. Na verdade, com ele e Murilo Mendes o Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras.

(1965)