

# DRUMMOND

DA ROSA DO POVO À ROSA DAS TREVAS

---

*Prêmio **anpoll** 2000 de Literatura*

Vagner Camilo

*Æ*

Ateliê Editorial

*Parte I*

---

ENTRE O ESTETICISMO ESTÉRIL  
E O DOGMATISMO PARTIDÁRIO

# A CONSTITUIÇÃO DE UM CAMPO LITERÁRIO AUTÔNOMO: FORMALISMO E ESPECIALIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NOS ANOS 40-50

A propósito do “modernismo classicizado” de *Claro Enigma*, que não constitui, em absoluto, um caso isolado nem no domínio da lírica nem da arte moderna em geral, é o próprio Merquior quem lembra uma ocorrência similar verificada entre nomes representativos das vanguardas ainda nos anos 20:

O “classicismo” não é, absolutamente, uma metamorfose estranha aos estilos de vanguarda do século XX. Como se sabe, um estilo *all’antica* contamina numerosos líderes da arte moderna. Por volta dos anos 20, Picasso, De Chirico, Maillol, Stravinsky e Erik Satie; Gide, Werfel, Pound, Eliot, Joyce, Cocteau e O’Neil interessaram-se muito pelos temas gregos. Nem por isso sacrificaram seu antiacademicismo formal. Além do que a máscara antiga das vanguardas nada lhes tirou do amor ao grotesco e à paródia<sup>1</sup>.

Dessa ocorrência ocupou-se mais recentemente Peter Bürger, articulando-a a uma discussão maior sobre o *declínio* ou *envelhecimento* do moderno levada a termo por Adorno<sup>2</sup>. Nota, assim, que, por mais absur-

1. José Guilherme Merquior, *Verso Universo em Drummond*, *op. cit.*, p. 191.

2. Peter Bürger, “O Declínio da Era Moderna”, *Novos Estudos Cebrap*, n. 20, São Paulo, mar. 1988, pp. 81-95. As referências feitas, na seqüência, aos estudos de Adorno que tratam da questão partem das indicações fornecidas pelo próprio Bürger.

da que pareça a idéia de que, no início dos anos 20, a arte moderna estivesse chegando ao fim, o fato é que, nesse momento, nomes que haviam contribuído decisivamente para o desenvolvimento da arte moderna, passam a orientar-se em direção a modelos clássicos, como é o caso do Picasso retratista de *Olga na Espreguiçadeira*, o Stravinsky do balé *Pulcinella* e o Valéry de *Charmes*. “Com isso, a questão do neoclassicismo torna-se pedra de toque para toda e qualquer interpretação da modernidade artística”<sup>3</sup>.

Adorno, ao se ocupar do problema, ofereceu duas interpretações contraditórias: a primeira está em *Minima Moralia*, onde o neoclassicismo, visto como nitidamente oposto ao espírito moderno, é ao mesmo tempo condenado como politicamente reacionário; a segunda está no ensaio sobre Stravinsky, onde o neoclassicismo denunciado pelo compositor é definido como o jogo soberano de um artista com as formas preestabelecidas do passado. Comentando essas duas interpretações, Bürger ressalta a superioridade da última. Isso porque, diz ele, enquanto a primeira adota

[...] um procedimento globalizante, compreendendo o neoclassicismo como movimento unitário, a segunda interpretação procura identificar a diferenciação. Deixa em aberto, ao menos, a possibilidade de que, nas obras neoclássicas, algo possa ir além da mera recaída numa visão reacionária de ordem<sup>4</sup>.

Isso não faz de Bürger um defensor incondicional da reabilitação de formas e modos do passado. Se, por um lado, recusa a interpretação globalizante de Adorno, que se apóia na tese do “material artístico avançado” – isto é, da existência de um único material representativo de determinada época –, por julgá-la demasiadamente restritiva e incapaz de reconhecer o valor de certas tendências contemporâneas que se utilizam de materiais do passado<sup>5</sup>; por outro, Bürger alerta para o risco da posição “pluralista” que, seguindo na contramão da tese adorniana, corre o risco da aceitação indiscriminada de todo e qualquer material artístico do pas-

3. *Idem*, pp. 82-83.

4. *Idem*, p. 83.

5. Embora Bürger diga compreender o medo adorniano da regressão em virtude da experiência fascista.

sado. Contra a má sorte desse ecletismo histórico, Bürger assinala, primeiramente, a necessidade de distinguir o manuseio arbitrário das formas do passado e sua indispensável atualização. Em seguida, “depois da crítica feita à autonomia da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, uma característica importante da arte significativa deveria ser a reflexão sobre essa condição”.

A atitude defendida por Bürger deve servir de advertência para lidar com o neoclassicismo de *Claro Enigma*, a fim de não se incorrer, por um lado, no risco da condenação prévia, fundada em generalizações sobre o comprometimento ideológico do retorno às formas do passado; por outro, na defesa incondicional do ecletismo histórico, sem se atentar para o uso particular que Drummond faz do legado clássico, no sentido de averiguar se ocorre ou não o manuseio arbitrário de tais formas e a reflexão crítica sobre a condição de autonomia, que o crítico alemão reputa como indispensável para toda arte significativa.

Ora, já vimos de passagem com Achar que a apropriação drummondiana das formas, tópicos e dicção classicizantes não ocorre sem uma boa dose de ironia, o que já ajuda a descartar a hipótese de um retorno puro e simples às formas do passado, como queriam alguns dos intérpretes do poeta mencionados atrás. Isso se confirma ainda mais quando se considera o pronunciamento de Drummond em entrevista cedida a Homero Senna nos idos de 44, portanto em plena fase do engajamento político, ao ser indagado sobre a denúncia, já então corrente, de um certo cansaço na experimentação modernista com a poesia, levando, aqui e ali, a um retorno aos moldes antigos. Como se sabe, esse seria o principal argumento sustentado pelos integrantes da geração de 45 no seu programa de “retorno à ordem” (para empregar o conhecido “apelo” de Eliot, nas *Notas de 1948*<sup>6</sup>), depois do caos em que teria sido lançada a poesia com o verso-librismo, o prosaísmo, o pitoresco e o humorismo modernistas<sup>7</sup>. Drummond, todavia, demonstra uma consciência extremamente alerta

6. T. S. Eliot, *Notas para uma Definição de Cultura*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

7. Para a exposição de tal argumento por um dos principais integrantes da geração de 45, ver Ledo Ivo, “Epitáfio do Modernismo”, *Poesia Observada*, São Paulo, Duas Cidades, 1978, pp. 141-149.

para o perigo desse retorno, pelo que pode implicar em termos de adoção de posições políticas reacionárias:

[...] à medida que a poesia se deixar levar pela nostalgia de tais “moldes antigos” ou insistir na reação contra eles decidirá, a meu ver, da sua liberdade conceitual, pois o regresso ao padrão arcaico ou transposto é quase sempre indício de uma tendência para a recapitulação histórica, para a volta a concepções e diretrizes intelectuais também suplantadas. Quero dizer: começa-se pela forma e chega-se ao fundo. Ora, acredito que as poetas se acautelarão contra o risco<sup>8</sup>.

O risco denunciado por Drummond no trecho acima é o mesmo que temia Adorno, como se viu atrás, levando-o à condenação massiva do neoclassicismo. Ora, há de se convir que um artista com tal grau de consciência diante dessa ameaça não incorreria, poucos anos depois, num neoclassicismo ingênuo! Se o faz é porque incorpora, nesse fazer, a consciência sempre alerta desse risco do reacionarismo, tematizado reiteradamente, sobretudo nos poemas da primeira seção de *Claro Enigma*, que aludem à *arte poética* subjacente ao livro, conforme veremos. Nisso, Drummond parece atender àquela exigência atribuída por Bürger à arte mais conseqüente, de refletir sobre sua condição depois da crítica feita à sua autonomia pelas vanguardas históricas. O nosso maior “poeta público” – que, através do canto participante, levava ao limite a aproximação arte-vida intentada pelas vanguardas e pelo nosso modernismo, como crítica à autonomia da *instituição-arte*<sup>9</sup> – não poderia mesmo retirar-se tranqüila e conformadamente da *praça de convites*, um vez frustrado o seu empenho. Não sem amargar o profundo sentimento de luto pelos ideais perdidos, que o condenaram ao quietismo – sempre ameaçado pelo risco do conformismo do qual busca escapar na medida mesma em que o denuncia – e à descrença absoluta, não só em um novo ideal social, mas na própria poesia como meio capaz de o veicular.

8. Carlos Drummond de Andrade, “Poética Moderna”, em Homero Senna, *República das Letras: Entrevistas com 20 Grandes Escritores Brasileiros*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; São José dos Campos, Univap, 1996, pp. 6-7.

9. Essa aproximação, como forma de contestar a autonomia da *instituição-arte*, seria definido pelo mesmo Bürger, em clássico estudo, como o significado essencial dos vários movimentos de vanguarda. Ver a respeito, Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

Mas, além do risco do quietismo, a reflexão crítica sobre a maior ou menor autonomia da *instituição-arte* tinha por horizonte mais imediato certa particularidade do contexto literário brasileiro nos anos 40-50, que parece responder pela guinada classicizante operada não só na lírica de Drummond, mas de muitos outros grandes nomes modernistas, mais ou menos pela mesma época, como é o caso de Jorge de Lima (*Livro dos Sonetos, Invenção de Orfeu*) e Murilo Mendes (*Sonetos Brancos, Contemplação de Ouro Preto*), além de Bandeira e do Vinícius sonetista. Longe, portanto, de ser uma ocorrência isolada, tais nomes e obras ajudam a configurar uma tendência de época em que se inscreve o Drummond da fase de *Claro Enigma* e mesmo os sempre execrados poetas da geração de 45, que boa parte da historiografia tende a ver como uma espécie de atoleiro neoparnasiano-simbolista em que regressivamente desembocou a lírica moderna, muito embora ela não deixe de ser propriamente *moderna*, como bem notou Iumna Simon, sinalizando, inclusive, as razões históricas de tal tendência:

Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 não deixava de ser moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e os procedimentos modernos foram traduzidos em convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética<sup>10</sup>.

Antes mesmo de atentar para as diferenças que separam nomes do porte de Drummond dos “neomodernistas” de 45, embora irmanados dentro de uma mesma tendência, importa notar que esta última é produto de uma realidade histórica marcada, entre nós, pela *especialização do trabalho artístico*, justificando, assim, “a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética”, a que se refere

10. Iumna M. Simon, “Esteticismo e Participação: As Vanguardas Poéticas no Contexto Brasileiro (1954-1969)”, em Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, São Paulo, Memorial/Campinas, Unicamp, 1993, pp. 3 e 343.

Simon<sup>11</sup>. A ensaísta tem em mira aqui o que já observara argutamente Antonio Candido no início dos anos 50, sobre a *crescente divisão do trabalho intelectual* no período:

Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva.

Numa tradição como a nossa, onde as obras, notadamente a ficção, tenderam a ser um meio de iniciação no conhecimento da realidade do país e de sua gente (o que fazia do escritor uma espécie de *duplo* do sociólogo), a crescente divisão do trabalho intelectual verificada no período<sup>12</sup> veio instaurar um conflito no interior da literatura que, atacada em seus campos preferenciais, vê-se obrigada a retrair o “âmbito de sua ambição”<sup>13</sup>, de onde decorreriam, segundo Candido, as modernas tendências

11. As considerações que passo a tecer, a respeito do contexto de especialização do trabalho artístico (e do diálogo Mário-Drummond sobre a torre-de-marfim), foram tomadas não só ao ensaio citado de Iumna Simon, mas também às anotações e indicações bibliográficas do curso por ela ministrado sobre a tradição moderna da lírica brasileira nos anos 40-50 no IEL/Unicamp.
12. Para essa divisão, decerto, muito contribuiu a imposição crescente dos especialistas procedentes da universidade criada na década de 30. A esse respeito, nota Carlos Guilherme Mota, que “foi no final dos anos 40 que os resultados do labor universitário se fizeram sentir” (*Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, São Paulo, Ática, 1985).
13. Além da especialização do trabalho intelectual, Candido chama ainda a atenção para o impacto sobre o alcance do literário representado pelo surgimento dos novos meios de comunicação. Sobre esse impacto, pensado em um contexto mais amplo, também observava Adorno, nos idos de 50, que, do “mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e os meios da indústria cultural – sobretudo o cinema – subtraíram muito ao romance. O romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dava conta. [...] Não é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo o que é positivo, apreensível – incluindo a facticidade do mundo – que força o romance a romper com isso e a entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstâncias de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser.

estetizantes, vistas como “reação de defesa e ajustamento às novas condições de vida intelectual; uma delimitação de campo que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário”. Essa reação não deixava, por isso, de trazer uma nova consciência artesanal que poderia levar à produção de “novas formas de expressão mais ou menos ligadas à vida social, conforme os acontecimentos o solicitem”. Todavia, como concluía o crítico na época:

Não há dúvida [...] que o presente momento é de relativa perplexidade, manifestada pelo abuso de pesquisas formais, a queda na qualidade média de produção, a omissão da crítica militante. Se encararmos estes fatos de um ângulo sociológico, veremos que eles estão ligados – entre outras causas – à transformação do público e à transformação do grupo de escritores<sup>14</sup>.

O vínculo íntimo entre a constituição de um campo literário autônomo e as tendências formalistas e estetizantes é hoje fato reconhecido e atestado por muitos estudiosos, dentre os quais Bourdieu, ao examinar a *gênese da arte pura* no século XIX francês<sup>15</sup>. Nas suas próprias palavras,

[...] [o] movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade [...] Significa dizer que, de depuração em depuração, as lutas que ocorrem nos diferentes campos levam a isolar pouco a pouco o princípio es-

Theodor Adorno, “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo” (1958), em Adorno, Benjamin, Horkheimer, Habermas, *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 270.

14. Antonio Candido, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Nacional, 1985, p. 136. Uma hipótese a ser averiguada com mais vagar em trabalho futuro é a de que o movimento regressivo da “geração de 45” em direção ao legado parnasiano – como resposta à especialização do trabalho intelectual e à conseqüente perda da posição privilegiada da literatura em nossa tradição – talvez se deva ao reconhecimento social (oficial) de que gozou o Parnasianismo entre nós (cf. Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993), *imaginariamente* almejado pela referida geração.
15. Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997. Mais recentemente, Randal Johnson esboçaria uma articulação muito inspiradora entre as formulações do sociólogo francês e a autonomização do campo literário brasileiro assinalado por Candido (ver Randal Johnson, “A Dinâmica do Campo Literário Brasileiro (1930-1945)”, *Revista USP*, São Paulo, n. 26, jun.-ago. 1995, pp. 176 e ss.).

sencial do que define propriamente cada arte e cada gênero [...] Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo literário, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de alquimista a extrair a quintessência<sup>16</sup>.

Para o sociólogo francês, toda a tradição de reflexão sobre a “poesia pura”, assim como a crítica formalista (especialmente Jakobson) tenderam a transformar em essência trans-histórica o que é na verdade “produto de um lento e longo trabalho de alquimia histórica que acompanha o processo de autonomização dos campos de produção cultural”<sup>17</sup>. De modo que, a seu ver, a “única forma legítima da análise da essência” é através da história do próprio campo artístico ou literário.

A partir das considerações de Candido e Bourdieu, é possível melhor compreender que, nesse contexto marcado pela especialização do trabalho artístico, as tendências formalistas e classicizantes da poesia viessem acompanhadas de um intenso e acalorado debate de idéias não só entre os poetas, mas também entre os críticos do período<sup>18</sup> que, à discussão sobre a natureza do “essencialmente poético”, o hermetismo, a poesia pura, as formulações teóricas e o legado poético de Eliot, Valéry e seguidores, aliam a disseminação dos postulados do *new criticism*, então em voga. Que esse debate estava na ordem do dia bem o comprovam muitos dos artigos publicados por Sérgio Buarque nas páginas do *Diário de Notícias* e do

16. *Idem*, pp. 159-160.

17. *Idem*, pp. 160-161.

18. Não custa lembrar aqui que a crítica dos anos 40-50 também denunciava essa tendência à especialização do trabalho intelectual referida por Antonio Candido. A discussão sobre a natureza do poético e questões afins assinalava a preocupação em definir critérios estéticos mais rigorosos para a análise textual, que fundamentariam a petição de princípio de jovens egressos dos meios universitários contra o tipo de crítica não especializada, praticada até então pelos “bacharéis” ou “homens de letras” nas colunas e rodapés dos jornais. Um marco significativo dessa luta pela legitimação da crítica universitária contra o impressionismo, autodidatismo e “aventuras da personalidade” reinantes na crítica de rodapé está na violenta campanha promovida por Afrânio Coutinho contra aquele que o próprio Drummond chamou um dia de “imperador da crítica”: Álvaro Lins. A transição entre o rodapé e a cátedra, entre o “crítico-cronista” e o “crítico-scholar” é examinada por Flora Sussekind, “Rodapés, Tratados e Ensaios: A Formação da Crítica Brasileira Moderna”, *Papéis Colados*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, pp. 14-21. Ver ainda Randal Johnson, *op. cit.*, pp. 178-179, bem como o prefácio de João Alexandre Barbosa (“A Paixão Crítica”) a Augusto Meyer, *Textos Críticos*, São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL/Pró-Memória, 1986.

*Diário Carioca*<sup>19</sup>, que incluem uma famosa polêmica travada com Euríalo Canabrava. Do debate não se furtou sequer a crítica militante de esquerda (comprometida com a política cultural stalinista adotada pelo PCB no pós-guerra, como trataremos de ver adiante), assumindo obviamente uma posição condenatória, como se verifica nas discussões sobre hermetismo iniciadas por Oswaldino Marques nas páginas de *Literatura*<sup>20</sup>.

A par desse pano de fundo, pode-se então continuar indagando sobre a especificidade da reclassificação do verso e da depuração processadas na lírica drummondiana do período, sabendo agora que ela se inscreve numa tendência maior da época e, enquanto tal, constitui uma reação à crescente especialização do trabalho intelectual, que obrigaria poetas e críticos a buscar definir critérios mais puros para delimitar a natureza específica da poesia. Isso, é certo, não fez com que Drummond, por força mesma da ironia e da consciência crítica reveladas mais atrás, incorresse no convencionalismo estreitíssimo que levaria, à época, um dos nomes representativos da geração de 45, lembrado por Sérgio Buarque, a sustentar

[...] que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra “fruta” deve ser desterrada da poesia, em favor de “fruto”, e a palavra “cachorro” igualmente abolida, em proveito de “cão”, e mais, que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu irmão xipófago, o oceano Índico<sup>21</sup>.

19. Tais artigos, importantíssimos para a reconstituição das discussões e polêmicas sobre a poesia na época, foram mais recentemente recolhidos por Antonio Arnoni Prado. Ver Sérgio Buarque de Holanda, *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária*, *op. cit.* Todo o volume II reúne os artigos do período, inclusive as respostas de Sérgio Buarque à polêmica travada com Canabrava (“Hermetismo e Crítica” e “Poesia e Positivismo”).
20. Ver a respeito os comentários de Raúl Antelo, *Literatura em Revista*, São Paulo, Ática, 1984, que reproduz parte dessas discussões de Oswaldino Marques.
21. O poeta em questão era Domingos Carvalho da Silva. Cf. Sérgio Buarque, “Rebelião e Convenção”, *op. cit.*, p. 154. Nem todos os membros da geração de 45, é certo, se orientavam por essa estreiteza de visão. Exceção à regra (pelo menos em termos de consciência crítica) é Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ver o comentário sobre sua geração em *Do Barroco ao Modernismo*, Rio de Janeiro, LTC, 1979. Ver também os comentários daquele que, tendo surgido com a “geração de 45”, afasta-se radicalmente das tendências restauradoras de muitos dos nomes que a integravam: João Cabral, “A Geração de 45”, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, pp. 741-756.

Não é preciso muito esforço para notar o quanto poetas como esse, ao conceberem a definição de critérios mais puros em termos de convenção retórica, afastam-se por completo daqueles que eram muitas vezes tomados como modelos de inspiração para a suposta “renovação” poética proposta por sua geração, como é o caso de Eliot e Valéry<sup>22</sup>.

Do mesmo modo que não confunde a reclassificação e a depuração poéticas com convencionalismo retórico, Drummond não incorre na crença ingênua da completa autonomia da arte, que levaria muitos dos poetas de 45 a um novo enclausuramento na *torre-de-marfim*. A menos, é claro, que se conceba a *torre-de-marfim* nos moldes *sui generis* com que Mário de Andrade a definiu em carta enviada ao poeta itabirano, em 11.2.45, cheia de conseqüências, a meu ver, para a compreensão dos rumos tomados pela lírica drummondiana do pós-guerra:

Pela primeira vez – dirá Mário ao amigo – se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confusãoismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-impotismo nem arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o difama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe [*sic*] até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos<sup>23</sup>.

Podem causar estranheza a defesa de uma concepção dessa ordem por alguém que tantas vezes afirmou (inclusive em cartas ao amigo itabirano) a deformação consciente de sua obra pela adoção dos “pragmatismos” exigidos pela hora presente. Alguém que, em mais de um momento, ad-

22. Quem afirma ser Eliot e Valéry os mentores intelectuais da geração de 45 é Ledo Ivo, *op. cit.*

23. *A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* (org. C. D. Andrade), Rio de Janeiro, Record, 1988, pp. 224-225.

vertiu os contemporâneos sobre a necessidade do alinhamento político explícito, denunciando inclusive a aceitação conformista da clássica tese-denúncia de Benda sobre a *trahison des clercs*, tornando-os ainda mais *trovadores da “arte pela arte”* – o que levaria Mário a defender, ao contrário, a necessidade da *traição* conseqüente das grandes e eternas Verdades em prol das pequenas verdades, temporárias e locais, pelo intelectual que deve se manter sempre como um eterno revoltado, um *fora-da-lei*<sup>24</sup>.

O fato é que, já no final da década de 30, o pensamento estético de Mário de Andrade denunciava uma mudança radical no sentido de conferir uma maior ênfase às questões da forma e do apuro técnico, embora sem descuidar do problema do engajamento do artista e da arte nas questões essenciais e prementes do tempo. Ele próprio trataria de atestar essa mudança ao fazer um balanço de sua trajetória em carta de 1944 a Carlos Lacerda, na qual assinala que, após a fase “sócio-estourante” ou “purgatória” de 29 a 34 (de *O Carro da Miséria*, “Grão Cão de Outubro” até o artigo em que se confessa “coram populo” comunista “sem sê-lo”), “veio a fase *reconstrutiva*, principiada por aquela ‘Oração de Paraninfo’, que você tanto gosta. E eu gosto, apesar de o seu muito verbosa. E que foi a abertura dessa série de escritos ‘O Movimento Modernista’, ‘Atualidade de Chopin’, o prefácio ao livro de Otávio de Freitas Júnior”<sup>25</sup>. A essa série de escritos caberia ainda acrescentar, com o mérito da precedência na exposição da nova concepção estética, a conferência de 38 intitulada “O Artista e o Artesão”<sup>26</sup>, na qual Mário de Andrade amplia consideravelmente seu conceito de *técnica*. Estabelecendo a distinção entre o *artesinato* (no sentido de aprendizado do material) e o *virtuosismo* (isto é, o conhecimento da tradição), Mário acrescenta ainda um terceiro momento da técnica representado pela solução pessoal que o artista, ao defrontar-se

24. Para a crítica do conformismo da *intelligentsia* local e da recepção da tese de Benda no Brasil ver os artigos sobre o “Intelectual” publicado no *Diário de Notícias* e, posteriormente, recolhido em Mário de Andrade, *Táxi e Crônicas no Diário Nacional* (org. Telê P. Ancona Lopes), São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 515-520.

25. 71 *Cartas de Mário de Andrade*, coligidas e anotadas por Lígia Fernandes, Rio de Janeiro, São José, s/d., p. 91.

26. Mário de Andrade, “O Artista e o Artesão”, *O Baile das Quatro Artes*, São Paulo, Martins, 1943.

com as dificuldades do material e com as exigências de seu tempo, deve encontrar para criar, de fato, uma obra de arte representativa. Embora não delineada de modo muito claro, essa técnica pessoal, como bem nota Lafetá, não se confunde com vagos conceitos do tipo “talento”, “gênio” ou “inspiração”, mas sim “uma atitude coerente entre o artista e o mundo, entre a realização da obra de arte e a vida social. Sua exigência é a de uma postura pessoal de incansável pesquisa, que todos os artistas devem adotar se quiserem traduzir o espírito de sua época e ultrapassar o artesanato e o simples virtuosismo”<sup>27</sup>. O privilégio conferido ao apuro técnico, à tradição e ao artesanato não implica, portanto, a alienação da história. Ao contrário, trata-se antes de uma “proposta de engajamento constante, em todas as direções: o artista não deve alienar-se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a técnica é vista como um esforço de desalienação, que implica constante e insatisfeita procura”. Revela-se aqui aquela mesma confiança na “potência moralizadora” (e “salvadora”) da técnica a que se referiria Mário de Andrade, poucos anos depois, na célebre “Elegia de Abril”<sup>28</sup>.

27. João Luís Lafetá, *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974, pp. 160-161. Trata-se, sem dúvida, do exame mais cuidadoso da evolução do pensamento estético de Mário de Andrade. (Sobre a fase de que me ocupo aqui, ver todo o capítulo intitulado “Ética e Poética”.) Mais recentemente Eduardo Jardim de Moraes publicou um estudo sobre o pensamento estético de Mário de Andrade, tomando como objeto central de reflexão justamente “O artista e o artesão” (ver *Limites do Moderno: O Pensamento Estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999).
28. “Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e os [sic] superemos, a desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora ... [...] O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do ‘mito’ da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque a sua verdade será irreprimível [...] Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simplesmente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto do assunto mas a maneira de realizar o assunto” (Mário de Andrade, “A Elegia de Abril”, *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, s/d., pp. 193-194).

Ora, essa mesma “transposição de uma postura ética, de participação, para dentro da postura estética” parece se verificar na concepção *sui generis* da torre-de-marfim exposta ao amigo itabirano, que obviamente não se confunde com o esteticismo alienante da *art pour l'art* a que geralmente se associa o termo. Pois está visto que o artista, embora centrado na sua torre-de-marfim – com tudo o que o termo implica no sentido de autonomia (relativa) da criação, de trabalho rigoroso e de experimentação com a forma – não deixa de combater à distância (o que vale dizer, de forma *mediada*), “jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades”, mas sem fazer concessões aos partidarismos do tempo, abrindo portas e pontes que facilitem o ingresso das ideologias em concurso, de modo a converter a arte em libelo político ou de qualquer outra espécie. A recusa a esse tipo de concessão, como se verá a seguir, tem em mira a atuação política do PCB no plano da cultura, como trataria de assinalar Drummond no comentário sobre a carta de Mário de Andrade.

Que Drummond tenha matutado intensamente sobre mais essa grande lição do amigo da Lopes Chaves parece prová-lo um belo e arguto registro de seu diário, datado de 16 de fevereiro de 1945, em que alude à referida carta, apontando ainda as causas que motivaram essa concepção de Mário sobre o artista como “torre-de-marfim”:

Carta de Mário de Andrade, infeliz com o que viu e ouviu no Congresso de Escritores em São Paulo. Concluiu que o destino do escritor há de ser a torre de marfim dentro da qual trabalhe – o que não quer dizer não-me-importismo nem artepurismo. Guardar e meditar suas palavras: “O intelectual, o artista pela sua natureza, pela sua definição mesma de não conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre de marfim que ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter, incendiando cidades. Mas de sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos”.

No meio de tantas paixões fáceis e de tanta intelectualidade abdicante, Mário preserva o seu individualismo consciente, que lhe dá mais força para exercer uma ação social que os intelectuais políticos praticam de mau jeito e sem resultado<sup>29</sup>.

29. Carlos Drummond de Andrade, *O Observador no Escritório*, Rio de Janeiro, Record, 1985, pp. 20-21.

Ao que tudo indica, Drummond guardou tais palavras e meditou profundamente sobre elas, a ponto de atuarem decisivamente na guinada classicizante operada na lírica do poeta itabirano no pós-guerra. A prova mais cabal disso o leitor encontrará naquelas “Divagações sobre as Ilhas”, incluídas no volume em prosa de 52, *Passeios na Ilha*, que parecem servir, como já observado, de comentário à nova atitude literária esposada por Drummond no período. São notórias as afinidades existentes entre a *torre-de-marfim* de Mário de Andrade e a *ilha* de Drummond<sup>30</sup>. Em ambos os casos, trata-se também de uma resposta (bastante conseqüente no que diz respeito à natureza da criação literária) à atuação do PCB no domínio estrito da cultura, como bem demonstra o comentário acima de Drummond, assinalando a desilusão de Mário de Andrade com o que “viu e ouviu no Congresso dos Escritores”. É dessa atuação que gostaria de me ocupar agora, de modo a melhor evidenciar as razões e o alcance da resposta de Mário e, sobretudo, de Drummond, com sua ilha estrategicamente situada em relação ao continente, palco da realidade social e política do tempo.

30. Afinidades essas extensivas a outros nomes significativos da poesia modernista que revelam em sua obra idêntica guinada classicizante, como Jorge de Lima, em cujo *Livro dos Sonetos* (1949), a torre de marfim volta a ser tematizada, mas em tom de advertência que parece resgatá-la da concepção tradicional, estetizante e alienante, em relação ao mundo dos “relativos compromissos” (como diz outro dos sonetos). Vejam-se alguns dos versos (que evocam Cruz e Sousa): “A torre de marfim, a torre alada, / esguia e triste sob o céu cinzento, / corredores de bruma congelada, / galerias de sombras e lamentos. // A torre de marfim fez-se esqueleto / e o esqueleto desfez-se num momento, / Ó! não julgueis as coisas pelo aspecto / que as coisas mudam como muda o vento”.

## AS RAZÕES DO PESSIMISMO: SECTARISMO IDEOLÓGICO NO CONTEXTO DA GUERRA FRIA

*Hoje em dia os concílios não têm mais poder para devorar os homens; mas os partidos, certos partidos, têm.*

*E como se devora um homem? Já não se usam leões, e as fogueiras de há muito foram proscritas; mas a imaginação do fanático descobrirá sempre um método prestante para dar cabo do não-fanático. Nem importa que essa imaginação seja curta; o fanatismo provê. As modernas execuções políticas não necessitam sequer ser efetivas. Sem dúvida, seria mais delicioso e reconfortante para o ortodoxo fritar literalmente as vísceras do herege que negou a divindade do líder X ou do tratadista Y. Como, porém, o serviço não está organizado em todas as partes do mundo (não esquecer que muitos são fritos antes de fritar), há que contentar-se a gente com assados espirituais ou em efígie. As palavras são de grande serventia nessa eventualidade, e, aplicadas com perícia, produzem a morte política, a morte moral, a morte literária e outras mortes provisórias.[...]*

*Sem dúvida, é suave (para quem a pratica) a ortodoxia. Ela nos dispensa de exercícios incômodos, inclusive de revermos o objeto de nosso culto. [...] Morrer por uma idéia é incontestavelmente sublime, porém na realidade dispensa-nos do trabalho de examiná-la, confrontá-la com outras, julgá-la. Variante útil: matar por uma idéia, que igualmente nos exime desse trabalho maior.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,  
“Reflexões sobre o Fanatismo”.

Vimos com Drummond que a concepção *sui generis* da torre de marfim formulada por Mário de Andrade é produto do desencanto com o que presenciou na ABDE. Desencanto esse muito provavelmente causado pela “politicagem que trançou na infra-estrutura da intriga e do engano, no Congresso”, como declararia o próprio Mário de Andrade em carta de 9.2.1945 endereçada a Dantas Motta<sup>1</sup>. É certo que esse “trançado de politicagem”, como nota Drummond, não impediu o Congresso de cumprir “sem tumulto sua missão na circunstância, ao contrário do que temia Mário de Andrade”<sup>2</sup>. Mas parece ter servido de prenúncio (sem que Mário tivesse tempo de vida bastante para constatá-lo) a tentativas futuras de desvirtuamento político dos fins a que se destinava a ABDE, como se verificou, em 1947 e 1949, com a atuação lastimável dos comunistas<sup>3</sup>. Sendo um dos reflexos do sectarismo que assolou o PC no pós-guerra, o corpo-a-corpo pela posse da ABDE viria ocasionar *desencanto* ainda maior que o de Mário de Andrade, quando não a desilusão completa em relação ao comunismo soviético como alternativa, como se vê no seguinte depoimento de Manuel Bandeira concedido a Thiago de Melo:

1. *Apud A Lição do Amigo, op. cit.*, pp. 226-227. Na verdade, a posição de Mário de Andrade diante do I Congresso de Escritores (1945), em São Paulo, parece ter oscilado, desde o começo, entre o entusiasmo e a descrença, como bem comprovam várias menções à sua participação no evento, colhidas pelo próprio Drummond na correspondência do escritor paulistano e em depoimentos de amigos.
2. *Idem*. Para um histórico do Primeiro Congresso dos Escritores de São Paulo, a finalidade com que foi criado, como transcorreu e o que significou à época, ver o estudo de Carlos Guilherme Mota, *op. cit.*, pp. 137-153; bem como o depoimento de um dos seus participantes: Antonio Candido, “O Congresso dos Escritores”, *Teresina etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, pp. 107-112.
3. Refiro-me, como se deve saber, à desastrosa participação da delegação comunista no II Congresso Brasileiro de Escritores, em Belo Horizonte, que, em meio a muita controvérsia, obteve a aprovação da moção contra o fechamento do partido e a cassação de seus parlamentares. Na ânsia de ver sancionada a proposta, a delegação encaminhou a votação diretamente ao plenário, passando por cima da comissão de assuntos políticos (da qual fazia parte Drummond), que renunciou em bloco em sinal de protesto. Não bastasse, em 1949, durante a eleição para a diretoria do ABDE, os comunistas, não aceitando cargos secundários, resolveram criar uma chapa própria, que acabou vencida pela chapa de Afonso Arinos (na qual também figurava Drummond na qualidade de candidato a primeiro-secretário). A chapa vencedora acabou renunciando em bloco, depois de embates corporais com os comunistas. Para um contraponto das versões sobre o episódio de 47, ver o que diz Drummond em seu diário (*O Observador no Escritório, op. cit.*) e Astrogildo Pereira, entre outros, em texto publicado na revista do partido, *Literatura* (resumido e parcialmente reproduzido por Raúl Antelo, *op. cit.*, pp. 287-289).

Houve um tempo em que vi com bons olhos os nossos comunistas. É que ainda não estava a par da política celerada deles. Par isso fui inocente útil. Coloquei meu nome em abaixo-assinados protestando contra a violência da polícia. Fui convidado e aceitei saudar Pablo Neruda, numa festa comunista. A pedido deles, levei Neruda e Nicolás Guillén à Academia e saudei-os lá.

Mas o incidente da ABDE me abriu os olhos. Hoje sou insultado por eles ao mesmo tempo que sou tido como comunista por muita gente. A verdade é que me recuso a admitir a forçosa alternativa do binômio sinistro: Rússia – Estados Unidos. Se não houvesse possibilidade de salvação fora da opressão comunista ou do imperialismo norte-americano, então seria melhor que este mundo se espatifasse sob a poder das bombas de hidrogênio das duas facções<sup>4</sup>.

Na mesma linha, diria Afonso Arinos, que votara contra a cassação do PCB em 47: “O pleito da ABDE valeu-me como uma vacina anticomunista”<sup>5</sup>.

No caso do próprio Drummond, afora sua parca correspondência<sup>6</sup>, há mais de um capítulo de *O Observador no Escritório* que reflete idêntica desilusão (para não dizer verdadeiro horror) e é nela que devemos

4. Manuel Bandeira, “Perdi a Fé e a Esperança no Brasil”, Entrevista a Thiago de Melo, *Comício*, 1:23, Rio de Janeiro, 17 out. 1952. *Apud* Raúl Antelo, *op. cit.*, p. 234.
5. *Apud* Dênis de Moraes, *O Imaginário Vigiado: A Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 141.
6. Se não encontramos nada em termos de correspondência ativa, na passiva, hoje em posse do Museu-Arquivo de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, há uma carta de Lauro Escorel, enviada dos Estados Unidos, na qual menciona as queixas de Drummond pela ofensiva dos comunistas e pelo seu isolamento, em virtude da ruptura com a militância que o levou à “disponibilidade política”: “Você me fala do isolamento em que se encontra, intensificado pela disponibilidade política; atitude realmente inevitável, considerando o caráter reacionário e desumano de todas as formações políticas em luta. Não sei de que modo poderá ser levantada essa sentença de solidão que pesa sobre o artista moderno. O livro do Caudwell, de que lhe falei atrás, apresenta uma análise convincente da evolução da poesia, do Renascimento aos nossos dias, em conexão com a ascensão, domínio, apogeu e declínio da burguesia capitalista. Não há dúvida que o marxismo lança uma luz sobre o problema das relações do artista com a sociedade que o torna compreensível, mas quando chega o momento de propor uma solução, o Caudwell cede ao militante comunista e encerra o livro com um exaltado capítulo sobre a nova sociedade soviética... Coitado dele, se não tivesse morrido tão moço, certamente estaria hoje desiludido diante da cultura burocrática que o Zdanov orienta. Você leu o decreto do Comitê do PC sobre a música soviética? *Política* publicou-o na íntegra, transcrito do insuspeito *Daily Worker*, um monumento de reacionarismo estético. O alvo dos ataques do Partido é o que eles chamam de ‘formalismo’, entendendo-se por isto os maiores compositores modernos, de Prokofieff a Shostacovich. As opiniões estéticas do Partido deixam longe, no seu conservadorismo acadêmico, os bonzos de qualquer Academia. E dizer que os filistinos identificam arte moderna e comunismo! Quando Stalin só gosta da *Viúva Alegre!*”

buscar a razão, em boa medida, do abandono do projeto lírico mais aberrantemente participante de *A Rosa do Povo*, bem como do pessimismo dominante na fase de *Claro Enigma*<sup>7</sup>. Vejam-se, nesse sentido, além das páginas do diário que tratam da ABDE, aquelas dedicadas à visita a Prestes na prisão; ao episódio da supressão da referência feita pelo poeta, numa resenha, ao nome da tradutora dos *Textos Marxistas de Literatura e Arte*, de Fréville: Eneida de Moraes, *persona non grata* ao partido, por opor-se à aliança dos comunistas com Getúlio Vargas; e aos momentos que antecedem o desligamento da editoria da *Tribuna Popular*, selando, assim, o fim do curto namoro frustrado do poeta com o PCB. Numa escala ainda mais ampla, que marca a descrença em relação ao comunismo soviético como opção ideológica, veja-se também o capítulo dedicado à leitura do romance de Koestler (*O Zero e o Infinito*), envolvendo os processos de Moscou e o expurgo stalinista, e atestando, assim, o que já se sabia há muito: que a barbárie nazifascista encontrava um correlato mais a leste<sup>8</sup>.

“Bem, meu caro Drummond, fico por aqui. Não preciso dizer que foi o maior prazer de ter sempre notícias suas. Um abraço afetuoso”. (Carta datada de Boston, 24 de julho de 1948.)

A carta é ainda interessante pelo que Escorel declara, a respeito do contato com o *new criticism*, ao buscar aprender o novo *approach* crítico, e do desejo de “fazer uma espécie de apresentação dessa turma de críticos [cita Richards, William Empson, Blackmur, Ranson, Brooks, Burke], cujas idéias, me parece, são relativamente desconhecidas no Brasil. Mas não sei se terei capacidade para tanto”.

Ainda em carta anteriormente enviada ao poeta itabirano, Escorel tocava na mesma ordem de assunto, falando, a propósito do grupo da revista *Politics* (da qual promete alguns números ao poeta), de uma nova consciência moral que não se deixe levar pelo realismo comunista ou fascista, e indagando Drummond se já leu Koestler (“Não muito grande literariamente, mas como documento impressionante da mentalidade comunista”). Além disso, comenta: “Onde iremos parar com o povo liderado por figuras como Getúlio, Borghi e o estalinista Prestes? Ando cada vez mais convencido de que chegamos a um beco sem saída, não somente no Brasil, e que só uma reestruturação das bases do socialismo poderá nos permitir tentar uma nova avançada; estou com a corrente dos que como Silone, o Koestler e Malraux, acham que precisamos encontrar um fundamento ético para o socialismo, única maneira de escaparmos do totalitarismo fascista, trotskista ou estalinista e, ao mesmo tempo, do monstruoso mundo capitalista” (Boston, 30.1.47).

7. O próprio Drummond admitia ter sido essa a razão da mudança operada em sua poesia no período. Ver, por exemplo, a entrevista concedida pelo poeta a Zuenir Ventura: “Eu Fui um Homem Qualquer”, *Veja*, São Paulo, 19 nov. 1980, pp. 3-7.
8. Com relação ao impacto causado pela divulgação das atas dos Processos de Moscou e dos horrores do regime stalinista – denunciados também em obras de dissidentes como Koestler ou Alexandre Barmine, entre outros –, impacto esse que levou muitos simpatizan-

Em todas essas páginas evidencia-se – por parte daquele que, um dia, chegou a pactuar com a crença no stalinismo “como trampolim do movimento e da dialética da história daquele momento”<sup>9</sup> (o famoso “mal necessário” convertido por Paulo Emílio em a “Rússia necessária”<sup>10</sup>) – o horror crescente diante do sectarismo, do patrulhamento ideológico e da censura a toda expressão mais descolada dos *slogans* e ditames da cartilha partidária, além das cisões e disputas internas, das manobras e apoios duvidosos do partido ao velho “ditador” abancado no Catete. Isso para não falar na bela página sobre o “animal político”, datada de abril de 45, na qual expõe suas dúvidas e contradições entre o desejo de participação social e a crença no ideário socialista, por um lado, e, por outro, a “inap-

tes e militantes comunistas seja à descrença e à desilusão completas ou à busca de outras opções de esquerda, guiadas pela consciência de que o verdadeiro socialismo não se confundia com a política totalitária do estado soviético, ver o depoimento de Antonio Candido sobre a definição, exatamente nos anos 40, da sua “identidade socialista” e de seus companheiros de geração: “Lembro da impressão que tive vendo as atas dos Processos de Moscou. Fiquei petrificado quando li as declarações dos grandes revolucionários de 1917, como Bukarin, Zinoviev, Kamenev, Radek, Piatakov e outros ‘confessando’ que eram todos traidores a serviço das potências capitalistas! Foi uma das farsas mais trágicas e mais ignominiosas da história. Esses Processos de Moscou tinham sido decisivos para Paulo Emílio rever a sua posição e, através dele, para alguns de nós. Outros rapazes que fui conhecendo naquela altura passaram por experiências paralelas [...] Eu amadureci politicamente ao lado de pessoas como estas, que tinham sido stalinistas e haviam adquirido horror ao stalinismo, sobretudo por causa dos Processos e do Pacto [Germano-Russo de 39], que provocaram neles uma espécie de iluminação retrospectiva: eles entenderam que estavam enganados fazia muito tempo, que Stalin era de fato um tirano e que Trotski tinha razão ao dizer que na Rússia se instalara uma degradação da revolução proletária”. Cf. entrevista concedida por Antonio Candido a José Pedro Renzi em fevereiro de 1992 e publicado em *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, nº 1, São Paulo, Boitempo Editorial, set./dez. 1996, pp. 5-26. No caso de Drummond, vale observar que, se o horror do regime stalinista e o embate com a política celerada do PCB, da qual me ocuparei na seqüência do ensaio, redundou na completa desilusão com o ideal comunista, determinando, a meu ver, o pessimismo dessa fase de sua obra, isso não chegará a abolir sua simpatia pelo socialismo, como ele próprio tratará de admitir mais tarde, embora sem partir para a militância e sem exprimi-la poeticamente como o fizera nos anos 40.

9. Cf. José Maria Cançado, *Os Sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Scritta Editorial, 1993, p. 179. O livro de Cançado é, infelizmente, a única fonte de que se dispõe hoje para ao menos entrever os conflitos (objetivos e subjetivos) vivenciados pelo poeta no período. Ver especialmente do 4º ao 8º capítulo do “Livro II: 1930-1950”.
10. A esse respeito, ver o depoimento que Cançado colheu do sobrinho de Drummond, a propósito dos comentários do poeta numa noite após a leitura de “Com um Russo em Berlim”, que acabara de ser escrito (cf. José M. Cançado, “A Guerra Necessária”, *idem*, *op. cit.*, pp. 177 e ss.).

tidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível”<sup>11</sup> em proveito de uma ação política comandada pelas palavras de ordem de um partido. Mas é em “Reflexões sobre o Fanatismo” crônica de *Passeios na Ilha*, cujo trecho central cito aqui em epígrafe, que Drummond vai se pronunciar mais acerbamente contra esse radicalismo partidário, cujas táticas são vistas como herdeiras persistentes dos concílios inquisitoriais.

A rigidez ideológica contra a qual Drummond veio a se bater de frente pode ser melhor compreendida quando se considera, historicamente, a política cultural stalinista adotada pelas cúpulas do Partido no contexto da Guerra Fria. Como bem demonstrou Dênis de Moraes, a imprensa comunista dos anos 40 e 50 empenhou-se, orquestradamente, em aliciar seus partidários e simpatizantes para a aceitação do *realismo socialista* como a expressão máxima do humanismo e o ápice da criação estética em todos os tempos e lugares. O ingresso massivo das teses jdanovistas no Brasil ocorrerá, muito sintomaticamente, no período imediatamente posterior (segundo semestre de 1947) ao congresso de fundação do *Kominform*, “marco do disciplinamento dos PCs pela máquina paramilitar de Stalin”<sup>12</sup>. Nesse sentido, é possível afirmar que o sectarismo que vitimou o PCB no pós-guerra repercutia em diapasão uma tendência maior ao endurecimento político da URSS, em resposta ao bloqueio econômico imposto pelo capitalismo internacional, sem falar na bem orquestrada propaganda anticomunista difundida pela indústria cultural norte-americana. Assim, sob a chancela do *internacionalismo proletário*, vai-se estabelecer a total subordinação dos PCs à orientação teórica e política proveniente da matriz soviética. À mercê, muitas vezes, das vicissitudes da diplomacia soviética diante do cerco de forças galvanizadas pelos Estados Unidos, os expedientes de ação faziam vistas grossas às realidades nacionais, impedindo, assim, os comunistas brasileiros de definir estratégias mais afinadas com o nosso contexto.

A isso acrescentem-se ainda as vicissitudes locais dos comunistas após a grande projeção alcançada no imediato pós-guerra e a surpreendente

11. O *Observador no Escritório*, *op. cit.*, p. 31.

12. Dênis de Moraes, *op. cit.*, p. 144. Os comentários seguintes, sobre as razões internas e externas da radicalização do PCB, escoram-se ampla e exclusivamente nesse estudo.

performance eleitoral em 45 e 47, que levarão o governo Dutra a empenhar-se em detê-los e isolá-los a qualquer preço, alegando vínculos orgânicos do partido com o movimento comunista internacional. Isso acabará por redundar na perda de credibilidade do PCB junto à opinião pública, graças a uma articuladíssima campanha de desinformação; na cassação de seu registro; e numa devastadora operação policial que responderá pelo fechamento de sedes e comitês distritais; pela apreensão de arquivos e fichários; pelas intervenções em sindicatos; pelo empastelamento da imprensa comunista; pela demissão de funcionários públicos sob suspeita de ligação com o partido e, entre outros, pela suspensão de mandatos parlamentares. Embora não justifiquem as ações deploráveis do partido, todas essas perseguições aviltantes, a campanha difamatória e o amargo sentimento de derrota resultante influíram, também, de forma decisiva no processo de radicalização do PCB<sup>13</sup>, que acabou por abandonar a concepção de frente-democrática para pregar a luta frontal pela deposição do “governo reacionário, entreguista e de traição nacional” de Dutra. Como nota ainda Moraes, muito da “ação lastimável desempenhada pelo partido na ABDE era a resposta ao isolamento que lhe foi imposto pelo regime, buscando, assim, consolidar-se à frente de associações profissionais e entidades de classe”.

A truculência do contra-ataque dos nossos comunistas não se restringiria apenas ao corpo-a-corpo pelo controle da ABDE. Ainda que não dispendo dos aparelhos repressivos do Estado, na linha dos *gulags* soviéticos, os stalinistas de plantão recorreram a outras táticas coercitivas na implantação do dogma jdanovista, como bem demonstrou a selvageria das investidas – na linha daquelas mencionadas por Bandeira – contra os que, mesmo favoráveis ao socialismo, não aceitavam o rebaixamento da literatura ao nível do panfleto. Aliás os próprios socialistas que se afirmavam como “esquerda independente”, preocupada em desvincular o “verdadeiro socialismo” da “doutrina do capitalismo de estado” encarnada pela política totalitária de Stalin, puderam conhecer até onde podia chegar a

13. Raúl Antelo (*op. cit.*), todavia, critica essa justificativa, julgando-a por demais simplista, mas sem oferecer outra explicação mais satisfatória.

violência da investida comunista, “que não apenas procurava nos desmoralizar no plano do discurso falado e escrito, mas podia chegar à agressão material”, segundo declara Antonio Candido, autor das teses que definiam a posição divergente do PSB (criado em 1947, sob o lema de “Socialismo e Liberdade”) em face da orientação stalinista seguida pelo PCB<sup>14</sup>.

Drummond foi também um dos alvos diletos dessas tentativas de desmoralização, faladas ou escritas, como bem demonstra um conhecido artigo de Oswaldo Peralva sobre as relações entre os intelectuais e o poder, publicado na *Para Todos* – o qual, segundo Raúl Antelo, “prenuncia futuras patrulhas ideológicas”. O artigo comporta, na verdade, uma série de acusações contra Rachel de Queirós, Milliet, Cyro dos Anjos, Gilberto Freyre e o próprio Bandeira entre outros, afirmando que quem não escreveu na revista da polícia freqüentava círculos multinacionais ou aceitava sinecuras do Estado (tocando, assim, na problemática relação da cooperação do intelectual pelo Estado, que seria depois objeto de um conhecido estudo de Sérgio Miceli). Mas é contra o ex-chefe de gabinete do ministro Capanema que Peralva vai investir com gosto:

O Carlos Drummond de Andrade, conheceis... Poeta e funcionário público, autor da teoria segundo a qual o intelectual trai por vocação. Pondo em prática essa teoria, Drummond tem assumido as posições mais opostas e inconciliáveis. Serviu longamente ao Estado Novo, como chefe de gabinete do ministro da Educação Gustavo Capanema, mas, no meio da guerra, quando as armas aliadas já mostravam para que lado se inclinava a vitória, o poeta arriscou um poema sobre Stalingrado, fazendo-o circular de mão em mão e mandando frisar que era de sua autoria, embora não lhe tivesse colocado sua assinatura. Compreende-se: para ele, aquela epopéia magnífica que estava assombrando o mundo e que custava imensos sacrifícios materiais e humanos, perderia toda a sua magnificência se custasse também o emprego do prestimoso funcionário da ditadura.

14. Sobre a criação do Partido Socialista Brasileiro (PSB), fruto da confluência da União Democrática Socialista para Esquerda Democrática; sua história e sua orientação frente ao stalinismo e, mesmo, o trotskismo, que eram, até então, nos anos 40, as “duas principais opções de esquerda”, ver a já citada entrevista de Antonio Candido, publicada na revista *Praga*, que traz também as referidas teses do partido redigidas pelo entrevistado e intituladas “Repúdio à Doutrina do Capitalismo de Estado”. Ver também o estudo de Celso Lafer sobre “As Idéias e a Política na Trajetória de Antonio Candido”, ligada à formação do PSB, em Maria Ângela D’Incao e Eloísa F. Scarabôto (orgs.), *Dentro do Texto, Dentro da Vida: Ensaios sobre Antonio Candido*, São Paulo, Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992, pp. 271-296.

Mas a vitória veio afinal e Drummond reconheceu oficialmente a paternidade do poema. Agora são novos tempos, o poeta se entrevista com Prestes no cárcere, vê a ditadura moribunda, exige num poema anistia para os presos políticos e figura até entre os diretores de um jornal que segue a orientação do Partido Comunista. Mas houve o 29 de outubro, que assustou os carreiristas, e houve as eleições que não deram o poder aos comunistas. Então o poeta, aos impulsos de sua vocação, afastou-se cada vez mais da esquerda para a direita, e um dia, na homenagem a um suplemento literário, o poeta Drummond, juntamente com José Lins do Rego e outros, confraterniza-se por entre frases e champagne com o celerado policial Pereira Lira, autor não de poemas ou romances mas da chacina do Largo da Carioca.

Poderia ainda cobrir-se de mais opróbrio? Poderia, e se cobriu, quando abordado por um repórter da INTER PRESS, meses atrás, manifestou-se favorável ao emprego da bomba atômica e segredou sua admiração pelos intelectuais nazistas. O poeta talvez não ambicione uma viagem à Europa, mas mesmo assim faz parte do grupo encarregado da propaganda de Cristiano Machado. Quem sabe lá o que desejaria esse anti-comunista raivoso, para quem a lealdade jamais constituiu uma pedra no meio do caminho<sup>15</sup>.

Mais “raivoso” do que o próprio alvo de sua injuriosa investida, o inquisidor travestido de crítico militante, como se vê, não se contenta em atribuir as atitudes e os pronunciamentos mais execráveis a Drummond, mas trata ainda de fundamentá-los numa teoria prévia e deliberadamente defendida pelo autor, o que torna mais aviltante a imagem desse poeta vendido a interesses escusos, pronto a mudar de posição tão logo lhe acenassem com maiores e melhores benesses. A estratégia perversa de Peralva – quando não recorre à mentira deslavada, como a da simpatia do poeta pelo nazifascismo – é a das meias citações, totalmente descontextualizadas, como a do episódio da bomba atômica<sup>16</sup>. O mesmo ocorre com a teoria do intelectual como traidor por vocação, de fato defendida por Drummond e exposta em um estudo inédito dedicado à trajetória de Gustavo Capanema, mas em sentido diverso do que pode sugerir a simples (e maldosa) menção solta da palavra “traição”. Embora sem referência expressa, Drummond parece ter em mente nada além da clássica tese de

15. *Apud* Raúl Antelo, *op. cit.*, pp. 276-277.

16. Veja-se o que Drummond comenta a respeito desse episódio da bomba atômica em entrevista a Zuenir Ventura intitulada “Eu Fui um Homem Qualquer” (*Veja*, São Paulo, 19 nov. 1980, p. 4).

Julien Benda (*La Trahison des clercs*) ao afirmar que o intelectual “é, por natureza, inclinado à traição”. Segundo o poeta, a atividade intelectual

[...] é puramente extática e, assim, pode ser perfeita; no momento, porém, em que se desloca do plano da contemplação para o da ação, essa atividade corre todos os riscos de corromper-se [...] A inteligência apresenta-se quotidianamente em estado de demissão diante da vida, e é no intelectual que esta tendência niilista opera com maior agudeza<sup>17</sup>.

Trata-se, assim, de uma tendência à *traição* no que diz respeito à natureza mais “abstrata” do ofício do intelectual, entendido aqui como o *clerc* de Benda, o homem do espírito voltado para temas universais como Liberdade, Justiça e Razão<sup>18</sup>, e não em relação às causas e compromissos sociais e políticos. Ao contrário, entregar-se a essas causas e compromissos é que constitui, na visão de Benda, a *traição* dos clérigos. Ora, ao afirmar essa inclinação à *traição*, Drummond está, na verdade, contrariando a atitude extática defendida por Benda. Tanto é que, tendo escrito o ensaio em 1941, ele próprio já havia se inclinado a essa *traição*, ao abandonar a atitude extática e quietista defendida por Benda, para buscar o centro mesmo da ação, em meio à *praça de convites*.

O ataque de Peralva é talvez o mais lembrado entre muitos outros sofridos pelo poeta itabirano, nos diversos órgãos de imprensa do PCB. Como diz Moraes, Drummond

[...] não teve sossego até o esquerdismo se esfumar. Não perdoavam seu afastamento do partido, contrariado com as pressões sectárias. A amnésia impedia o reconhecimento do quanto foram enriquecidas as páginas de *Tribuna Popular* com seus poemas e traduções de Bertolt Brecht.

17. O ensaio inédito em questão (“Experiência de um intelectual no poder”) encontra-se no Arquivo Capanema (CPDOC/FGV). Dele dá notícia Simon Schwartzman (que parece também não ter percebido bem o sentido em que Drummond emprega o termo “traição”, na linha de Benda) em “O Intelectual e o Poder: A Carreira Política de Gustavo Capanema”, em *A Revolução de 30. Seminário Internacional*, Brasília, Editora da UnB, 1983, pp. 365 e ss.

18. Não por acaso Drummond fala mais de uma vez em “clérigo” no referido ensaio (*idem, ibidem*). Para as considerações sobre o *clerc*, seu ofício e os temas universais que lhe competem tratar, ver o clássico de Julien Benda, *La Trahison des Clercs*, Paris, Bernard Grasset, 1975, pp. 131 e ss.

Moraes lembra ainda outro desses ataques, o de Carréra Guerra, ainda na *Para Todos*, que vale a pena citar, pelo que toca mais diretamente à mudança operada na lírica drummondiana do pós-guerra. Embora pertinente ao assinalar certas especificidades dessa mudança, como a falta de perspectivas em face do real, que se tornará ainda mais evidente nos *poemas escuros* de *Claro Enigma* – fiéis àquele “ideal do negro” que, conforme veremos, constitui o único ideal possível para a arte moderna segundo Adorno –, Carréra Guerra desconsidera o valor efetivo desse pessimismo ao tomá-lo como próprio de uma visão de classe decadente:

Essa doença que lhe faz ver tudo negro, num mundo de problemas e contradições sem saída, é próprio de sua gente, da classe pobre, arcaica, degenerada e moribunda.

Com efeito, o pessimismo de Drummond era um valor por demais “negativo” para ser perdoado por alguém que rezava pela cartilha jdanovista, preconizando, como dogma a ser seguido à risca, o “romantismo revolucionário”, calcado na mitificação de heróis “positivos” cujo paradigma era o protagonista gorkiano de *A Mãe*. Temos a descrição sucinta desse herói, nos comentários encomiásticos de Mílton Pedrosa sobre os personagens do escritor russo Bóris Poveloi, que deveriam servir de modelo aos jovens escritores:

São homens que crêem no futuro [...] heróis de uma tremenda batalha pelos destinos da humanidade e pela preservação do mundo socialista [...] a fibra do homem soviético, o herói positivo que vem dos tempos da paz e a eles deseja voltar<sup>19</sup>.

Mas o “romantismo revolucionário” é apenas um dos dogmas impostos pelo realismo socialista nessa sua *segunda fase de censura aberta e terror*<sup>20</sup>. A ele soma-se ainda o apego ao gênero figurativo, ao qual se

19. *Apud* Dênis de Moraes, *op. cit.*, pp. 167-168.

20. Vittorio Strada (*apud* D. de Moraes, *op. cit.*, p. 123) salienta duas fases do realismo socialista. Na primeira (1934-1945), marcada por uma “natureza dúplice”, a doutrina surgia ao mesmo tempo como instrumento de poder e ideal de libertação, mascarando a repressão e a censura ideológica com os “ideais humanistas” da futura sociedade comunista. Na segunda, rompe-se com essa duplicidade, optando pela censura aberta e o terror. O

ligava a expressividade do realismo socialista, e, como consequência, a intolerância para com o subjetivismo e o *abstracionismo* que seria objeto, à época, de uma verdadeira “batalha” entre nós, tendo em um antigo trotskista, Mário Pedrosa, um de seus mais árdios defensores<sup>21</sup>. Aceitava-se a herança do realismo crítico, desde que interpretada de acordo com os princípios do partidarismo. Buscava-se uma representação nítida das emoções e sentimentos humanos, mas nada que lembrasse o expressionismo burguês com sua ênfase deturpadora no pessimismo, o desespero e o descrédito no homem e no futuro. Lançava-se ao total desmerecimento gêneros como o drama, a ópera e até a comédia de costumes. O universo temático deveria estar restrito à vida operária e camponesa. No caso do gênero histórico, valorizava-se apenas o que retratasse o processo revolucionário. Enfatizava-se o caráter pedagógico das obras épicas que, para a devida formação comunista dos trabalhadores, devia incluir os seguintes tópicos arrolados por Zlótnikov e Iuldachev:

[...] o mundo espiritual dos homens no processo do trabalho; a grande guerra pátria, que descreve as proezas do povo na luta contra o fascismo e educa no espírito internacionalista; o tema moral que põe em evidência as melhores qualidades do homem – firmeza de princípios, honestidade, profundidade dos sentimentos da moral comunista; o tema da luta pela paz e pela libertação dos povos e da solidariedade internacionalista dos trabalhadores nesta luta<sup>22</sup>.

partido assume-se como único centro produtor de idéias e a criação estética é confinada aos manuais catequéticos criados pela força-tarefa de Jdanov.

21. Otília Arantes observa, a respeito, que a “predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social, muitas vezes de dimensões monumentais – Segall e Portinari, por exemplo; a presença muito característica, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo – paisagens e casarios dos bairros populares de São Paulo – representada pela Família Artística Paulista (‘pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas’, no dizer de Sérgio Milliet), eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata”. Mais adiante, nota que foi contra o realismo socialista e toda pintura de intenção documental que Mário Pedrosa – “atento à presença do social no interior mesmo do estético” e por isso mesmo acima tanto da arte engajada quanta da arte pela arte – tomou a defesa da arte abstrata (ver Otília B. F. Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991, pp. 40 e ss.).
22. *Apud* Dênis de Moraes, *op. cit.*, p. 124. Todas as características elencadas foram extraídas desse estudo.

Estava, conseqüentemente, descartada a retratação poético-literária de sentimentos como o amor, cujos “sobressaltos egoístas” devem ser superados pelo poeta ou escritor para mergulhar no “largo estuário da solidariedade humana, se se quer atingir um sentido mais alto, mais duradouro e também mais belo”<sup>23</sup>. Para finalizar, ressalte-se ainda o combate sem tréguas a toda e qualquer tendência “formalista” e “hermética” – inclusive nas demais artes, como o dodecafonismo e o atonalismo na música, repudiados em favor da valorização da música popular e folclórica, ou o surrealismo na pintura –, além de certas tendências filosóficas que despontavam à época, como era o caso do existencialismo de Sartre e Camus.

Não é preciso muito para notar que a lírica drummondiana pós-45 instala-se exatamente nas antípodas de todos esses preceitos que regem a *gramática* do realismo socialista, a começar pelo pessimismo condenado, no trecho acima, por Carréra Guerra. Além disso, contra a condenação do apego a sentimentos individualistas e burgueses como o amor, Drummond não só retorna, mas dá especial destaque nessa fase à lírica amorosa, temporariamente abandonada em favor do impulso épico da “lírica de guerra” dos anos 40<sup>24</sup>. Isso para não falar agora daquele *vínculo inalienável* com o passado *patriarcal familiar*, tematizado em mais de uma seção do livro de 51, com toda a força de uma tara congênita, uma ação em cadeia determinando o modo de ser do poeta e experienciado de maneira dolorosamente culposa.

Continuando ainda no contraponto, Drummond, contrariando a condenação pecebista da “perniciosa” influência da filosofia sartriana, compõe poemas como “A Máquina do Mundo” e outros tantos dessa fase que viria a denominar mais tarde, em terminologia bem ao gosto existencialista, de “tentativas de exploração do estar-no-mundo”<sup>25</sup>. Contra a conde-

23. São as palavras do censor travestido de crítico de poesia, na imprensa comunista, Carréra Guerra ao tratar do livro de poesias do colega de partido Oswaldino Marques, que caiu na tentação de se ocupar de um tema tão *individualista* (*Apud* Dênis de Moraes, *idem*, p. 165).

24. Sobre a reabilitação e o destaque dado à temática amorosa na fase de *Claro Enigma*, ver os estudos de Costa Lima, Gledson e Mirella Vieira Lima.

25. Cf. definição dada pelo poeta a poemas como esses na sua *Antologia Poética*. Vale lembrar ainda aqui que alguns intérpretes chegaram a associar a guinada classicizante da lí-

nação das tendências estetizantes e sibilinas, vistas como expressão artística da decadência burguesa, Drummond recorre à reclassificação do verso e ao hermetismo desbragado, sintetizado já no título provocativo do livro de 51. Não bastasse, rende ainda homenagem a poetas execrados pelo seu... “esoterismo”, como Valéry ou mesmo Pessoa a quem um dos censores literários da imprensa comunista referiu-se como o “falso poeta português Fernando Pessoa”, que faz da poesia “um quebra-cabeça, um jogo esotérico de palavras, imprimindo à mesma um sentido de fuga ante a realidade que caracteriza a arte da época de decadência burguesa”<sup>26</sup>. Não soubéssemos já das condições que originaram o justamente intitulado “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, incluído em *Claro Enigma*, poder-se-ia até supor que Drummond o concebeu como uma provocação com endereço certo<sup>27</sup>.

Mais do que tudo, Drummond afasta-se em definitivo das imposições stalinistas do partido pela recusa deliberada em se pretender portavoz da classe operária. Além da crença populista de muitos dos apóstolos do realismo socialista, de que o povo fala pela voz dos intelectuais<sup>28</sup>, a orientação jdanovista do partido, como se viu, impunha aos escritores a concentração em núcleos temáticos que enlevassem o cotidiano das massas oprimidas, ainda que eles não o vivenciassem concretamente. Inclusive entre os próprios escritores comunistas que alegavam a veracidade de suas obras, porque fruto de reportagens ou mesmo de convívio direto e temporário junto às classes subalternas, a censura literária se fez sentir com a força do veto, alegando inadequação ao modelo edi-

rica drummondiana ao influxo da filosofia existencialista entre nós no período, buscando a comprovação disso justamente em poemas como “A Máquina do Mundo”. Há, todavia, que se ter cautela a esse respeito, principalmente quando se considera que, pela mesma época, Drummond expunha ao ridículo os cacoetes e chavões da filosofia existencialista, fazendo-os transitar do Café de Flore ao Vermelhinho, no centro boêmio do Rio, em um conto de *Passeios na Ilha*: “O Personagem”, excluído das edições mais recentes (ver *Passeios na Ilha*, Rio de Janeiro, Simões, 1952).

26. Cf. resenha do livro de poemas de Wilson Rocha citada por Dênis de Moraes, *op. cit.*, p. 165.

27. Sobre a gênese do Sonetinho, ver artigo de Joaquim-Francisco Coêlho na *Revista da Biblioteca Nacional*, n. 1, Lisboa, 1982.

28. Cf. Dênis de Moraes, *op. cit.*, p. 169.

ficante (obviamente distorcido pela intenção paternalista) proposto pelo partido<sup>29</sup>.

Ora, o leitor de Drummond bem sabe que o poeta jamais alimentou ilusões quanto à possibilidade de superação dos limites impostos por sua formação burguesa e, conseqüentemente, de uma identificação dessa ordem. Nesse sentido, o “assim nascemos burgueses” ou o “preso a minha classe e a algumas roupas”, ambos de *A Rosa do Povo*, já dizem tudo. A agudíssima consciência da distância social que separa o artista ou o intelectual em geral do proletário jamais lhe permitiu fazer qualquer concessão ao populismo. Ao contrário, fez dessa distância – sempre permeada, como veremos, de um implacável sentimento de culpa – a matéria mesma de que se alimentam alguns de seus mais belos poemas participantes: “O operário no mar” sirva de exemplo. Drummond endossa assim, poeticamente, o que já em 30 notara Benjamin ao afirmar que “a esquerda radical [...] jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário”, já pelo acesso privilegiado à cultura, que

[...] o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência do verdadeiro proletariado<sup>30</sup>.

A consciência dessa distância, bem o sabemos, não impedirá o sonho de uma nova ordem social mais igualitária e justa, acalentado pelo poeta público em meio à praça de convites, dirigindo seu apelo solidário ao

29. Vários são os casos, relatados por Dênis de Moraes, de censura literária dessa natureza. Quanto ao modelo edificante erigido pelo partido, Moraes lembra a crítica de Carlos Nelson Coutinho sobre o modo como essa distorção populista tende à infantilização dos personagens proletários e à dissolução das reais contradições populares num ambiente de fantasia, atribuindo ao povo valores idealizados, próprios da camada intelectual (*op. cit.*, p. 169).

30. Walter Benjamin, “A Politização da Inteligência”, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos* (org. Willi Bolle), São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986, p. 119. Na mesma linha de argumentação, há também os conhecidos estudos “Sobre a Atual Posição do Escritor Francês” e “O Autor como Produtor”, ambos reunidos em Flávio Kothe (org.), *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática, 1985, pp. 184 e 200-201.

operário e demais homens, tomando o partido que tomou em face da realidade negra da época e compondo, assim, o que de melhor já se alcançou entre nós em termos de poesia participante. Mesmo após a desilusão com a militância, no período de que se ocupa o presente estudo, enganam-se aqueles que esposam a tese de um Drummond demissionário e quietista, completamente alheio aos acontecimentos e a questões de natureza social e política.

Para me ater, por ora, apenas à prosa desse período (onde se evidencia de forma mais explícita), há mais de uma crônica ou ensaio de *Passeios na Ilha* que põe em xeque esse completo alheamento. Veja-se, nesse sentido, o ensaio sobre a representação do trabalhador e do trabalho na poesia brasileira, cuja pesquisa e preparação iniciou-se ainda nos anos de engajamento, mas só chegando a ser concluído e publicado no livro de 52, mesmo com o poeta alegando seu desinteresse pela coisa política<sup>31</sup>. Veja-se, também, o ensaio sobre as irmandades dos homens pretos do Brasil Colônia, como a do Rosário, vistas como “um capítulo, a escrever, da história das lutas sociais no Brasil” – fruto do interesse pelo passado histórico, sobretudo mineiro, muito provavelmente acentuado nessa época, em virtude da nova função desempenhada por Drummond no Serviço de Patrimônio Histórico. Além desses, há as já mencionadas “Reflexões sobre o Fanatismo”, citadas em epígrafe, em que Drummond investe pesado contra o radicalismo inquisitorial de certos partidos, tendo obviamente em mira a atuação do PCB. Para finalizar, veja-se ainda o ensaio sobre a “indecisa e melancólica” classe média, que gostaria de considerar mais detidamente, visto ser possível reconhecer aí muito da posição pretendida pelo poeta em face da realidade social, política e ideológica, que parece encontrar repercussão, como quero supor aqui, na *atitude poética* assumida na lírica do período.

Para escândalo dos stalinistas de plantão exigindo (digo, *coagindo*) a tomada de posição clara, Drummond ressalva e justifica exatamente a pecha de “vacilante” pregada “ao paletó do modesto pequeno-burguês,

31. Trata-se de “Poesia e Trabalhador”, *Passeios na Ilha*, pp. 1409-1423. Informações sobre o projeto original desse ensaio constam das notas de seu diário íntimo.

como um rabo grotesco”, argumentando que, se ela revela ponderação e escrúpulo moral em não se deixar levar pela paixão fácil, deve ser antes louvada do que recriminada:

Na luta entre o possuidor e o despossuído, que marca o nosso tempo, torna-se curioso observar que nem sempre é este que mais sofre às mãos daquele: é muitas vezes o que está no meio, acusado por uns de se vender ao ouro dos plutocratas, por outros de se deixar intimidar ante a cólera dos proletários. Inculpam-no de vacilação, timidez, frustração e não sei que outros pecados, mas se esta vacilação reflete antes um escrúpulo moral, um estado de consciência vigilante, que não aceita deixar-se vencer pela paixão dos outros nem sequer pela sua própria – como recriminá-la? Louvada seja, ao contrário, porque não se confunde com a decisão imediata e irracional nem com a resolução fria dos que agem contra os seus pendores mais profundos, mas de acordo com uma ordem exterior. De resto, costuma-se denunciar a vacilação em nome da firmeza política, e este é afinal um ledão engano, se considerarmos que ainda estão por nascer homens mais vacilantes, mais hesitantes, mais contraditórios do que os chamados líderes políticos dos povos, nesta época e em todas as épocas. Assim, não é vacilação em si aquilo de que se acusa o pequeno-burguês recalcitrante; mas a vacilação em obedecer a um “mandamento” transmitido por vontades vacilantes, ondulantes, incoerentes.

Lida à luz do contexto traçado aqui, a vacilação consciente e deliberada da classe média surge como *estratégia de combate ao dogmatismo partidário* impondo o alinhamento explícito e a vigilância interina, conforme vimos. Não por acaso a atitude oscilante, desconfiada e cética contrapõe-se à aparente e enganosa “firmeza política” dos “líderes dos povos”, que, embora sejam os primeiros a denunciar a indefinição da classe média, são, de todos os homens, na verdade, os mais vacilantes, hesitantes e contraditórios em todos os tempos e lugares, de acordo com o trecho acima. Assim, contra essa firmeza política enganosa, que era a do próprio partido, a oscilação pequeno-burguesa, consciente e abertamente assumida, *tem o mérito de permitir flagrar a realidade dos fatos por vários ângulos* sem se deixar “vencer pela paixão dos outros nem sequer pela sua própria”. Não se confunde, portanto, “com a decisão imediata e irracional nem com a resolução fria dos que agem contra os seus pendores mais profundos, mas de acordo com uma ordem exterior”, como de fato ocorria com a obediência cega dos militantes ao dogmatismo pecebista.

Pode-se argumentar que Drummond advoga aqui em causa própria, pois seria difícil estender a toda uma classe social tamanho grau de “consciência vigilante” por trás de uma atitude deliberadamente oscilante. Ainda mais quando se considera a trajetória descrita pela classe média no Brasil, onde se formou desde cedo e em número relativamente vultoso, “pois o regime escravo se constituiu num fator que dificultava o encaminhamento da mão-de-obra livre para atividades produtivas”, de acordo com o que demonstrou Guerreiro Ramos, em ensaio publicado poucos anos depois da crônica de Drummond<sup>32</sup>.

Embora possa ser discutível em vários pontos, o percurso sucintamente traçado pelo sociólogo parece caminhar em sentido bem contrário àquela *isenção* atribuída por Drummond à classe média. Isso porque a revela como “classe eminentemente política” ao longo da história, atuando como “uma espécie de vanguarda” nos movimentos revolucionários da fase colonial; aliando-se a movimentos progressistas no Império; tomando parte decisiva na Proclamação da República, na Campanha Civilista de Rui Barbosa, na Reação Republicana de 1921, nas quarteladas de 22 e 24, na Coluna Prestes (tendo-se, no Cavaleiro da Esperança, “um símbolo de protestação da classe média, em luta contra a exploração oligárquica e plutocrática”<sup>33</sup>), na Aliança Liberal e na Revolução de 1930, com o apoio aos levantes tenentistas; e dividindo-se, por fim, entre os radicalismos de esquerda e de direita na nova época inaugurada em 30. Mesmo quando a revela cooptada pela “direita política”, reacionariamente domesticada por ideologias reformistas e moralistas como, em especial, o integralismo, não deixa de pôr em xeque aquela suposta isenção. A própria “oscilação” que ele atribui à classe média não é a mesma de que fala Drummond, como modo de se furtar às paixões do momento e às solicitações exteriores contrárias aos seus

32. Alberto Guerreiro Ramos, “A Dinâmica da Sociedade Política no Brasil”, *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*, Rio de Janeiro, Editorial Andes, 1957, pp. 33-51.

33. Após reportar-se a Prestes, Guerreiro Ramos chama ainda a atenção para a fato de que, na “década de 1920-1930, a vanguarda de nossos movimentos políticos é assumida por elementos da classe média e principalmente por uma ala revolucionária das forças armadas cuja presença facilmente se identifica nos movimentos subversivos de 1922, 1924 e 1930, e no chamado ‘tenentismo’ ” (*Idem*, p. 47).

pendores mais íntimos. Trata-se mais de uma oscilação entre “atitudes dúplices”, entre posições ora mais subversivas ora mais acomodáticas, que traduzem, nesse movimento, “os percalços e as vicissitudes de uma classe média em busca de enquadramento social”, como dirá o sociólogo em outro ensaio, ao se reportar a Sílvio Romero que, em fins do século passado, falava dos “pobres de inércia”, tratando logo de distingui-los dos “operários rurais e fabris”: seria essa incipiente classe média – formada, no dizer de Romero, por um contingente de pessoas “diplomadas e vestidas de casaca”,

[...] o mundo dos médicos sem clínica, dos advogados sem clientela, dos padres sem vigarias, dos engenheiros sem empresas e sem obras, dos professores sem discípulos, dos escritores, dos jornalistas, dos literatos sem leitores, dos artistas sem público, dos magistrados sem juizados ou até com eles, dos funcionários públicos mal remunerados, – a única capaz de opor-se à burguesia latifundiária mercantil, “com alguma consciência de seus interesses”<sup>34</sup>.

Apoiando-se em comentários como esses, de Guerreiro Ramos e Romero, é que José Paulo Paes veio, mais recentemente, examinar um personagem recorrente em nossa ficção: o *pobre-diabo*, um “patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago”, vivendo “à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe”<sup>35</sup>. O destaque dado a esse herói fracassado nas páginas de ficção de Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos e Dionélio Machado representaria, segundo o crítico, um equivalente, no plano imaginativo, do “frustrado papel de vanguarda que a pequena burguesia teve na nossa dinâmica social”. Apesar de ter estado à frente ou apoiado tantas causas progressistas, levantes e movimentos revolucionários ao longo de sua história, “o poder ou suas benesses maiores acabou indo parar nas mãos de alguma oligarquia, ficando sempre frustradas as esperanças da pequena burgue-

34. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*, op. cit., p. 60.

35. José Paulo Paes, “O Pobre Diabo no Romance Brasileiro”, *Novos Estudos Cebrap*, n. 20, São Paulo, mar. 1988, p. 40.

sia” – tal como se vê, “em abismo, nas páginas de *O Coruja*, em que a trajetória fulgurante de Teobaldo, rebento da oligarquia rural, corresponde à decadência mais acentuada de André, o obscuro professor de liceu que tanto o ajudou a subir na vida”<sup>36</sup>.

Em virtude desse fracasso é que o próprio Paes chega a justificar a defesa da classe média na crônica de Drummond, muito embora, como acabamos de observar, o histórico traçado por Guerreiro Ramos contradiga a suposta isenção atribuída por nosso cronista à classe em questão. É possível pensar que Drummond tinha em mente não uma classe historicamente constituída, como a brasileira, mas sim um conceito mais abstrato de classe média. Ou ainda que visava não o conjunto da classe média, mas uma parcela freqüentemente associada a ela: a dos *intelectuais*, cuja natureza cambiante e contraditória guarda uma *afinidade secular* com a classe em questão. Drummond, inclusive, dá indícios da plena consciência dessa afinidade, pois termina sua crônica, não sem uma boa pitada de ironia, prometendo, “um dia, não a defesa mas o elogio grandiloqüente e barroco dos ‘defeitos’ da classe média; ‘defeitos’ de que *sáiram a arte, a filosofia, a ciência*, o conforto de nosso tempo”.

Em vista dessa consciência, consideremos pouco mais detidamente essa afinidade secular que, para Paulo Arantes, chega a ser mesmo *estrutural*, unindo o intelectual e o pequeno-burguês, entre outras razões pelo vazo de se imaginarem acima dos antagonismos de classe. A natureza essencialmente contraditória da pequena burguesia laminada pelas duas classes fundamentais, sendo ofuscada pela grande burguesia e compadecida dos sofrimentos dos povos; essa mesma natureza que levou Marx a defini-la como “a própria contradição social em ação” é assim extensiva à intelectualidade, “de maneira hipostasiada e, por assim dizer, insolvente”<sup>37</sup>.

A busca das razões históricas dessa contradição insolvente levará Arantes a

36. *Idem*, p. 53.

37. Paulo Eduardo Arantes, *Ressentimento da Dialética: Dialética e Experiência Intelectual em Hegel: Antigos Estudos sobre o ABC da Miséria Alemã*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 30.

[...] descrever o ciclo de formação do intelectual moderno em seus contínuos volteios entre mania e depressão, que correspondem a algo mais do que psicologia, como é expresso na noção de “neurose objetiva” utilizada por Sarte em *L’Idiot de la Famille*<sup>38</sup>.

Assim, reportando-se a vários contextos e épocas, a datar do *Ancien Régime* e o limiar da nova ordem burguesa até o presente século, Arantes analisa, a partir da leitura equivocada (mas cheia de conseqüência) que Kojève faz de Hegel, o desprestígio crescente da atividade contemplativa em favor da ação; o paradoxo da atividade intelectual especializada dentro da lógica de mercado e da divisão capitalista do trabalho; a condição de perpétuo *déclassé* da *intelligentsia* vivendo às expensas das elites dirigentes, das quais, entretanto, contraria os interesses – de onde a *mauvaise conscience* sartriana; a tendência, enfim, a transformar essa condição em solidão e ponto de vista privilegiado, fazendo conviver, num misto de realismo e quimera, a desclassificação socialmente assumida e a sensação de autonomia<sup>39</sup>. Dessa tendência final resultará a natureza cambiante desse ser *ondoyant* (de acordo com a expressão sartriana), que, por conta do *déclassement*, permite-se experimentar concomitantemente várias abordagens conflitantes da mesma coisa, deslizando assim, como diz Drummond a propósito da classe média, de um ponto de vista ao seu contrário, num convite ao convívio perene com a contradição.

Mas o avanço maior do estudo de Arantes (e que interessa sobretudo aqui, para estabelecer a ponte com a poesia drummondiana do período) está no fato de ver nessa “disponibilidade social” da *intelligentsia* uma certa predisposição para a *dialética*. Dito de outro modo, tal disponibilidade parece impelir

[...] a classe dos cultos a experimentar a incoerência eventual das ideologias concorrentes sobre a cena social, as idéias conflitantes que atravessam a representação de um mesmo objeto social. Por isso o intelectual não só hesita, procura a nuance, como oscila e reflete no andamento volúvel da sua frase o balanço próprio da dialética<sup>40</sup>.

38. Cf. sintetiza Bento Prado Junior no Prefácio ao livro de Arantes, *op. cit.*, p. 11.

39. Para tais considerações, ver especialmente o primeiro capítulo (“Paradoxo do Intelectual”) do estudo de Arantes, *op. cit.*, pp. 21-61.

40. *Idem*, p. 29.

Arantes busca, assim, justificar o renascimento moderno da dialética (ou, melhor, das dialéticas, já que ele considera várias formas dialetizantes, como a conversão “brilhante” da vida mundana, a ironia, o niilismo, o paradoxo etc.) em bases sociais mais precisas. Longe de ser vista com um aparato lógico atemporal, a dialética *formaliza*, através de seu “sistema de báscula”, como diria Hegel, uma experiência ou conduta (oscilante) de classe historicamente situada. E aqui, precisamente, é possível fazer a ponte que interessa: digamos que essa mesma convergência entre tendência social e esquema formal permanece vigente no caso de Drummond. Para me limitar à fase de que se ocupa o presente trabalho, é possível afirmar que a atitude conscientemente oscilante, própria do intelectual e defendida no ensaio sobre a classe média, como estratégia mesma de combate ao dogmatismo partidário, conforme se viu, encontra-se *formalmente transposta na lírica do período através do emprego recorrente do oxímoro*, a começar pelo título do livro de 51, onde o poeta chega mesmo a assumir as falsas vestes do mestre do paradoxo na lírica moderna (Pessoa<sup>41</sup>) e a ostentar o direito de desdizer-se linha a linha, verso a verso em poemas como “Cantiga de Enganar”. Na verdade, não há quase poema no livro que não cultive, uma vez que seja, alguma forma de paradoxo. Isso para não falar na presença de outras das formas *dialéticas* identificadas por Arantes, como a *ironia* e o *niilismo* da cosmovisão dominante no livro. A isso poderíamos ainda associar uma estratégia recorrente na lírica de Drummond, denominada por Sant’Anna de “diálogo a um” e por Merquior de “personificação dramática”, através da qual se dá o desdobramento da subjetividade lírica, a fim de encenar a duplicidade ou oscilação de atitudes em face de um mesmo conflito, da qual tratarei ao examinar alguns dos poemas da coletânea de 1951.

A mesma atitude vacilante parece ainda responder pelo andamento da prosa borboleteante de *Passeios na Ilha*, que, além da crônica sobre a classe média, inclui também aquelas famosas “Divagações” da abertura do livro, que tão bem resumem a posição literária (e política) adotada por

41. Penso aqui, obviamente, no conhecido estudo de Roman Jakobson sobre “Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa”, em *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 93 e ss.

Drummond diante das duas tendências do período historiadas aqui: a ameaça do formalismo estéril no contexto de especialização artística e a do sectarismo ideológico do PCB. É dessa prosa que se ocupa o capítulo seguinte, a fim de sintetizar, à luz do contexto exposto, a posição assumida pelo poeta na lírica do período.

Antes, porém, de finalizar o presente capítulo, caberia indagar – como se fez há pouco, a propósito da classe média – em que medida o ciclo de formação do intelectual moderno descrito por Arantes vigora integralmente no caso específico da *intelligentsia* nacional, cuja trajetória histórica, afinal de contas, se foi frequentemente permeada pela condição de dependência em relação às elites dirigentes e ao poder central, nem sempre parece ter sido compensada, ainda que imaginariamente, pela sensação de autonomia, formando aquele misto de realismo e quimera a que alude nosso filósofo. Misto para o qual Drummond apresentaria sua versão numa das crônicas de *Passeios na Ilha*, justamente intitulada “A rotina e a quimera”, que trata da relação de dependência do escritor instalado nas hostes do funcionalismo público, de onde extrai o sustento mínimo e essencial para a sobrevivência pequeno-burguesa, além do estímulo para a evasão de que se alimentam suas obras. Esse vínculo levaria ainda Drummond a propor, no ensaio dedicado a João Alphonsus, o exame de nossos escritores através de suas atividades práticas, em que sobressai o “vinco burocrático”, tão determinante para a visão de mundo e o universo temático de que se alimenta a obra do ficcionista examinado<sup>42</sup>.

A vinculação do escritor ao poder central a que alude Drummond evidenciou-se com toda a força no Estado Novo, como bem demonstrou o clássico estudo de Miceli, mas o fato é que ela já havia sido antecedida, muito antes, por outras tantas formas de dependência não só pública como privada, baseada no compadrio e no favor.

Já na clássica “Elegia de Abril” de 1941, Mário de Andrade falava de um “complexo de inferioridade” como tendo sido, sempre, “uma das grandes falhas da inteligência nacional”. Falava ainda que as “angústias” e

42. “João Alphonsus”, *Passeios na Ilha*, *op. cit.*, pp. 1452-1457.

“ferozes mudanças” da época “vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção de fracasso total”, detectáveis na ficção do período, através da freqüentação da figura do *fracassado*, um tipo “desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal algum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente”<sup>43</sup>, mas que havia sido elevado à condição de herói nas páginas de um Lins do Rego, de um Graciliano Ramos e de um Gilberto Amado, entre outros. Buscando a justificativa para a recorrência de um “tipo moral” dessa ordem na ficção, Mário afirma existir “em nossa intelectualidade contemporânea a preconsciência, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade e frouxo conformismo”<sup>44</sup>. Mário relaciona essa tendência marcante na ficção a outra, presente na poesia: o “voumemborismo”, do qual já se ocupara no estudo sobre a “Poesia de 30”, onde encontrava, no famoso poema de Bandeira, a obra-prima de um “estado de espírito generalizado” entre os intelectuais do período que, “incapazes de achar a solução, surgiu neles essa vontade amarga de dar de ombros, de não amolar, de *partir* para uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie”<sup>45</sup>. A explicação para essa sensação de fracasso total e para essa tendência generalizada à desistência, diagnosticadas na ficção e na poesia, seria dada por Mário em outra passagem da “Elegia de Abril”, onde admoestava severamente os companheiros intelectuais daqueles anos “em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime”. Lastimava, assim, essa “dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos”, vendo em muitos de seus contemporâneos apenas “cômodos voluntários dos abstencionismos e da complacência”, quando não da “pouca vergonha”<sup>46</sup>. Ora,

43. *Idem*, p. 191.

44. Mário de Andrade, “Elegia de Abril”, *Aspectos da Literatura Brasileira*, *op. cit.*, p. 191.

45. *Op. cit.*, p. 31.

46. “Elegia de Abril”, *op. cit.*, p. 197. A posição acomodatória da intelectualidade brasileira, sempre a “tocar viola de papo pro ar” (segundo a expressão de Olegário Mariano), já havia sido alvo de críticas anteriores de Mário de Andrade ao tratar da recepção do livro de Benda (*La Trahison des clercs*) pelos nossos intelectuais, nos dois artigos de 32

não é preciso muito esforço para notar – como já o fez José Paulo Paes – que essa sujeição tão severamente condenada é a mesma da qual, décadas mais tarde, trataria de forma sistemática o conhecido estudo de Sérgio Miceli sobre a “cooptação” do intelectual pelo Estado Novo<sup>47</sup>. É ela a responsável, na visão de Mário, pelo recrudescimento daquele *sentimento de inferioridade* que certamente deve envolver a posição, historicamente conhecida, de dependência do intelectual brasileiro em relação às elites e ao poder central, seja ao solicitar, durante o Segundo Reinado, a mão protetora do Imperador, na forma de honrarias, mecenato, patronagem<sup>48</sup>; seja ao sujeitar-se àquele mesmo sistema de “favores”, que, como bem demonstrou Roberto Schwarz, constrangia os “homens livres” dentro da ordem escravocrata. Ainda com o advento da República, embora se operasse certa mudança nos padrões do trabalho intelectual, as relações de dependência tenderiam a persistir consideravelmente e um bom exemplo está nos “primeiros intelectuais profissionais” surgidos à época, os chamados “anatolianos”, na expressão feliz de Miceli<sup>49</sup>, que eram polígrafos obrigados a se ajustar aos gêneros importados da imprensa francesa, a fim de satisfazer as demandas dos jornais, das revistas mundanas, dos dirigentes e mandatários políticos da oligarquia (sob a forma de crônicas, discursos, elogios etc.), visando assim, através do êxito de suas penas, alcançar melhores salários, sinecuras burocráticas e favores diversos. Ao lado deles, os que não se sujeitaram a ajustar sua pena ao gosto dos novos-ricos e às solicitações dos proprietários de jornais e editoras beneficiados pela

do *Diário Nacional* referidos atrás. Mais recentemente, busquei examinar a repercussão das discussões sobre o posicionamento político da intelectualidade brasileira dos anos 30 na lírica drummondiana do período (ver Wagner Camilo, “Uma Poética da Indecisão: *Brejo das Almas*”, *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, São Paulo, jul. 2000, pp. 37-58).

47. Sérgio Miceli, *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979.

48. Para um histórico sucinto da posição da inteligência nacional desde o Império, remeto, entre outros, a Daniel Pécaut, *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*, São Paulo, Ática, 1990, que tem justamente por objetivo melhor precisar, à luz da trajetória passada, a posição assumida pelos intelectuais brasileiros a partir de 1930.

49. Sobre os “anatolianos”, ver Sérgio Miceli, *Poder, Sexo e Letras na República Velha*, São Paulo, Perspectiva, 1977. A eles Miceli retornaria ainda uma vez, para estabelecer o confronto com os intelectuais do período Vargas, em *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil*, *op. cit.*, pp. 15 e 131.

expansão do público, viveram a experiência do “isolamento”, tendo de disputar “a sobrevivência no concorrido Mercado urbano recém-ativado, e a participação no sistema de hegemonia no espaço público”<sup>50</sup>.

Embora sujeito ao risco de todo esquematismo, creio que esse histórico sucinto ajuda a fundamentar o sentimento de inferioridade referido por Mário de Andrade, de modo que, ao evidenciar as relações de dependência e favor que marcaram a trajetória de nossa inteligência, torna difícil atribuir a esta a sensação imaginária de autonomia mencionada por Arantes. Autonomia essa que, reiterada por Drummond em sua crônica, a propósito da classe média, supus ser o fundamento da atitude poética assumida em sua lírica do período, ainda que sem encontrar qualquer sustentação ou respaldo nesse mesmo histórico traçado.

Entretanto, sem buscar contrariar as evidências históricas, gostaria de lembrar que Antonio Candido, em entrevista de 1979, falava da formação de um “pensamento radical de classe média”, nos decênios de 30 e 40, “além do pensamento revolucionário de esquerda, que atingiu setores mais restritos”. Os elementos decisivos para a sua formulação vieram da Faculdade de Filosofia de São Paulo – “cujo quadro discente era composto de professores primários, gente da pequena burguesia, filhos de fazendeiros...” –, mas esse pensamento acabou por se desenvolver em todo Brasil, envolvendo “mesmo a maior parte dos socialistas e comunistas”<sup>51</sup>. Não pretendo alegar que, ao formular sua crônica, Drummond tivesse claramente em mira esse pensamento radical de classe média, mas o fato é que a simples existência deste mostra que a hipótese de nosso escritor, apesar das evidências históricas em contrário, não é de todo destituída de um mínimo de respaldo na realidade do tempo.

50. Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*, apud Pecáut, *op. cit.*, p. 23.

51. Antonio Candido, “Entrevista”, *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, São Paulo, Unesp, 1922, p. 234.

## UMA RETIRADA ESTRATÉGICA

A propósito do conceito *sui generis* da *torre-de-marfim* formulado pelo missivista inveterado da Lopes Chaves, falei atrás que Drummond parece ter guardado e meditado de maneira tão conseqüente sobre mais essa *lição* do amigo, a ponto de se poder afirmar que a ela se deva muito da posição assumida pelo poeta itabirano nos anos 50. A prova disso estaria talvez não só no trecho citado do diário íntimo de Drummond, como também naquelas “Divagações sobre as ilhas”, incluídas no volume em prosa de 1952, sobre o qual gostaria de me deter rapidamente, no encerramento desta primeira parte, e isso por uma razão específica. Antonio Candido já havia chamado a atenção para “certa divisão do trabalho literário” de Drummond, “segundo a qual a prosa serviria para repassar a mesma matéria da poesia, mas num nível de menor tensão”<sup>1</sup>. Tal divisão

1. “A prosa de Drummond”, continua ainda o crítico, “em geral distende o leitor e por isso é de excelente convívio. A sua poesia, ao contrário, força o leitor a se dobrar em torno de si mesmo como um punho fechado. E isto está de certo modo em harmonia com a natureza dos dois veículos. A poesia é mais tensa porque depende de uma exploração constante da multiplicidade de significados da palavra. Nela, cada palavra é e não é o que parece, e na escolha semântica predominante, efetuada pelo poeta, fervem os significados recalçados, de maneira a estabelecer com frequência a dificuldade, a obscuridade essencial, solici-

encontra sua plena confirmação no *distendido* da prosa meio borboleteante de *Passeios na Ilha*, quando vista em relação ao *tensionado* da poesia coetânea de *Claro Enigma*. Muito da nova atitude assumida à época pela subjetividade lírica em face do real, além das razões que a motivaram, pode encontrar um foco de elucidação nessas “divagações sobre a vida literária e outras matérias”, conforme indica o subtítulo dos *Passeios*.

Este livro [esclarece o autor no curto prefácio] não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do *Correio da Manhã*. Sua ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir e usar suas razões de viver. *Suas razões, e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares.*

Já aqui revela-se algo da nova atitude. A gratuidade e a autonomia conferida à obra, que se escreve por si mesma, ressalta, em contrapartida, *certo desejo de omissão e descompromisso do autor*, que se recusa a uma relação mais *pragmática* com a escrita, redundando, portanto, numa atitude bastante distinta da assumida pelo poeta engajado dos anos 40 – muito embora ele jamais tenha chegado a um comprometimento literário de sua poesia em prol de qualquer doutrinação político-partidária. A atitude descompromissada não é, na verdade, assim tão “gratuita”, mas antes fruto de uma “desilusão”, cujas “razões” o autor não chega a especificar, embora seja possível entrevê-las, quando diz caber aos homens procurar suas próprias razões de viver e não aceitar as que lhes são *inculcadas* como verdadeiras, no que deixa transparecer o ressentimento para com a militância e as imposições político-partidárias comentadas mais atrás.

Em conjunto [segue o prefácio], estas páginas falam, talvez, de uma tentativa de convivência literária: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada.

tando a mobilização de todas as disponibilidades de compreensão do leitor. Já na prosa, o peso da mensagem a transmitir atenua na maioria dos casos a força tensorial, cada palavra encontrando o leito por onde corre mais livre. Em tese, é claro” (Antonio Candido, “Drummond Prosador”, *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 19).

Desse “convite” final do prefácio, o livro nos situa, logo com a primeira de suas *divagações*, no centro mesmo da *ilha*:

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

A imagem da *ilha*, como se sabe, não é referência nova no universo lírico de Drummond. Já no livro de estréia, ela comparecia embutida no *idílio familiar*<sup>2</sup> de “Infância”, através da referência ao herói de Defoe, com quem se entretinha e se comparava o pequeno Robinson do poema em seu refúgio particular, *ilhado* não pelas águas, mas pelas mangueiras da fazenda paterna<sup>3</sup>. Já na fase da poesia participante, a *ilha* passa a assumir conotação negativa, redundando em condenação, pelo que evoca em termos de evasão e individualismo alienador:

não fugirei para as ilhas  
ilhas perdem os homens<sup>4</sup>.

A revalorização da ilha no livro de 52 parece se fazer, agora, privilegiando outro interlocutor além de Defoe, que também a elegeu por *topos* ideal: refiro-me a Jean-Jacques Rousseau, o *promeneur solitaire* que extraía dos passeios diários, no exílio voluntário na ilha de Saint-Pierre, os devaneios de que se alimentam os capítulos de sua obra final, muito su-

2. Para a definição do gênero (idílio familiar), ver Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo, Hucitec; Marília, Unesp, 1990.
3. Ver a respeito a análise de “Infância” por Silviano Santiago, *Carlos Drummond de Andrade*, Petrópolis, Vozes, 1976.
4. Versos extraídos de, respectivamente, “Mãos Dadas” e “Mundo Grande”, ambos pertencentes a *Sentimento do Mundo*. A imagem recorrente da ilha na poesia e na prosa de Drummond foi objeto de análise de Raúl Antelo em ensaio publicado em *Litterature d’America* (n. 8, Roma, mar. 1983), cujos principais pontos foram retomados em *Literatura em Revista*, op. cit., pp. 215-216 (nota 80).

gestivamente intitulados de *promenades*. Seja nos *passeios* e nas *divagações* contidos no título da obra de 52 ou no de seu primeiro ensaio, a alusão às *Reveries* parece bastante evidente. Esse, portanto, um dos “ecos de obras alheias” que se fazem ouvir no texto drummondiano. Por conta disso, poder-se-ia assinalar certas afinidades significativas entre os dois escritores nesse movimento de retorno à natureza, motivado pela frustração no convívio diuturno com os homens. Entretanto, interessa muito mais aos nossos propósitos imediatos a diferença entre a atitude de um e outro: enquanto, em Rousseau, a ilha é o lugar de uma reclusão completa, onde o caminhante solitário, em seu autismo, declina da história e do tempo que a preside para mergulhar num tempo subjetivo que não distingue o instante presente do passado, a realidade da fantasia<sup>5</sup>; em Drummond, a *ilha* corresponde ao *justo ponto de equidistância* entre a hibernação total e o convívio com os homens. Nesse sentido, esse lugar ideal adotado pelo poeta itabirano parece aproximar-se mais do refúgio eleito por outro filósofo com quem Rousseau e o Drummond prosador revelam mais de um ponto em comum: refiro-me a Montaigne<sup>6</sup>, que, diante de um mundo concebido – segundo a velha tópica barroca do *contemptus mundi* – em termos de inconstância e falsidade, optou por *ilhar-se* na biblioteca do castelo familiar, espaço votado à *vita contemplativa* e a um “retorno a si”, mas também *mirante* a partir do qual ainda era possível lançar um olhar ao espetáculo dos homens<sup>7</sup>.

Sem pretender o isolamento autista, a completa anulação rousseauísta da realidade social, Drummond busca um retiro estratégico similar ao de Montaigne, local de uma “fuga relativa”, como ele trata de dizer. Ele sabe que, mesmo se a quisesse, essa anulação seria impraticável. É o que se verifica em “Meditação no Alto da Boa Vista”, também incluída no volume de 52. O poeta que aí busca um idêntico mirante que lhe sirva de resguardo, proteção e calma em relação à agitação e às ameaças da cida-

5. Acompanho aqui a interpretação de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: A Transparência e o Obstáculo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

6. Sobre o parentesco da prosa de Drummond com os *essais* de Montaigne, ver Antonio Candido, “Drummond Prosador”, *op. cit.*

7. Esse aspecto da obra de Montaigne é examinado por Starobinski, *Montaigne em Movimento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 11 e ss.

de, mas de onde possa, ao mesmo tempo, observá-la à distância, encontra, por força da contingência, as páginas de um jornal abandonado no banco. O olhar que a princípio ansiava encontrar, no verde da relva, um repouso contemplativo acaba seduzido pela “escura matéria impressa”, que o devolve à realidade da qual pretendia se distanciar:

Tenho altura para dominar a cidade, sem, contudo, afastamento que baste ao exílio. À breve distância da mata e dos episódios de rua, sinto-me concentrado, protegido, gratuito, manso, liberto. Como um pássaro de voo baixo.

Eis que no banco de azulejo mão vadia largou o jornal, ó contingência! E meus olhos, que preferiam antes repousar em verdes matizados, ou nas visões interiores que se ocultam por trás dos verdes, são seduzidos pela escura matéria impressa. Será talvez sacrilégio trazer a este alto de bela vista aquilo que devia ficar lá embaixo, espelho que é de cuidados cotidianos.

Tanto quanto o refúgio carioca, a ilha propõe uma visão em *perspectiva*<sup>8</sup> do real e não sua anulação completa. Se ela implica evasão, isso não redundaria em alienação social ou política, por mais paradoxal que pareça. Em virtude dessa concepção inusitada, a própria idéia de *engajamento* tende a ser reformulada em bases não menos paradoxais:

De há muito sonho esta ilha, se é que não a sonhei sempre. Se é que a não sonhamos sempre, inclusive os mais agudos participantes. Objetais-me: “Como podemos amar as ilhas se buscamos o centro mesmo da ação?” Engajados, vosso engajamento é a vossa ilha, dissimulada e transportável. Por onde fordes, ela irá convosco. Significa a evasão daquilo para que toda alma necessariamente tende, ou seja, a gratuidade dos gestos naturais, o cultivo das formas espontâneas, o gosto de ser um com os bichos, as espécies vegetais, os fenômenos atmosféricos. Substitui, sem anular. Que miragens vê o iluminado no fundo de sua iluminação?... Supõe-se político, e é um visionário. Abomina o espírito de fantasia, sendo dos que mais o possuem. Nessa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito de imaginação, administra-a, e até mesmo a tiraniza. Seu mito vale o da liberdade nas ilhas. E, contempor do mundo burguês, que outra coisa faz senão aplicar a técnica do sonho, com que os mais sensíveis dentre os burgueses se acomodam à realidade, elidindo-a?

8. Essa visão em perspectiva, distanciada, vale lembrar, reapareceria posteriormente em outros momentos da obra drummondiana, como bem demonstra o título de seu diário íntimo, *O Observador no Escritório*.

Como se vê, o próprio engajamento é definido como “ilha dissimulada”, implicando, portanto, uma boa dose de evasão, com que, centrado na utopia da sociedade justa e igualitária, o mais participante entre os participantes acaba por fazer abstração da própria realidade presente. Não bastasse, para escândalo dos mais agudos contemptores do mundo burguês, o modo por que eles promovem essa abstração é identificado à “técnica do sonho” de que se valem os “mais sensíveis entre os burgueses” para que, elidindo a própria realidade, possam acomodar-se a ela! Não é difícil perceber aqui uma resposta com endereço certo. Digo, uma réplica clara a toda a guarda montada do PCB, cujo dogmatismo acabou por *tirar* o ideal *libertário* (a “ilha “da utopia socialista) que se buscava defender, ao mesmo tempo que a alienava e a acomodava à realidade que se propunha combater. A ilha de Drummond, ao contrário, se implica uma boa dose de evasão e abstração, não chega a aliená-lo de todo, pois pelo menos lhe garante a visão em perspectiva, distanciada da realidade, por mais *negra* que seja.

Do exposto até aqui, creio já ter sido possível notar o quanto a ilha privativa de Drummond resume muito da atitude literária assumida à época pelo poeta. Dito de outro modo, ela é a síntese da concepção literária que passa a reger a criação do poeta no período. Se não, vejamos mais um pouco.

A ilha é, como se viu, uma forma de *evasão*, por meio do qual se deseja escapar aos constrangimentos impostos pela sociedade para se alçar à gratuidade e espontaneidade dos gestos naturais. Com isso, quer-se acomodar à realidade através de sua *abstração* que é aproximada à técnica do sonho – ou seja, um mecanismo psíquico por que se busca “corrigir” a realidade presente através de sua *compensação imaginária*, de acordo com a tese freudiana no conhecido estudo sobre a criação artística e os devaneios. Não por acaso, Drummond aproxima sua ilha da Pasárgada de Bandeira, exemplo acabado desse mecanismo compensatório. Associado a isso, a ilha é também definida como *produto da imaginação*, pois, como diz o cronista, “só de a *imaginar* já me considero seu habitante”. Mas sua *materialidade* só chega mesmo a ser alcançada à medida em que é *traçada a lápis*: “A ilha que traço agora a lápis neste papel é materialmente uma ilha, e orgulha de sê-lo”.

Por sua própria natureza – uma porção de terra cercada de água por todos os lados e, portanto, desvinculada do continente onde se instala a realidade dos homens – a ilha firma a *autonomia* da criação. Drummond, todavia, trata logo de salvaguardá-la do formalismo e do esteticismo alienante, na medida em que, ao admitir a presença de poetas em sua ilha, exige que eles se comportem como tais, “pondo de lado os tiques profissionais, o tecnicismo, a excessiva preocupação literária, o misto de esteticismo e frialdade que costuma necrosar o artista” – como, de fato, necrosou boa parte da geração de 45. E assim como não se confunde com a *art pour l’art*, a autonomia conferida à criação não implica, por outro lado, a alienação da realidade histórica e social não só pela posição estratégica ocupada pela ilha, mas também pelo fato desta constituir “um resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com a vantagem de ser quase ficção sem deixar de constituir uma realidade”. Uma concepção, como se vê, bastante dialética da criação, na medida em que afirma sua relativa autonomia e seu caráter de *construção*, sem deixar de reconhecer que traz em si o real transfigurado. Não estamos longe aqui do que assinalaria a melhor crítica dialética sobre a antinomia da criação artística, a um só tempo autônoma e socialmente mediada. Através dessa concepção, Drummond parece superar com sua ilha (tanto quanto Mário, com sua torre) a distinção entre *arte engajada* e *arte pela arte*, que, como bem nota Enzensberger, nunca prestou bons serviços à arte. “Esse jogo de palavras assemelha-se à corrida absurda de dois ratinhos brancos que se casam um ao outro, no moinho de uma gaiola”<sup>9</sup>. Ou ainda, como diria Adorno, não se pode separar os *carneiros valeryanos* e os *bodes sartrianos*. O equívoco dessa oposição simplista está em desconsiderar que cada um dos termos

[...] acaba por negar a si próprio ao mesmo tempo que ao outro: a arte engajada, porque suprime a diferença entre a arte e a realidade, mesmo que aquela se distinga desta já pelo fato de ser arte; e a *art pour l’art* porque, querendo ser um absoluto, acaba tam-

9. Hans Magnus Enzensberger, “Linguagem Universal da Poesia Moderna”, *Com Raiva e Paciência: Ensaios sobre Literatura, Política e Colonialismo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985, p. 46.

bém negando o vínculo obrigatório com a realidade implicitamente contida na sua emancipação em relação ao concreto, que é seu *a priori* polêmico. Entre esses dois pólos, a tensão que animou a arte até uma época muito recente acaba por se desfazer<sup>10</sup>.

Em Drummond, entretanto, essa tensão persiste, através da concepção dialetizante encarnada por sua ilha estrategicamente situada, de modo a lhe permitir, de um lado, proteger-se da retórica alienante e estéril em que incorreu a geração de 45 no seu intento de firmar o território autônomo da poesia, em resposta à especialização do trabalho artístico então em curso; de outro, escapar ao comprometimento político-partidário de muitos dos artistas participantes que se sujeitaram ao dogma jdanovista. Essas duas ameaças já se mostravam presentes em *Claro Enigma*, lançando a subjetividade lírica numa posição acuada que já se evidencia, metaforicamente, no título da primeira seção do livro: “Entre Cão e Lobo”. Embora a metáfora seja outra, a lógica dialética em que se apóia a concepção do livro é a mesma, como tratarei de demonstrar na parte 3 do trabalho. Antes, é preciso me ocupar da análise detida do livro de 48, assinalando o momento de transição entre poéticas – o primeiro daqueles movimentos de passagem a que me referi na introdução.

10. Theodor Adorno, “Engagement”, *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 286.