

RESSENTIMENTO DO MUNDO: PROVOCAÇÃO E REFLEXÃO NA POESIA DE DRUMMOND NOS ANOS 50.

Homero Vizeu Araújo

O fazendeiro do ar ajusta contas

Nos anos 50 a melancolia desceu sobre a inspiração de Carlos Drummond de Andrade, embora não lhe tenha roubado nenhuma vitalidade ou ímpeto experimental, apesar dos boatos em contrário nos arraiais vanguardistas. Melancólico e vertical, o poeta inspiradíssimo ousou ritmos clássicos e verso livre, patrocinados pelo *ennui* referido na epígrafe de *Claro Enigma*, livro de 1951, para alcançar uma poesia que oscilava entre melancolia, elevação e deboche. Uma oscilação de tom e dicção que qualifica e reorienta a célebre guinada classicizante do poeta na década de 1950. Vale recordar que John Gledson, no livro dos anos 70, já objetava contra a avaliação que indicava o caráter elevado e classicizante da poesia cinqüentona de Drummond, e a leva atual de reexame do poeta pode servir para uma retomada do debate. Se em David Arrigucci¹ se define um perfil de Drummond reflexivo e sentimental do início ao fim da carreira, com Jerônimo Teixeira² a nota brasileira é mais intensa ao referir uma cordialidade algo pérfida.

Para Vagner Camilo, que discute a inserção histórica de Drummond, vale estabelecer as mediações que permitam avaliar a passagem da *rosa do povo* à *rosa das trevas* de *Claro Enigma*. Para nossos fins se trata de discutir em que condições estéticas e históricas o poeta público traiu as expectativas de seu público, digamos, ficcional, e derivou perigosamente para aquele hermetismo injurioso referido por Merquior ao analisar *Claro Enigma*. A tentativa aqui é de expor com ênfase o inconformismo da poesia supostamente classicizante dos anos 50, que retoma e remodela o sentimento do mundo, inclusive a ironia e a provocação que estavam em Drummond desde *Alguma poesia*. Sendo assim, o fazendeiro do ar ajusta contas com seu próprio empenho solidário e progressista e abre vôo reflexivo, negativo e melancólico, até mesmo enunciando os dilemas bem brasileiros de uma formação nacional pifada. Que ele tenha referido assim o jeito de ser brasileiro, na década de 1950, quando tantas promessas democráticas e industrializantes apontavam para um destino melhor para o país, não deixa de soar profético para quem contempla o processo mais de cinqüenta anos depois.

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 95-114 • janeiro/junho 2007 • 95

Vejam-se os versos iniciais de um poema famoso do livro *Fazendeiro do ar*, de 1954.

Eterno

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!
O Padre Eterno,
A vida eterna,
O fogo eterno.

(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.)

O que é eterno, Yayá Lindinha?
Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eterníssssimo
A cada instante se criam novas categorias do eterno.
(...)

Na seqüência posterior do poema o tom muda e Drummond encadeia períodos longos e majestosos para levar adiante uma reflexão ambiciosa sobre eternidade, nada mais, nada menos. Mas vale a pena comentar o trecho citado. O enunciado abrupto e coloquial (*chato*) tem certo efeito humorístico ao descartar-se das pretensões de ser moderno. Porque o moderno é descartável? Desfrutável? Fácil? O humor explora o absurdo da pretensão à eternidade, como se de uma penada se alcançasse o estatuto de eterno. *Agora serei eterno* é uma frase que afirma um desejo e desautoriza, pelo voluntarismo patife, quem afirma tal coisa.

A estrofe seguinte, com as exclamações de pregão autopromocional (de feira? de bolsa de valores?), alinha as referências sucintas, sem verbo, à mitologia cristã sobre a transcendência. Sempre com eterno na expressão, que vai da autoridade suprema (*Padre*) ao fogo inextinguível que aguarda os pecadores, passando pela promessa de redenção e vida após a morte (*a vida eterna*). A seqüência abrupta com o adjetivo eterno repetido tem algo de piada que denuncia o caráter mecânico e obsessivo de quem busca a eternidade, ao mesmo tempo que afirma a irrelevância pretensiosa do esforço.

Com destaque de estrofe seguem-se duas citações. A primeira em francês, no original, é de Pascal (1623-1662). A segunda é de Machado de Assis, que era

leitor e admirador do filósofo francês. Do francês, na minha tradução precária: *O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora*. Depois da frase em tom elevado enunciada pelo filósofo sofisticado e canônico, vem o trecho de diálogo coloquial e desprezioso, que é o encerramento de um conto razoavelmente obscuro de Machado, o estilista supremo da Literatura Brasileira. Trata-se de *Eterno!*, de um livro de contos intitulado *Páginas Recolhidas*, de 1889.

Do epigrama francês, lapidar e elevado, ao coloquialismo da repreensão amorosa feita pela personagem brasileiríssima, Yayá Lindinha. O desnível entre um verso e outro é parte da estratégia irônica de Drummond, que diz e desdiz, em ziguezague que brinca com o leitor. Não que o jogo de citações seja trivial; Drummond trata de desencavar o octossílabo no idílio apatifado machadiano. E se a frase de Pascal é conhecidíssima, a referência ao conto de Machado de Assis não foi notada nem por José Guilherme Merquior nem por John Gledson, para ficar com dois soberbos comentaristas de Drummond e de Machado.

Depois da citação machadiana e um tanto enigmática desfila uma seqüência de esfuziante criação verbal a partir da palavra eterno. De uma inflamação como *eternite* à conjugação de um improvável verbo *eternuar*, o que a essa altura da exploração da palavra parece já ecoar, depois da repreensão de Yayá Lindinha, a noção de ternura, *é terno*. Ainda em ziguezague, o verso final desta citação traz a frase algo paradoxal que dá o clímax do esforço de exploração de eterno. A criação vocabular estava a serviço da criação de *novas categorias do eterno*. Ora, se é eterno, para que criar novas categorias? Afinal, as noções do novo e do velho são do âmbito do efêmero, que é oposto ao eterno. Os versos finais, assim, assinalam o paradoxo que desmente, mais uma vez, as pretensões ao eterno.

E tudo isso é só a abertura do poema, a partir daí o poeta solta sua veia reflexiva em andamento majestoso para alcançar, entre outros achados luminosos, versos como *Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos afundamos. / É tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios*.

Naufragar sem praia, com ponto-e-vírgula, não é para qualquer um. Em *Eterno*, diga-se, a disposição galhofeira da abertura do poema revela a capacidade de ironizar a tradição, inclusive a moderna. Chega de saudade, por que não aspirar a algo mais nobre? Se o eterno, depois dos efeitos dessublimizantes do ziguezague irônico de Drummond, vira aspiração entre patética e ridícula; o moderno não passa de mais uma rubrica de avaliação, tão datada quanto o eterno. Não deixa de ser uma provocação contra o conformismo de quem queira enquadrá-lo: moderno, universal, regional etc. Talvez mesmo uma piada sobre quem quiser rotulá-lo de maior poeta brasileiro.

No exercício implacável do humor vale moer no mesmo artefato lírico a fé católica, a filosofia cosmopolita e a cor local machadiana, para alcançar um efeito estético e ideológico cheio de ambivalências. Recusa do conformismo escolar da busca da transcendência? Variação rítmica e imagística de virtuose? Provocação pura e simples ao leitor? Não é difícil perceber tudo isso no texto deste poema. Mais interessante é tentar o esforço interpretativo para dar conta do impacto extraordinário dos versos.

A polêmica em torno do par moderno/eterno equivaleria a um ajuste de contas de Drummond com as pretensões mais ou menos edificantes do Modernismo brasileiro de primeira hora, tão engajado em estabelecer o moderno a partir do critério nacional, em franca oposição ao cosmopolitismo beletrista e parnasiano então hegemônico. Neste sentido estaria em causa o lado mais patriótico e localista de *Macunaíma*, de Mário de Andrade ou da *Poesia pau-brasil*, de Oswald, mas o que mais interessa, como é de se esperar em Drummond, é o ajuste de contas consigo mesmo ao recusar-se ao desrecalque localista ingênuo ou ao apelo à solidariedade anticapitalista de *Sentimento do mundo*.

Claro, talvez, seja mesmo uma retomada da ironia niilista de *Brejo das almas*, mas em andamento melancólico e debochado posterior ao tédio da epígrafe valeriana de *Claro Enigma*. Uma poesia de fato enigmática, mas que merece ser lida por um lente que evidencie os golpes maliciosos e mesmo perversos de um poeta sempre atento e disposto a enunciar o “emperramento da formação nacional”, como procura demonstrar Alexandre Pilati em tese de doutorado recente.³

Um livro instigante

Em *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, livro dedicado à poesia de Drummond, Vagner Camilo alcançou um avanço notável na discussão estética e histórica da lírica modernista brasileira. Mediante o conceito de campo literário de Bourdieu, parece-me que Vagner Camilo tem a intuição sobre a alteração civilizatória ocorrida no Brasil, inclusive no impacto dela sobre o talento absurdo de Drummond, na condição de exigente poeta nacional. A especialização do trabalho artístico ocorrida nos anos 40-50 teria levado os poetas a redimensionarem suas ambições, mas também enquadrou o amadurecimento de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião. Mesmo os prosadores abandonaram em parte a tarefa de representar o Brasil e seus dilemas a serem mapeados regionalmente, porque isto já tinha sido feito pelo romance de 1930 e pelo entusiasmo de país novo dos modernistas.

Desde a década de 1930 começa a se definir maior alcance para as obras literárias em geral, do que resulta o estabelecimento de um público ampliado e nacional, abastecido por editoras também nacionais, como José Olympio, Globo e Companhia Editora Nacional. A melhor síntese sobre o assunto, para variar, é de Antonio Candido, que enuncia a precaução cabível.

Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou.

Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. (...) (CANDIDO, 1987, p. 182).

Não se trata, de forma alguma, de alfabetização em massa e de redimensionamento do tamanho do público em geral, portanto. De resto, quando o sistema literário está pronto para incorporar leitores em um país que, no pós-guerra, reencontra as promessas da democracia, os meios de comunicação em massa tratam de atrair boa parte da população para o entretenimento auditivo. As pretensões da formação da literatura brasileira em contribuir para o avanço civilizatório sofrem a concorrência do entretenimento popular com radionovela e muita, muita canção – de Noel Rosa a Caymmi, Ary Barroso, etc. Não se trata aqui de avaliar a amplitude ou a dimensão dos *mass media* já na década de 1940, ou de entrar no debate fascinante sobre o papel da música popular na cultura brasileira, o que implicaria algum tipo de exame desta mercadoria específica, que é a canção, e seu impacto no gosto popular e nas atividades de intelectuais, poetas, etc. A questão que me interessa é examinar a crise da consciência letrada, mais ou menos empenhada em melhorar o país, ao perceber que a contribuição da literatura para a melhoria é irrelevante, diante dos planos dos economistas e burocratas, diante dos apelos da mercadoria disseminada, diante do samba, samba-canção, bolero etc. onipresentes e reincidentes.

Ao que tudo indica, o lugar disponível para o sistema literário, pelo menos nas suas pretensões formativas de contribuir para o debate, viu-se drasticamente reduzido. E a especialização do campo literário é uma resposta evidente à modernização em curso, mas a especialização pode ser incorporada esteticamente sem maiores restrições como também pode vir a ser reelaborada esteti-

camente como problema. No caso do ambicioso poeta nacional Drummond, o baque da crise nas pretensões formativas teria provocado uma resposta estética em que tédio valeriano e ressentimento, muito requintado formalmente, são componentes cruciais. Vale notar que João Cabral de Melo Neto, poeta mais jovem e sempre atento aos movimentos de Drummond, responderá ao quadro de especialização inventando para si mesmo as duas águas de sua poesia; os poemas em voz alta para público em geral e os poemas cerebrais para leitura silenciosa dos *happy few*.

Enfim, o campo literário autônomo, com seu conseqüente formalismo e especialização do trabalho artístico, estabelece uma relação tensa com certa consciência do fim do mundo letrado. Consciência que contribui com força para definir o caráter histórico do *ennui* de *Claro enigma*, com o poeta exibindo enorme liberdade estética num país impulsionado pela modernização capitalista, em breve com andamento juscelinista/desenvolvimentista de 50 anos em cinco. Daí uma parte não negligenciável do ressentimento do poeta sofisticado e plenamente inserido na tradição literária, mas condenado a escrever para o escasso público de poesia em um país de analfabetos em uma língua desconhecida do resto do mundo. O Brasil urbano dos apelos do rádio e do incipiente consumismo, outrora um país em que a literatura fora crucial para discussão e estabelecimento do destino nacional, vê surgir a poesia exigente de *Claro Enigma*, numa virada da ambição estética que deflagra a fatura de poemas longos e complexos e que é coletiva na poesia (veja-se a *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, o *Ouro Preto* de Murilo Mendes, o *Romanceiro* de Cecília Meireles). Em Drummond, as circunstâncias rendem o tédio de provocação, a eventual agressão ao leitor, a atitude irônica que busca a parceria alerta, faça só lâmina, mas também rendem a exigência estética renovada que inclui o hermetismo injurioso e o ajuste de contas entre nostálgico e irônico com o passado latifundiário e patriarcal.

Drummond, o lírico reconsidera seu empenho

Para examinar o gume estético da guinada antipúblico do grande poeta público, na expressão de Otto Maria Carpeaux, vale acompanhar e debater a análise empreendida por Vagner Camilo da primeira seção de *Claro Enigma*, intitulada *Entre lobo e cão*, mais especificamente a análise de alguns sonetos do início da seção.

Confissão

Não amei bastante meu semelhante,
não catei o verme nem curei a sarna.
Só proferi algumas palavras,
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
(Cego é talvez quem esconde os olhos
embaixo do catre.) E na meia-luz
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
e tudo que ele implica de suave,
de concordâncias vegetais, murmúrios
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
que se esfacelou na asa do avião.

Para Camilo, em *Claro Enigma* elimina-se justamente a possibilidade do apaziguamento ou amenização, que estavam presentes em vários momentos de *A rosa do povo*. Neste sentido, *Confissão* é um momento particularmente sintomático. Camilo nota que “o *penitente* começa por confessar sua infração ao segundo grande mandamento sagrado, de acordo com Matheus 22:39 (“Amarás o teu próximo como a ti mesmo”), ao que segue, e se relaciona, sua omissão diante do mais prosaico sofrimento alheio: “não catei o verme nem curei a sarna.” Encerrando o quarteto, o eu lírico, a seco, anuncia que se limitou a proferir palavras melodiosas depois da festa. Palavras melodiosas assim proferidas necessariamente conotam a poesia, o exercício da arte, que aqui aparece em contraste com a ação piedosa ou solidária. As duas orações justapostas no quarteto, pela contigüidade do enunciado, parecem referir certo desconforto de um eu lírico hedonista (boêmio?) que tarde, depois da festa, se abandona ao estado de devaneio. Assim, esta persona poética nega de forma mais ou menos evidente a atividade e a atitude de piedade ou solidariedade. Como nota Camilo, trata-se mesmo de alheamento em relação à dor alheia.

A segunda estrofe anuncia a impossibilidade e alguma hipocrisia, talvez mesmo a mentira de quem dá sem dar e beija sem beijo. Uma inautenticidade que reforça a hipótese de leitura da primeira estrofe como uma autodenúncia de culpa de quem é um individualista que encontra seu prazer apesar da des-

graça alheia. E este dado do esteticismo culposo não é levado em consideração por Camilo, embora ele anote magistralmente que o alheamento e a distância, enunciados no primeiro quarteto, no segundo quarteto remetem à impossibilidade de qualquer entrega. Vale notar o caráter íntimo de dar e beijar que antecedem a menção ao catre: “Mas o desmerecimento não se limita apenas à poesia, ou, melhor, às *palavras melodiosas* proferidas pelo eu ao sair da festa. Ele se estende a todo e qualquer gesto que dele parta em direção ao outro. É o que se vê na 2ª estrofe, que denuncia o vazio de intenções ou a falta de convicção nos gestos de entrega e afeto do eu dirigidos ao outro: “dei sem dar e beijei sem beijo”. O paradoxo diz assim do gesto que é pura aparência, convenção em que o eu não se coloca ou se doa por inteiro.”(CAMILO, p. 259).

O terceiro quarteto consiste num longo período indagativo que pergunta como constituir um homem na fragilidade de suas emoções e afetos. A amplitude sintática ecoa a amplitude filosofante da questão, que, à luz da desconsideração do eu lírico, desqualificado e denunciado nas estrofes anteriores, não pode ser respondida. A autodesqualificação bloqueia a boa-fé da pergunta, que se torna mera questão retórica, repleta de melancolia. O quarteto final é arrasador no confessionalismo auto-acusatório que não apela para a absolvição depois da contrição: “Confessar-se abertamente nesses termos já é uma forma de punição, para a qual, entretanto, não há perdão. E se assim ocorre, é porque o *desamor* não se refere apenas ao outro, mas, antes de tudo, a si próprio.”(CAMILO, p. 261).

O eu lírico confessa amor somente pelo pássaro “azul e doido”, que para Vagner Camilo é um símbolo do ideal “distante”. Animal flagrado em pleno vôo que se destroça contra o avião. Para Vagner, trata-se do ideal de liberdade (como o acalentado outrora, nos idos de 40) que se choca e se destrói contra o avião (realidade da técnica, encarnada pelo pássaro mecânico). Parece-me evidente que aqui nosso autor forçou um pouco ao encontrar um sentido unívoco que remete àquele ideal de liberdade coletiva. Mas se a leitura de Vagner ficou unilateral, não deixa de ser sintomático que o tal pássaro misterioso se destrua contra uma realidade simbolizada por um produto de sofisticada tecnologia, o avião. Por associação, contra a sociedade brasileira modernizada à moda bossa nova, em compasso singular, desigual e combinado.

Contra o mundo moderno que finalmente chega ao Brasil, urbanizado e massificado, lugar em que os ideais de liberdade não fazem sentido, muito menos se proferidos por alguém que chega tarde, ao voltar da festa. Se não abusamos na interpretação, temos novamente o poeta expondo certa amargura,

mas com maestria e supremo apuro, em face de uma sociedade e de um público leitor que, fascinados pela técnica e pelo conforto, são impermeáveis até mesmo às provocações mais ferozes e injuriosas.

Diga-se que o pássaro azul e doido parece ser mais o símbolo da liberdade artística, azul e doida, pessoal e intransferível. A imaginação artística sem peias, que, no entanto, é ridicularizada nas palavras melodiosas do primeiro quarteto, como se a melancolia e o ressentimento atuais tivessem reduzido as pretensões do poeta e sua fé em sua própria arte. O pássaro seria o ideal de potência poética e a disposição participante que dá lugar a pretensões muito mais modestas no aqui e agora do quase soneto? Vistos à luz do esteticismo desenganado da atualidade, tanto o ideal libertário coletivo quanto o poético e individual se tornam azuis e doidos, utópicos ou mentirosos.

Afinal, os anseios libertários levavam, em vários momentos, a uma poesia de amenização da culpa e de celebração de uma aliança de classe autocongratatória, talvez mesmo fraudulenta. Assim, o hermetismo do poeta e do seu pássaro pode acusar a fraude subjacente ao pacto com o leitor e com as pretensões a uma aliança livre de culpa que apagasse o conflito. Neste sentido, temos o intelectual exigente e dubitativo que se recusa a aderir a uma causa sem revelar seu distanciamento e desamor. A distância em relação aos acontecimentos, como quer Valéry na epígrafe, é condição para a introspecção e para a crítica das soluções apaziguadoras de outros momentos.

Agora não há mais desculpas, que podiam comparecer nas fantasias de solidariedade coletiva na preparação da jornada rumo ao socialismo, em mais um momento tardiamente empenhado de nossa literatura. Ao enfrentar o enigma de um público virtual que pode ignorar seus apelos à solidariedade, ou então ler sua poesia como arregimentação autoritária, ou ainda reduzir tal poesia a *pasto de vulgares*, a persona drummondiana trata de elaborar a autocrítica mediante ironia melancólica. O poeta recolhe-se ao hermetismo melancólico para se fitar amargamente e sem concessões e a partir daí fazer as exigências cabíveis ao público, sem concessões também. Sua poesia ficará crispada por renovados paradoxos e impasses.

Tudo isso é uma resposta à especialização literária em curso? Ao surgimento de um campo literário vincado, também ele, pela luta política, pela intolerância e pela censura stalinista? Estas variáveis são parte da equação, mas convém examiná-las em relação com o processo social, isto é, da percepção do poeta de que a modernização brasileira conservadora, com seu ritmo desigual e combinado, está dando à luz uma sociedade tecnificada, de massas e urbana.

Um quadro pouco propício à lírica solipsista, participante, erótica ou qualquer outra, o que torna mais ou menos irrelevante o caráter empenhado da literatura. Aí se compreende melhor, acho eu, o ressentimento e a melancolia do poeta num mundo banalizado pela mercadoria, ressentimento e melancolia que resultariam no hermetismo e na agressão (aquele hermetismo injurioso enunciado por José Guilherme Merquior).

O ódio a si mesmo e a indiferença em relação ao público, mais as acusações nem tão veladas assim ao quadro social degradado, indicam que o poeta reelabora a especialização técnica no campo literário e a estupidez e o sectarismo jdanovista da política cultural do partidão para dar conta de um impasse maior. As promessas do país novo falharam e as possibilidades massificantes da modernização já mostram sua cara, de qualquer modo, a literatura, que sempre foi fenômeno de elite, parece perder terreno mesmo junto à elite para a ciência. Deixa de ser central e passa a coadjuvante sem ver cumpridas as promessas formativas de um Brasil mais integrado e menos desgraçado.

Enfim, se fosse para profissionalizar-se e especializar-se caberia simplesmente o apuro técnico e o esforço metafísico, sem ironia. Assim como a resposta ao partido poderia ser apenas a recusa aos acontecimentos e a auto-acusação. Ao alcançar os extremos do conflito (acompanhados de momentos de conciliação intensos ainda que ambíguos: veja-se a celebração da família mineira), o poeta reelabora os dilemas de um intelectual brasileiro na periferia convulsionada do capitalismo, e daria forma literária, na sua poesia intimista, reflexiva e paradoxal, aos impasses da dinâmica social hostil à lírica e à literatura em geral. Um poeta público que investe contra o público. Mais um paradoxo entre tantos.

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Na abertura de “Entre lobo e cão”, este é o terceiro soneto, imediatamente anterior a *Confissão*. Do ponto de vista métrico, trata-se de um raro soneto em alexandrinos, o que reforçaria seu caráter cosmopolita e classicizante. Ele abre com uma pergunta que ocupa os dois primeiros versos, pergunta que é anticosmopolita, fazendo praça do localismo. Em uma leitura mais estrita, trata-se de uma questão nacionalista acerca da sobrevivência da poesia: *Que lembrança darei ao país que me deu / tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?* Sem forçar a nota, trata-se de perguntar como o público reagiria à obra em um futuro não muito distante. A resposta implacável apresentada pelo próprio poeta é de que a obra sofrerá o esquecimento e irrisão, ou melhor, de que o incerto valor (medalha) da obra será esquecido e que o nome do poeta deflagrará o riso.

O segundo quarteto também abre interrogativo: por que o poeta mereceria mais do que os outros poetas? Em termos gerais e sucintos, o poeta pode estar se referindo ao conjunto dos poetas de valor incerto ou aos poetas em geral, bons e maus. Nota Vagner Camilo que a indagação inicial, a do primeiro quarteto, ao mencionar tudo o que o poeta recebeu de seu país, revela um certo mal-estar da dívida não resgatada. Aquela dívida tão evidente para o poeta consciente de seu papel social e que o teria impelido para a poesia participante dos anos 40. “Em escala mais ampla, ela pode mesmo ser vista como variante explícita daquele *senso de missão* que, segundo Antonio Candido, sempre norteou uma literatura *empenhada* como a nossa.” (CAMILO, p.186).

Ou seja, a preocupação com o público seria componente inescapável da consciência exposta pela persona poética, que afirma sua dívida já no quarteto inicial. Vagner Camilo não nota, mas vale lembrar que se trata de um senso de missão tardio, uma vez que a formação da literatura brasileira já se encerrara na segunda metade do século XIX. Assim, de acordo com o célebre argumento exposto em *Formação da Literatura Brasileira*, a literatura brasileira fora empenhada, no sentido de que os escritores quando escreviam suas obras abrigavam “a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura”, mas tal se deu nos séculos XVIII e XIX, no âmbito daqueles momentos decisivos que foram Arcadismo e Romantismo.

Por outro lado, como o próprio Candido reconhece em entrevista recente, em matéria de formação, o encerramento ou a continuidade dependem da

perspectiva adotada. Difícil é negar a permanência do senso de missão a mover Euclides da Cunha, Lima Barreto, a vanguarda paulista de 20, o conjunto do Romance de 30 e a vanguarda concreta dos anos 50, entre outros autores e obras da Literatura Brasileira. Para além propriamente do período de *Formação*, em que a jovem nação tratava de disputar seu lugar no concerto das nações, o caráter empenhado permanecia em evidência.

Era uma disposição emancipadora e progressista de débito para com o país? A má-consciência de letrados, gente que teve acesso à cultura em país de analfabetos e que se volta contra as circunstâncias acabrunhantes? Uma disposição de denúncia modernizadora que se vale da ficção e da poesia para expor a distância que separa o país do ideal civilizatório europeu? Da provável mistura destes elementos emerge a força e a limitação de autores os mais variados.

Na abertura de *Claro Enigma, Entre lobo e cão* é um ajuste de contas entre feroz e melancólico (entre lupino e canino?) com as boas intenções formativas, que passa necessariamente por uma autocrítica irônica e acerba: *E mereço esperar mais do que os outros, eu?! Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti*. Contra as pretensões conciliatórias a apelar a público e ao próprio eu rebelde do poeta, vem a constatação entre amarga, consolatória e auto-indulgente, mas também irônica, devidamente embutida na interrogação *E mereço esperar mais...* Com disposição provocativa, o poeta, que iniciara o poema com o dado local e/ou nacionalista, apela agora para o mito grego, Orfeu, o poeta supremo. E Orfeu é mencionado para ser renegado, uma vez que o mundo moderno (*monstros atuais*) é inacessível aos seus poderes, porque o próprio Orfeu vagaria agora taciturno entre o talvez e o si/se.

Teríamos aqui um Orfeu impotente e dubitativo, uma encarnação da atitude do intelectual moderno diante da opacidade do mundo. Um ressentimento agravado aqui pelo anterior empenho/engajamento e sua *busca* de um pacto positivo com o leitor que por sua vez levasse a um país melhor. Neste sentido, uma negatividade assaz determinada historicamente, cujo alvo oculto, mas nem tanto, seria a disposição edificante da *Formação*. Ainda Vagner Camilo: “Diante de um mundo que se afigura tão instável e volúvel, o eu acaba por adotar uma atitude correlata, com a oscilação de Orfeu, a “vagar taciturno entre o talvez e o si”. Ela tem parentesco naquela indecisão tributada à classe média, que, de pura indecisão, Drummond converteria positivamente em atitude armada, alerta e desconfiada.” (CAMILO, p.187).

O mundo moderno, *esses monstros atuais*, pode ser mais restrito do que nossa leitura aponta. Para Vagner Camilo são propriamente as ameaças do presente, do fascismo à guerra, do anonimato urbano à saudade de Minas. E

desta incapacidade para lidar com tais monstros proviria a “recusa em legar qualquer espécie de lenitivo, de consolo ou esperança – como outrora fizera, em meio à guerra, com a utopia *luminosa* e radiosa da “cidade do amanhã” e do “claro dia espanhol” – às dores de um mundo insensível ao canto, que o condenou ao esquecimento (*Não deixarei de mim nenhum canto radioso...*)

Trata-se de uma disposição em quase tudo oposta àquela enunciada em *Canção amiga*, do livro *Novos Poemas*. Os termos são mesmo de uma canção inamistosa, que declara no terceto final que o legado possível é o impasse no qual a persona do poeta se encontra mergulhada. Reafirma-se a célebre pedra modernista do primeiro livro do poeta, que já ressurgira em *O Enigma* para conotar a posição do intelectual moderno e seus impasses e encerrará *Claro Enigma*, em *A máquina do mundo*, sempre a tornar oscilante a posição e a perspectiva do eu lírico intelectualizado (CAMILO, p.188).

A atitude do eu lírico, identificado com Orfeu, é do “vagar taciturno”, nota Camilo, entre a indefinição (*talvez*) e a misantropia e o auto-exame melancólico e irônico em *si/se*, oposto ao *ti* do mundo. O resto se esfuma e resta a pedra no meio do caminho, a simbolizar imobilismo e impasse. Para desgosto de Haroldo de Campos, uma retomada classicizante que inclui o verbo haver e o pouco coloquial *em meio do caminho* em chave de ouro alexandrina. O que Haroldo não levou em conta é o caráter desidealizante do trabalho poético afirmado aqui, a que Vagner Camilo acrescenta a representação do encalhe estetizante a que seria confinada uma poesia “destituída de um impulso utópico que alimente o anseio de comunhão social”. A representação, segundo nosso autor, do encalhe em que teria dado a lírica moderna com a geração de 45, encalhe que Drummond evitaria (“acaba por se furtar”, na perífrase elegante e drummondiana de Camilo) justamente ao configurar e enunciar e denunciar a atitude estetizante, “justificando-a ainda como conseqüência dramática da incompreensão e do fracasso de seu anseio de comunicação e comunhão social (...), o que acabou por redundar na atitude oscilante, melancólica e fantasmática de Orfeu, a “vagar taciturno entre o talvez e o si”. (CAMILO, p.189).

Se não estou enganado, Vagner Camilo argumenta que a autoconsciência irônica teria salvo Drummond do esteticismo, uma vez que o problematiza. Sendo inegável que a autoconsciência é peça fundamental da equação, parece-me que o próprio Camilo concordaria que é uma solução interpretativa assaz frágil para a potência do conflito identificado no soneto. No que me diz respeito, o dado crucial é que a atitude estetizante de Drummond, com sua audácia a misturar localismo e mito cosmopolita enunciada em dois quartetos alexandrinos, talvez componha algum “impulso utópico a alimentar o anseio

de comunhão social”. Só que este impulso utópico agora perdeu a ingenuidade e inclui a denúncia da empatia lírica, do transe emotivo a que se abandonava o poeta e que engolfaria o leitor. Trata-se de, mediante a ironia e a reflexão sobre a precariedade e transitoriedade da arte, retomar aquele efeito que Baudelaire praticou em suas *Flores do mal*, assumindo a dicção classicizante e estetizante para denunciá-la de dentro, com provocações que incluíam a celebração de um pacto rebaixado com o leitor (*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*) e a exaltação da perversidade sem redenção.

Drummond partiu, assim, para a provocação que propõe ao leitor posição crítica e questões difíceis, para muito além da empatia conciliatória em nome dos ideais a serem alcançados. Ao denunciar suas pretensões à imortalidade artística e ao enunciar a eventual indiferença do público, o eu lírico expõe a fratura no pacto e faz a exigência. Um eu lírico brasileiro, que com alguma má-consciência pergunta sobre o legado a ser deixado ao país, para encerrar o poema enunciando o impasse e a dúvida, que passam a ser também patrimônio do distinto público. Um poeta público conseqüente, enfim. Tão conseqüente que investe contra as expectativas do público. Drummond expõe os impasses da pretensão empenhada, na medida em que ela facilitava a tarefa do poeta e do leitor, apaziguando as contradições de um e de outro. Um desenlace complexo, moderno, nacional e negativo para o sentido de missão, herdado dos momentos decisivos da formação da literatura brasileira.

Ao analisar *Oficina irritada*, Vagner Camilo é obrigado a lidar com a agressão explícita no poema. Para tanto remete a Baudelaire e seu poemadedicatória, notando que, segundo Dolf Oehler, o poema representa uma

(...) iniciação concreta do leitor sob a forma de um exercício que o coloca em contato com a língua e o tom dessa poesia. (...) Quando Baudelaire volta-se diretamente ao público, a indicação de leitura transforma-se facilmente em provocação, obrigando-o a escolher entre rejeitar o livro ou mergulhar nele, entre tornar-se um adversário ou um cúmplice (OEHLER, *apud* CAMILO, p. 201).

A persona drummondiana reelabora parte desta disposição provocativa, que deixa para trás as boas intenções e os apelos conciliatórios e incorpora a tensão contínua e os paradoxos, sob o signo do tédio e da melancolia irremediáveis. Seria um retorno ao desencanto tão acentuado em *Brejo das almas*, a coletânea anterior a *Sentimento do mundo*? De volta ao atoleiro e à tensa imobilidade ali presente, ou então uma renovada ênfase no negativismo e ironia que nunca abandonara a maior parte da poesia de Drummond, mesmo nos momentos de maior apelo solidário.

Daí que os achados críticos formidáveis de Vagner Camilo resultem numa formulação elegante, mas deficiente, em que a melancolia de *Claro Enigma* revelaria a perda do ideal revolucionário ligado a um projeto futuro (socialista) que impulsionava a lírica participante dos anos 40 (ver CAMILO, p.162).

Se o desencanto com a participação política faz parte relevante dos assuntos e ritmos de *Claro Enigma*, a renovada ênfase no ressentimento e na melancolia do poeta está enquadrada pelo esgotamento da disposição empenhada da literatura brasileira, ou seja, pela crise da síndrome formativa, e pela percepção do surgimento de uma sociedade de massas, urbana e industrial. O problema da gênese política imediata do desencanto e da melancolia de Drummond parece esconder a dinâmica e os impasses de um lírico contemplando os resultados da modernização recuperadora da qual ele foi agente privilegiado, na condição de chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde.

Não que a avaliação e a crítica aos ideais participantes e solidários sejam desprovidas de relevância no enunciado melancólico e irônico drummondiano. Eu argumentaria mesmo que a ironia madura guarda certa semelhança com a de Machado de Assis, também esta inscrita em contexto de modernização, surto modernizador pateticamente restrito. Machado, na segunda metade do século XIX, avalia os limites das pretensões progressistas, as promessas da *Nova geração* e as atitudes cientificistas da rapaziada dos anos 70 do século XIX, entusiasmada com o republicanismo, abolicionismo, positivismo, darwinismo, etc. Neste caso, o efeito formal análogo revelaria impasses semelhantes na pretensão de desemperrar a formação do país. Se para Machado o dispositivo formal rendeu a crítica e a paródia do narrador realista, em Drummond a crítica incide sobre o próprio eu-lírico, todo retorcido e auto-irônico. Nos dois casos os escritores intuíram que, mais do que tentar abordar diretamente a matéria brasileira, era necessário analisar e denunciar o ponto de vista mediante o qual se empreendia a abordagem. Em Drummond tal coisa equivalia a responder de forma crítica e machadiana aos apelos de Mario de Andrade, que reconhecia o gênio de Machado de Assis, mas não sabia o que fazer com a obra.⁴

Seja como for, a ênfase no desencanto político torna a leitura da poesia feita por Camilo um tanto desatenta para os efeitos de provocação de poemas como *Legado* e *Confissão*, cuja auto-ironia e autodenúncia incluem a traição das expectativas do respeitável público, talvez um tanto viciado pela disposição empenhada – e não necessariamente de esquerda – propagada da formação da literatura brasileira. Em *Remissão*, que junto com os outros dois citados e mais alguns constitui o pórtico da *Claro Enigma*, a avaliação é implacável.

Remissão

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.
(...)

Se a poesia virou pasto dos vulgares, onde ficou a disposição de apelo ao homem do povo e ao público em geral? Desqualificando o leitor possível, o poeta exprime desamor pelo próximo e também por si mesmo, mas a poesia de sintaxe maleável, rigor métrico e argumentação mais ou menos abstrata faz a exigência à capacidade do leitor, assim como demonstra a perícia do poeta. Os procedimentos classicizantes e as metáforas herméticas desmentem a desqualificação, que a rigor já vinha carregada de ironia e paradoxo. Um impasse configurado na forma literária, aqui tensionada na semântica, na fonética, na sintaxe, etc. Esta solução estética requintada se alinha mal com o raciocínio armado por Vagner Camilo, para quem o poeta, acossado pela melancolia das ilusões perdidas do engajamento, teria reagido através de certo formalismo e hermetismo poéticos ao barateamento panfletário do realismo socialista mas escapado da convenção estreita da geração de 45 mediante a tematização reiterada do risco alienante da *torre de marfim*.

E a própria análise levada a cabo por Vagner Camilo renega o enunciado esquemático. O crítico demonstra no detalhe que neste poeta a tensão entre ritmos e sons e a dimensão semântica remetem a um conflito que está muito além da reiteração de um tema, mesmo que inescapável. A própria denúncia dos perigos alienantes da torre de marfim provavelmente implica mais um efeito irônico com a pretensão emancipatória que se apresentara aqui e ali em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*. Disposição emancipadora que era do poeta? De uma persona lírica entre outras e denunciadas por uma das outras? Do suposto público? Dos críticos que o condenavam ou elogiavam por ser fraternal e socialista?

Do conjunto de questões emerge o impasse do poeta que acreditara abandonar o brejo das almas ao incorporar o sentimento do mundo e nos anos 50 parece voltar ao atoleiro aquele, mas com sobriedade classicizante e provocação irônica e melancólica de fazendeiro do ar. A persona poética agora se permite oscilar entre Pascal e Yayá Lindinha machadiana para objetar e flertar com os termos eterno e moderno, e o resultado entre sarcástico e brincalhão compõe problemas e provoca perplexidade. Teríamos então a poesia comple-

xa e negativa a emergir da circunstância em que o papel civilizatório da literatura é testado no seu limite, inclusive no sentido brasileiro formativo, para permitir a pesquisa estética muito agressiva e meditada. Função literária em baixa, mas ambição estética em alta. Um paradoxo brasileiro e civilizatório que produz grandes resultados, se não erramos muito aqui.

Notas

¹ ARRIGUCCI, David Jr. *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

² TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

³ PILATI, Alexandre. *O poeta nacional sem nação – impasses da formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. Doutorado em Literatura Brasileira, PPG em Literatura Unb. 2007.

⁴ “Machado de Assis é um fim, não é um começo e sequer um alento novo recolhido em caminho. Ele coroa um tempo inteiro, mas a sua influência tem sido sempre negativa. Os que o imitam, se entregam a um insulamento perigoso e se esgotam nos desamores da imobilidade. (...) Machado de Assis não profetizou nada, não combateu nada, não ultrapassou nenhum limite infecundo.” ANDRADE, Mario de. “Machado de Assis”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. 5.ed. p. 107.

Bibliografia

ANDRADE, Mario de. “Machado de Assis”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. 5.ed.

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

GLEDSON, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

PILATI, Alexandre. *O poeta nacional sem nação – impasses da formação do*

Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade. Doutorado em Literatura Brasileira, PPG em Literatura, Unb. 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Resumo: Em diálogo com os argumentos de Vagner Camilo em *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, este ensaio busca definir os termos da melancolia e da ironia drummondiana nos anos 50, os quais oscilariam entre autocrítica, provocação e sarcasmo, num procedimento literário que refere e reelabora os impasses do modernismo no sistema literário brasileiro dos anos 50 e a dinâmica da modernização conservadora da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, Claro Enigma, Fazendeiro do ar, eu lírico, formação da literatura brasileira, Vagner Camilo, forma literária, processo social.

Abstract: In dialogue with Vagner Camilo's arguments in *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, this essay studies the melancholy and irony of Carlos Drummond de Andrade in the 50s, which would include self-criticism, provocation and sarcasm, establishing a literary form that reflects and refracts the dilemmas of modernism in the brazilian literary system of the 50s and the procedures of the conservative modernization in brazilian society.