

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
BRASILEIRA

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA JUTGLA

**Lírica e autoritarismo em *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de  
Andrade**

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
BRASILEIRA

**Lírica e autoritarismo em *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade**

Cristiano Augusto da Silva Jutgla

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo  
2008

## RESUMO

A pesquisa “Lírica e autoritarismo em **A rosa do povo**, de Carlos Drummond de Andrade”, procura analisar as configurações de um conjunto de quatro poemas da obra, a saber: “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Idade Madura” e “Morte no avião”. A complexidade formal e temática dos referidos poemas apresentam-se, segundo nossa tese, como estratégias discursivas de resistência do sujeito lírico ao contexto de modernização conservadora no Brasil dos anos 30 e 40.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, autoritarismo, lírica, Estado Novo.

## **ABSTRACT**

The study “Lírica e autoritarismo em **A rosa do povo**, de Carlos Drummond de Andrade”, analyses the aspects within a group of four poems from the author, as the following: “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Idade Madura” and “Morte no avião”. The formal and thematic complexity shown through those poems presents, according to our thesis, as discursive strategies of the lyric subject’s resistance to the conservative modernization context in Brazil from the thirties to the forties.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade; Authoritarianism; lyric, Estado Novo.

## Agradecimentos

Inicialmente, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg, orientador deste trabalho, pelo profissionalismo, leitura e seriedade durante o desenvolvimento da tese; agradeço, de coração, igualmente pela compreensão em diversos momentos da pesquisa e de minha vida nestes quatro anos de estudo.

À Profa Eloá, que compreendeu a mudança de rumo em minha pesquisa.

A meus pais, Djalma e Ruth, e minha família, que têm me apoiado, sem vocês nada teria sentido. À Ana e ao Pedro pela compreensão e amor sobre-humanos de minha ausência em diversos momentos.

Agradeço à profa Eliana Mara (UFBA), que me apoiou com seus livros, inteligência e sua casa durante o concurso para a Uneb, momento mais difícil de minha incipiente carreira acadêmica; o mesmo digo à Maricelma, que me auxiliou antes e depois das provas e até hoje me ajuda com seu jeito doce de encarar a dureza da vida.

À Zelinda, Cláudio, Rogério, Roseli, Mauro, Zé Ribeiro, Valdirene e Ricardo Stumpf, amigas e amigos de Brumado que seguraram “barras” que eu não agüentaria sozinho e não me deixaram ir embora ou me perder no mundo. De coração, muito obrigado.

À Zoraide, Humberto e família pela linda amizade e a grandeza de tomar uma no Kina e falar de tudo e algo mais. À Meire e Nelton, pela Bia, sorrisos lindos sempre que chegamos a Conquista. À Paulinha que me socorreu no final da tese e que sempre abriu sua casa para nós.

Aos professores do DELL (UESB), em especial Cássio, Lúcia, Ricardo e Marília pela amizade.

Ao Francisco, irmão que já sabe de tudo e não preciso falar mais. Ao Alexandre Bebiano, Lucas, Eduardo, Márcio Moraes (agora que colocamos a conversa em dia), Melissa, Mariê e Rejane.

Agradeço aos colegas Maria Rita, Valéria, Moacyr, Cristiana, Vinícius e Jaime, do Grupo de Pesquisa “Literatura e autoritarismo”, coordenado pelo prof. Dr. Jaime Ginzburg, pelas reuniões em 2004 extremamente produtivas e que me fizeram crescer assim como desenvolver meu projeto. Em especial, Vinicius, amigo, por coisas de longe, lá dos longes da periferia de São Paulo.

A todos funcionários e funcionárias da Uneb, pela leveza, acolhimento e prazer de trabalhar com vocês. Aos funcionários da Usp, nomeadamente, da biblioteca Central e da pós do DLCV. Ao Jônatas, cuja dolorosa partida ainda não aceitei.

Aos professores e professoras da Uneb, em especial, Professores Manuel, Oton, Wilson e a mais nova, Gheu, pelas lutas comuns na luta por universidade séria, pelas conversas semanais após as aulas. Igualmente aos alunos e alunas que dialogam comigo no dia-a-dia da Uneb.

Por fim, agradeço à Universidade do Estado da Bahia, Uneb, pela Bolsa de Doutorado, sem a qual não teria tido condições de realizar a pesquisa.

*“Há no país uma lenda,  
Que ladrão se mata com tiro.”*

Carlos Drummond de Andrade

*“Aceitar a cultura como um todo já é retirar-lhe  
o fermento de sua própria verdade: a negação.”*

Theodor Adorno

*À Ana e ao Pedro, por amores só nossos...*

*À memória de meu avô Baptista Rodrigues dos Santos,  
porque ele sabia que eu gostava de estudar...  
sem mais palavras por ser impossível entender sua falta....*



# Sumário

<i>Introdução</i>	9
<i>CAPÍTULO 1: Benjamin, Adorno e a lírica de Drummond: aproximações críticas</i>	26
<i>1.1 Um exemplo de recepção crítica da Escola de Frankfurt</i>	37
<i>CAPÍTULO 2: A rosa do povo e o problema da história em sua fortuna crítica</i>	45
<i>2.1. Estado da questão</i>	46
<i>2.2 Novas perspectivas na fortuna crítica de A rosa do povo</i>	63
<i>Capítulo 3: Alguns aspectos do autoritarismo em A rosa do povo: o permitido, o proibido e o indizível ‘na praça de convites’</i>	73
<i>Capítulo 4: Estratégias de resistência ao autoritarismo em A rosa do povo</i>	84
<i>4.1 Narrar e não dizer: forma e silenciamento históricos em “Caso do vestido”</i>	85
<i>4.2 “Ladrão se mata com tiro”: impasses da modernização brasileira em “Morte do leiteiro”</i>	107
<i>4.3 O tempo fragmentado em “Idade madura”</i>	121
<i>4.4 O horror calculado: violência e autoritarismo em “Morte no avião”</i>	132
<i>CONCLUSÃO</i>	142
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	146

## Introdução

A presente pesquisa procura compreender as relações entre **A rosa do povo**, de Carlos Drummond de Andrade, e o autoritarismo brasileiro. Pretendemos analisar, especificamente, as configurações de um conjunto de quatro poemas (“Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Idade madura”, “Morte no avião”) cuja complexidade constitutiva se apresenta, segundo nossa tese, como estratégias discursivas de resistência do sujeito lírico ao ambiente de modernização conservadora no Brasil dos anos 30 e 40.

Os meios expressivos e temáticos dos quatro poemas de **A rosa do povo** não se coadunam com idéias correntes à época acerca da poesia ‘política’, a qual se pautaria por um discurso em cuja tessitura o leitor conseguiria reconhecer marcas, indicações acerca de objetos de crítica por ela confrontados, constituindo um diálogo de intervenção sobre a história. Não é o caso do *corpus* aqui tomado para estudo junto à obra drummondiana, atravessado pela discrição, espécie de mosaico desarmônico a propor assuntos aparentemente sem relação direta, às vezes, mesmo indireta com o contexto de produção, no caso o Estado Novo, período histórico que se caracteriza, em linhas gerais, por um processo de centralização política, manutenção das diferenças de classe, gênero e etnia, bem como pela construção de imagens ufanistas e totalizadoras de um país marcado, em sua formação social, pela violência, injustiça e concentração de poder.

O caráter de recusa da lírica drummondiana à referida situação nos convidou a compreender, em perspectiva teórica, as relações entre lírica e autoritarismo a partir das reflexões de Adorno e Benjamin, assunto do capítulo de abertura deste trabalho.

Para além do apoio de ambos os filósofos sobre o tema, destacamos a existência de pontos de contato entre a Teoria Crítica frankfurtiana e o livro de Drummond, sobretudo no que se refere à tentativa de sobrevivência e constituição do sujeito em ambientes repressivos. Assim, versos de um poema bastante conhecido como “A flor e a náusea” – “Crimes da terra, como perdoá-los?/ Tomei parte em muitos, outros escondi. Alguns achei belos, foram publicados. Crimes suaves, que ajudam a viver.”<sup>1</sup> provocam desconforto em discursos defensores de uma harmonia na constituição psíquica e social do país. Mal estar semelhante ocorre quando lemos um trecho de um ensaio de Adorno: “Mas a liberdade permanecerá uma promessa ambígua da cultura enquanto sua existência depender de uma realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de disposição sobre o trabalho de outros.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 16.

<sup>2</sup> ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001, p. 12.

Dois fragmentos de processos históricos radicalmente diversos resistentes ao *status quo*, criados em ambientes distantes um do outro; apesar da diferença contextual, é possível entrever um ponto de aproximação na crítica comum ao desmonte de qualquer projeto ética e espiritualmente digno ao Outro.

Conceitos como “choque”, “fragmentação”, “melancolia” e “negatividade”, centrais em diversos textos da Escola de Frankfurt, se fazem também presentes em poemas de Drummond. No caso dos filósofos, eles são postos em primeiro plano nas reflexões teóricas devido à sua importância como instrumentos fundamentais de luta contra o capitalismo, além de serem tidos como traço de crítica negativa na arte e literatura modernas. Em **A rosa do povo**, encontramos a realização, no campo poético, tanto de categorias apontadas por Adorno e Benjamin, como de outras “estratégias discursivas”<sup>3</sup> a ampliarem os diversos caminhos expressivos do sujeito lírico frente ao autoritarismo, diga-se de passagem, em termos inéditos para a tradição lírica brasileira, no campo da poesia dita “social”.

Em suma, o capítulo inicial se lança à busca de uma *teoria da lírica* em diálogo tenso com o *autoritarismo brasileiro*. Nesse sentido, é possível afirmar que o debate entre o escritor mineiro e os dois filósofos ganha força se tomarmos os recursos discursivos e o *modus operandi* empregado em suas respectivas obras e respectivos contextos com que se defrontam.

No segundo capítulo, realizamos um levantamento da fortuna crítica do autor para compreender o estado da questão da história brasileira e europeia em **A rosa do povo**, mostrando em que medida ambas são reconhecidas como um dado constitutivo do livro. De antemão, cabe informar que o autoritarismo não é tomado como tema específico de discussão, ficando diluído no termo ‘história’, o qual igualmente tende a ser empregado em sentido generalizante pelos críticos.

No terceiro capítulo, procuramos sair da história brasileira *in abstracto* (recorrente na fortuna crítica de 45 a fins dos anos 80) e delimitamos uma temática histórica específica nos poemas de Drummond: o autoritarismo brasileiro dos anos 30 e 40. Desse modo, realizamos uma leitura de caráter geral e introdutório ao livro, com o intuito de destacar aspectos relativos à temática do autoritarismo na configuração dos mesmos. Para tanto, abordamos, inicialmente, traços recorrentes em **A rosa do povo**, a fim de compreender como e em que medida essas marcas se constituem em elementos relevantes do ponto de vista expressivo.

No capítulo 4, realizamos uma leitura analítica de um *corpus* de quatro poemas. Destacamos em **A rosa do povo** traços, imagens, recursos estilísticos e outras elaborações

---

<sup>3</sup> VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

formais referentes à problemática relação entre sujeito e autoritarismo que, segundo nossa tese, se configuram como estratégias de reação e resistência a impasses históricos no Brasil, sobretudo à ditadura de Getúlio Vargas.

Nesse sentido, o trabalho procura contribuir com um aspecto ainda incipiente nos debates sobre Drummond, uma vez que nos chama à atenção a discrepância entre a frequência com que a temática da história em **A rosa do povo** é mencionada em sua fortuna crítica e sua efetiva tradução em trabalhos científicos. Entretanto, como afirmado acima, o fato de o assunto ser percebido pelos críticos permaneceu por bom tempo como menção, não se concretizando em estudos específicos, desde a publicação do livro em 1945 até o final da década de 80.

A recorrência do termo “história” na fortuna deste livro (conquanto seu caráter de menção por parte dos críticos) confirma que **A rosa do povo** se constitui em obra atravessada por tensões advindas de seu enfrentamento com o momento de produção, cuja complexidade pode ser notada no amplo mosaico heterogêneo de recursos criados, revistos e retomados na configuração dos poemas.

Apesar de não terem se aprofundado no problema, a recorrência do termo na fortuna crítica de **A rosa do povo** desempenha o papel de pontos de luz, ou em uma ponta de *iceberg*, para usar uma metáfora comum empregada por Bosi ao discutir os significados presentes em torno da data histórica, que isoladamente nada nos diz; para o crítico<sup>4</sup> interessa, nestes marcos temporais, mergulhar e ver o restante, compreender a parte submersa, saindo assim da superfície.

No plano contextual, já é questão bastante demarcada os anos 30 e 40 terem instituído marco novo e polêmico nas relações políticas, econômicas, sociais e jurídicas em nosso país, incluindo-se também as complexas aproximações entre artistas e poder oficial. Trata-se de um momento de tensão no binômio literatura e sociedade, uma vez que há uma intensa aproximação do Estado brasileiro a setores letrados, no sentido de trazê-los para dentro da máquina burocrática, com o objetivo de colocar em prática o projeto nacionalista e modernizador do Estado Novo (1937-1945). A proposta se assentou em ideais e pressupostos progressistas sob uma base autoritária, validados pela *intelligentsia*, direta ou indiretamente ligada ao governo que se instalara por meio de golpe em outubro de 1930. Por *intelligentsia* entenda-se, por exemplo, pessoas como Francisco Campos, um dos ideólogos fascistas do projeto de Vargas, o qual defendia a necessidade de um regime comandado sem nenhum

---

<sup>4</sup> BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

partido político; no lugar deste, um líder capaz de centralizar as forças e interesses que, uma vez dispersos, contribuiriam para o enfraquecimento da nação:

Francisco Campos, ligado às oligarquias mineiras, segundo Celso Cunha, abandonou seus princípios liberais e preconizou a ditadura das massas, investindo contra o liberalismo e a participação política. Para ele, só um regime forte, dirigido pela vontade pessoal de um chefe como Vargas, aclamado pelo povo, poderia conduzir à salvação nacional, reconstruindo uma nova república.

Liberalismo e democracia são tratados por Francisco Campos como “antiquadas fórmulas institucionais” e que não asseguravam a existência e progresso da nação. Contra esta, haviam se desencadeado “terríveis forças”, consideradas como perigosas: o *comunismo* e o *integralismo*<sup>5</sup>.

De modo semelhante a Francisco Campos, Oliveira Vianna desempenhou a função de ideólogo do Estado Novo. Igualmente defensor da consolidação de uma identidade nacional homogênea, cujas origens se situam na segunda metade do século XIX, alcança grande recepção estatal a partir dos anos 20, principalmente nos anos 30 e 40. Nesse contexto, Stella Bresciani afirma:

Oliveira Vianna constrói um argumento que começa mostrando a manifesta incapacidade das “constituições nacionais de tipo dispersivo” em fundar unidades nacionais. Descreve, depois, “o equívoco [da existência] dos partidos políticos num país onde inexistia organização das fontes de opinião democrática”. E finaliza sua análise propondo a eliminação dos partidos; nem a possibilidade do partido único, como na Alemanha e na Itália, crê ser aqui possível. Propõe, enfim, substituir os partidos por uma representação profissional de caráter corporativo e pela relação direta dos cidadãos com o chefe de Estado: “um chefe de Estado acima dos partidos e grupos de qualquer natureza, de modo a dirigir a Nação do alto, num sentido totalitário, agindo como uma força de agregação e unificação”<sup>6</sup>.

Diante desses exemplos acerca das idéias oficiais sobre a política governamental, instaura-se uma tensão entre artistas e Estado de maneira bastante concreta. Segundo Schwartzman, estabelece-se, desde o início da década de 30, uma situação ambígua entre parte dos artistas modernistas e o aparato estatal varguista, cujo exemplo maior foi Gustavo Capanema, ministro da Educação.

É nesse período que Drummond dá início à sua carreira literária com o livro **Alguma poesia**, em 1930; quatro anos depois, tornar-se-ia chefe de gabinete do próprio Capanema, permanecendo no cargo até 1945, ano de lançamento de **A rosa do povo**.

<sup>5</sup> CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. **O anti-semitismo na era Vargas (1930-1945)**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 147.

<sup>6</sup> BRESCIANI, Stella. Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940. In: HARDMAN, Francisco Foot. (Org.). **Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998, p.55.

Como dito acima, a ambigüidade se estabelece como um traço marcante nas relações entre o projeto ufanista do Estado Novo e artistas; nesse sentido, nada mais revelador deste jogo delicado de forças do que os vínculos marcados por senões e obscuridades no lugar de regras definidas e claras. A situação se torna mais frágil se pensarmos nas precárias condições efetivas de trabalho de parte dos intelectuais brasileiros à época; nesse sentido, a carreira estatal se apresenta ao escritor, ao pintor, ao escultor como uma fonte para prover seu sustento; no entanto, trata-se de caminho espinhoso para alguns nomes, como o próprio Drummond ou Mário de Andrade; este, ao contrário de seu amigo mineiro, teve grandes dificuldades em participar efetivamente do governo de Vargas, como apontam cartas entre o autor de **Macunaíma** (1928) e o ministro da Educação:

A correspondência de Mário de Andrade a Carlos Drummond revela que, pouco depois de empossado em 1934, Capanema lhe havia solicitado que elaborasse um projeto de lei de proteção às artes no Brasil, que seria o embrião do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional. Desde São Paulo, Mário de Andrade redige um texto que seria enviado para a aprovação do Congresso, e terminaria sendo aprovado como decreto-lei em dezembro de 1937. Em 1935 Mário de Andrade é convidado para vir ao Rio, mas estava totalmente envolvido com o departamento de Cultura de São Paulo, e não aceita. Em 1938, com a mudança de governo em São Paulo, a posição de Mário de Andrade como chefe da Divisão Cultural do departamento de Cultura de São Paulo torna-se insustentável, e a ida para o Rio surge como a melhor alternativa. Capanema lhe oferece o posto de diretor de um departamento de Teatros no Ministério da Educação, que Mário de Andrade recusa, preferindo “o lugar modesto no Instituto do livro”<sup>7</sup>.

Contudo, Mário acaba declinando também do posto no Instituto e, em carta a Capanema, explica suas razões que, ao fim e ao cabo, terminam por mostrar quão nervosa era a aproximação de intelectuais críticos e dinâmicos, como o escritor paulista, com a máquina estatal. Vejamos a passagem da correspondência na qual o escritor paulista justifica sua recusa ao cargo oferecido pelo ministro:

Por mais amizade que lhe tenha e liberdade que tome consigo, sempre é certo que diante de você não esqueço nunca o ministro, que me assusta, me diminui e me subalterniza. Isso, aliás, me deixa danado de raiva e esta é a razão por que fujo sempre das altas personalidades. Por carta e de longe, posso me explicar com menos propensão ao consentimento<sup>8</sup>.

O impasse entre o artista e o Estado Novo se concretiza na conclusão da impressionantemente sincera carta:

<sup>7</sup> SCHWARTZMAN, Simon e outros. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000, p. 99-100.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de *apud* SCHWARTZMAN, *op. cit.*, p. 100.

Tudo isso está perfeitamente certo, mas nos separa uma distância irreduzível de pontos de vista. As suas razões são razões de ministro, as minhas são razões de homem. **Você decide com o áspero olho público, mas eu resolvo com o mais manso olhar de minha humanidade**<sup>9</sup>.

Sobre situações de choque entre os dois lados, Schwartzman defende um outro critério bem distante das divergências políticas entre escritores, como o próprio Mário de Andrade, e um alto funcionário do poder, como o era Gustavo Capanema:

As tensões inevitáveis entre os modernistas e o ministério exigiam freqüentemente que **os vínculos de amizade** falassem mais alto, servindo assim de anteparo a radicalizações mais fortes, e permitindo que a vinculação ambígua entre eles se mantivesse<sup>10</sup>.

Segundo o sociólogo, a amizade desempenha o papel de mediador na negociação de possíveis conflitos ideológicos, mantendo a tradição histórica em nossa formação de misturar, no campo da política, as esferas pública e privada. Aqui cabe um parêntese: há uma tragédia silenciosa que se esconde num projeto dito modernizador pautado em relações de pseudo-afetividade, pois fica latente na carta acima que a “amizade”, ressaltada por Schwartzman, consiste mais em peça retórica de persuasão do que de uma relação digna entre duas pessoas.

Os interesses em jogo apontados na correspondência entre o intelectual e o ministro não se pautam pelo companheirismo, conquanto ela realmente pudesse existir em outras esferas; o problema central está no fato de Capanema tentar convencer Mário de que o afeto seria de fato o *medium* de diálogo entre o autoritarismo de Vargas e a classe artística. Ora, sabe-se que diante qualquer sinal de crítica direta ao *status quo*, sentimentos seriam relegados a segundo plano. É justamente isso que o autor de Macunaíma aponta no fecho de sua missiva: “**você decide com o áspero olho público, mas eu resolvo com o mais manso olhar de minha humanidade**”<sup>11</sup>.

Nada mais condizente, portanto, o critério “afetivo” de Capanema para lançar Mário (com sua digna crise ética de um intelectual a serviço de um Estado autoritário) em uma espécie de limbo de mecenato. Tanto assim que, após a resposta dada ao ministro, o escritor paulista “jamais ‘se arranjaria’ de forma satisfatória, e terminaria sua vida, enfermo e psicologicamente desgastado, alguns anos após”<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> *Idem, Ibidem.* (grifo meu)

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.101. (grifo meu)

<sup>11</sup> ANDRADE, Mário de *apud* SCHWARTZMAN, *op. cit.*, p. 100. (grifo meu)

<sup>12</sup> *Idem, Ibidem.*

Exemplo do preço pago por quem não colaborasse com os acordos de financiamento da arte em prol do progresso da nação aparece na página do diário de Drummond, datada de 23 de março de 1945, o qual faz uma breve e aguda reflexão sobre seu real e verdadeiro amigo, Mário de Andrade, falecido há menos de um mês:

Debulho a correspondência de Mário de Andrade com Rodrigo (M. F. de Andrade) para resumir tudo que se refere à elaboração de monografia sobre Frei Jesuíno do Monte Carmelo. **Admiro mais uma vez a aguda consciência intelectual de Mário.** Levou quatro anos para escrever este trabalho sobre um pintor religioso do século XVIII em São Paulo, de reduzida importância na história geral da pintura brasileira. Fez pesquisas que um Rafael mereceria, gastou dias e dias no confronto de fotos, desesperou muitas vezes e, ao morrer, ainda não estava satisfeito com o livro encomendado pelo PHAN<sup>13</sup>.

No mesmo diário, Drummond transcreve o comentário de um amigo em comum sobre Mário de Andrade; diga-se, de passagem, bastante elucidativo acerca das dificuldades do poeta paulista em aceitar as condições de trabalho impostas por Capanema:

Luís Camilo me surpreende um pouco ao dizer: “Morreu na véspera da libertação”, referindo-se ao desfecho político que se espera no país, e deixando de lado o fato em si, de perdermos alguém que representa alguma coisa além de circunstâncias<sup>14</sup>.

Ao dizer que a morte de Mário de Andrade significa a perda de “alguém que representa alguma coisa além de circunstâncias”, Drummond demonstra clara consciência do fosso existente entre seus desejos de escritor consciente da história brasileira, da urgência de transformação dos problemas históricos do país e a necessidade de ganhar a vida, a dureza da realidade cotidiana. Daí a importância de seu amigo paulista significar algo além dos interesses da esfera pública ou da luta individual pela sobrevivência.

Os modos diversos como Drummond e Mário lidam com a situação política comprovam que integrar um Estado autoritário (e, de certo modo, sedutor para com quem não lhe causasse constrangimentos) não se constituiu em um problema de menor importância no campo literário e artístico brasileiro da primeira metade do século XX.

Mário acaba, como marca de seu temperamento público, expondo-se ao tecer, de maneira direta, suas críticas à situação entre Estado e intelectuais, razão pela qual pagou caro em diversos campos de sua vida, inclusive a material.

---

<sup>13</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 27. (grifo meu)

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 22.



Ao contrário de Mário de Andrade, porém, Drummond preferiu a discrição pública, sem entrar em confronto, talvez consciente de que se tratava de batalha perdida naquelas condições. Mas isso não significa que não houve críticas de sua parte; seu diário — não publicado na época e não publicado na íntegra, como ele mesmo afirma<sup>15</sup> — e seus poemas mostram as constritas vias de acesso à discussão pública de problemas sociais e políticos.

No comportamento de ambos os escritores, percebemos um controle concreto da vida social e artística no período de 1930 a 1945, perpassado por uma intenção governamental de integrar a intelectualidade aos quadros do Estado varguista. Este *affair* não se dissocia do oferecimento de cargos, financiamentos à pesquisa, projetos ousados de construção da imagem, do “semióforo” da nação, como afirma Marilena Chauí:

De fato, apesar do Modernismo cultural dos anos 20-30, durante o Estado Novo (1937-1945), a luta contra a dispersão e a fragmentação do poder enfeixado pelas oligarquias estaduais (ou a chamada “política dos governadores”) e a afirmação da unidade entre Estado e nação, corporificados no chefe do governo, levaram, simbolicamente, à queima das bandeiras estaduais e à obrigatoriedade do culto à bandeira e ao hino nacionais nas escolas de todos os graus. [...] Dada a inspiração fascista da ditadura Vargas, afirmava-se que o verdadeiro Brasil não estava em modelos europeus ou norte-americanos, mas no nacionalismo erguido sobre as tradições nacionais e sobre nosso povo<sup>16</sup>.

Atendo-nos especificamente a Drummond, verificamos outro aspecto referente à censura da vida política e cultural do país nos anos 30 e 40, latente no diálogo do escritor com a história brasileira, realizado por meio de seus textos literários. Sua crítica ocorre em alguns poemas de **A rosa do povo** por meios expressivos pouco empregados ou estranhos à lírica brasileira de herança romântica, no caso, marcas de fragmentação, melancolia, destruição, impasse, que aparecem constantemente ao longo do livro.

Em um ambiente de censura, seria ingênuo e ineficaz tentar resistir por meio da exposição de embates com os discursos oficiais; o *locus* de reflexão drummondiana é justamente falar do não-lugar da república autoritária, a qual fora chancelada e apoiada acadêmica e cientificamente por grande parte dos intelectuais afins ao governo Vargas.

---

<sup>15</sup> “O impulso de escrever para mim mesmo, em caráter autoconfessional, ditou os feixes de palavras que fui acumulando e que um dia... destruí. Mas a própria destruição tem caprichos. Do conjunto sacrificado salvaram-se algumas páginas que hoje reúno em livro, depois de tê-las, na maior parte, colocado em minha coluna no Caderno B do Jornal do Brasil.” (ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 7-8.

<sup>16</sup> CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 37-8.

Dentro desse campo público controlado, difícil crer que ideólogos como Francisco Campos e Oliveira Vianna tomassem por edificantes ou patrióticos versos como: “Que fazer, exausto,/em país bloqueado,/ enlace de noite/ raiz e minério?” (“Áporo”) ou “Cólica premonitória/caminho do suicídio/fome de gaia-ciência/ São Borja” (“Edifício São Borja”) ou na instigante imagem do “boi”, em “Episódio”:

Manhã cedo passa  
à minha porta um boi.  
De onde vem ele  
se não há fazendas?

Vem cheirando o tempo  
entre noite e rosa.  
Pára à minha porta  
sua lenta máquina.

Alheio à polícia  
anterior ao tráfego  
ó boi, me conquistas  
para outro, teu reino.

Seguro teus chifres:  
eis-me transportado  
sonho e compromisso  
ao país Profundo.<sup>17</sup>

Versos como esses, a lidarem com a precariedade de sua voz lírica, apresentam-se radicalmente estranhos aos valores preconizados pelos pensadores do Estado Novo, eis um dos critérios de articulação tanto na escolha dos poemas como entre os mesmos. Essa marca crítica da obra frente às idéias vigentes no campo oficial aparece assim analisada em recente trabalho:

É na década de 30 que vão vir a público os primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade. Quando o poeta mineiro escreve, seus textos vão circular em um ambiente intelectual fortemente marcado pela circulação de ideologias autoritárias. Estamos em tempos de modernização conservadora, e de relações dúbias com a política internacional. Drummond, que trabalhou junto a Gustavo Capanema, esteve no centro do furacão. Na passagem da década de 30 para a de 40, quando as tensões ideológicas começaram a se complicar, também sua lírica sofreu transformações.

A análise do contexto permite observar que o contexto nada tinha de preparado para os versos melancólicos e corrosivos da crítica do autoritarismo de Drummond. Nomes como de Cassiano Ricardo tiveram enorme presença. O campo intelectual que recebia fluentemente idéias de Oliveira Vianna, Gustavo Barroso e Miguel Reale tinha enorme força. Nada

<sup>17</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de **A rosa do povo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 67.

indicava que versos como os de “Mário de Andrade desce os infernos” poderiam ser bem aceitos<sup>18</sup>.

Desse modo, **A rosa do povo** realiza um caminho crítico que não compactua com o horizonte de expectativa de grande parte da intelectualidade brasileira, afim a idéias de limpeza étnica, progresso linear e estratificação social. Há aqui, pois, um campo produtivo para pensar as contradições com que o escritor precisou lidar, no caso, as condições de produção e recepção de seu livro junto a um público eminentemente conservador e autoritário, segundo Ginzburg:

A figura de Carlos Drummond de Andrade desperta muita inquietação. Tendo convivido com Gustavo Capanema e participado do centro da vida política brasileira no governo de Getúlio Vargas, conseguiu obter reconhecimento como responsável por poesia de resistência. A consagração de **A rosa do povo**, especificamente, indica uma capacidade de enfrentamento de desafios extremos.

Além de ter uma percepção aguda dos movimentos contraditórios do contexto histórico em que foram definidas suas condições de produção, Drummond teve, em sua experiência como cronista e como poeta, uma autonomia de pensamento difícil de constituir em um período violento como o Estado Novo<sup>19</sup>.

A tese desenvolve-se a partir das relações entre lírica e a história brasileira dos anos 30 e 40, a qual desempenha, a nosso ver, um papel central na configuração de **A rosa do povo**, questão recorrente em sua fortuna crítica ao longo de mais de sessenta anos, porém pouco analisada, como falaremos brevemente a seguir.

Durante a análise da fortuna crítica, notamos que boa parte dos textos ressalta a importância da história brasileira e européia em **A rosa do povo**, tanto assim que, em diversas passagens, surgem tensões e impasses do sujeito lírico com seu contexto, traço central na construção dos poemas<sup>20</sup>. Contudo — eis o dado fundamental da fortuna crítica drummondiana — o reconhecimento da matéria histórica não se traduz necessariamente em discussões detalhadas no plano da forma.

<sup>18</sup> GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. (Orgs.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Atlântica, 2002, p. 149.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>20</sup> No capítulo 2, o problema da história no livro será discutido em detalhe; por ora, vejamos um exemplo acerca da importância do assunto nos poemas: “A poética inteira de Drummond em *A Rosa do Povo* — nunca é demais ressaltar a importância deste fato — baseia-se na sua confiança de que os poemas são formas vivas que refletem as formas vivas do mundo objetivo: a rosa do povo concretamente. O interesse nas palavras é a consequência desta confiança básica, embora não desprovida de tensão e complexidade. Já insistimos na sua precariedade, e no aparecimento freqüente de incoerências e explosões nos poemas”. (GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p.196).

Nesse sentido, os anos 30 e 40 aparecem nos textos críticos sob forma de apontamentos, sem maiores detalhes, de como se processa, no plano estrutural, o conteúdo marcadamente histórico no livro de Drummond. Há, por assim dizer, um hiato entre o estatuto de importância dada à matéria histórica pela crítica e a efetiva análise dessa questão nos poemas.

Outro dado importante, notado no levantamento da fortuna crítica, é o fato de o diálogo entre lírica e história em **A rosa do povo** tornar-se uma espécie de trunfo interpretativo para as dificuldades existentes nesta dinâmica entre a poesia e seu contexto de produção, esferas indissociáveis nos poemas de 45.

O fato chama a atenção, pois sabemos que um dos momentos-chave de um trabalho de reflexão teórica sobre o texto literário é a análise, a qual dará base para interpretações condizentes com os problemas lançados inicialmente no comentário<sup>21</sup>. Assim, para os problemas e afins que a crítica brasileira não pôde ou não conseguiu discutir nessa obra de Drummond, o termo “história” aparece, dentre outras diferentes interpretações, por exemplo, como um ponto de superação metafísica<sup>22</sup> dos traumas sociais de nosso país. Em outras palavras, parece ficar o dito pelo não-dito: toca-se em questões importantes, mas a discussão baseada nos poemas nem sempre é desenvolvida.

Contudo, desconfiamos que o trunfo interpretativo ‘história’ nos fornece pistas interessantes para ao menos dois problemas: um de produção, outro de recepção. O primeiro diz respeito ao variado e intenso conjunto de estratégias discursivas criadas por Drummond como forma de resistência<sup>23</sup> ao ambiente autoritário em que a obra é elaborada. O segundo problema, acerca da recepção, refere-se às condições de discussão crítica pelo público, portanto, às possibilidades concretas de recepção quando falamos de um livro composto por poemas como “Morte no avião” e “Áporo”.

As formas e temas presentes no livro parecem dar quase ou nenhuma sustentação para discussões generalizantes ou totalizantes acerca do problema da história, sobretudo devido ao espaço e tempo autoritários em que foram criadas. Há nos poemas elementos concretos e fantasmagóricos, sobre os quais a crítica deu pouca atenção. Daí a pergunta diante dos

<sup>21</sup> CANDIDO, Antonio. **O Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH/USP, [1993].

<sup>22</sup> Idéia defendida, por exemplo, por Affonso Romano, sobre a história em **A rosa do povo**: “O que é preciso relacionar [no aspecto social da poesia de Drummond] é que o ‘approach’ que o poeta faz ao tempo, **enquanto categoria social e histórica, é parte de uma estrutura mais ampla, que se empenha por ser o reflexo de uma realidade não só física, mas metafísica. A consciência da liberdade e a concepção de um tempo social estão ligadas a uma consciência individual, que se expande numa formulação metafísica do tempo**” (In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond, o “gauche” no tempo**. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972, p. 94-5. Grifo meu).

<sup>23</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

estudos de referência sobre esta obra: por que a dificuldade da crítica brasileira, até o final dos anos 80, em discutir, no campo da forma, os impasses do conteúdo em **A rosa do povo**?

Fica como resposta à pergunta acima, portanto, uma forte marca contextual na fortuna drummondiana produzida de 1945 até o final dos anos 80: ao não conseguir ou não ter condições de falar diretamente sobre eventos traumáticos em **A rosa do povo**, percebemos as dificuldades de estudiosos<sup>24</sup> que viveram um longo período de violência, como foram o Estado Novo e o Regime Militar.

Ao evitar ou não conseguir discutir em detalhe as configurações da “história” no livro em questão, a crítica brasileira dá fortes e contundentes sinais da ação do autoritarismo sobre seu próprio trabalho e da dificuldade de olhar para traumas coletivos.

Creemos, portanto, que a história, tantas vezes mencionada na recepção do poeta mineiro, foi pouco discutida até os anos 80, talvez por razões do próprio ambiente político e, além disso, da inexistência de condições concretas de se analisar impactos de tamanha intensidade na sociedade brasileira presentes nos textos do poeta mineiro.

Há, contudo, estudos sociológicos sobre o período dos anos 30 e 40 que entendem a questão do Estado varguista e dos intelectuais como um jogo de trocas, de favores, ou mesmo de cooptação, no qual estaria incluído Drummond, que foi chefe-de-gabinete do já citado Ministro da Educação, Gustavo Capanema.

Seria plausível a perspectiva, caso ela não tomasse apenas um lado da questão, esquecendo-se de fazer um questionamento básico diante de situações de autoritarismo: haveria outras possibilidades de existência concreta para aquelas pessoas? A experiência de Mário de Andrade, brevemente relatada, aponta para um não.

As leituras que seguem esta vertente da cooptação dos intelectuais não trazem, entretanto, contribuições para este trabalho, uma vez que, para seus autores, seu objeto não é a obra literária, nosso foco de interesse aqui, com suas formas e temas, mas tão somente o autor Drummond enquanto pessoa pública. Ou seja, os sociólogos parecem não ter considerado as produções literárias do período — escritas sob condições bastante complexas — enquanto caminhos discursivos de oposição ao *status quo*, em cujo interior textual se encontram diversas estratégias de resistência a um ambiente com poucas vias de contestação no espaço oficial<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Referimo-nos aqui aos críticos que não referendavam o Estado Novo (1937-1945) ou o Regime Militar (1964-1985).

<sup>25</sup> Cf. a esse respeito o ensaio “Narrativa e resistência”, de Alfredo Bosi, recentemente publicado. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Ora, essa atitude redutora do contexto da obra literária diminui fortemente sua capacidade de recepção e impacto junto ao público coetâneo e futuro, como no caso de **A rosa do povo**, pois alguns estudiosos da época cobram, em uma espécie de patrulha ideológica, que o intelectual da época tivesse apresentado um comportamento de negação total do poder ou, caso contrário, seria para todo sempre um cooptado<sup>26</sup>. A condição de autores e artistas como Drummond é contraditória por estar na vida pública inserido na máquina estatal e na vida literária escrever trabalhos que não se apresentam como loas aos valores divulgados pelo próprio regime autoritário. Em outras palavras, se Drummond transita pelos corredores do poder dado seu cargo, seus poemas não encontram ressonância produtiva nos círculos de sustentação ideológica do governo Vargas.

Um outro olhar, livre do anseio persecutório e maniqueísta entre revolucionários e alienados sobre a situação de Drummond, encontra-se no artigo “Fazia frio em São Paulo”, publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, em 1982, sob outro título, “Apenas lembrando”, sendo republicado depois no livro **Recortes**<sup>27</sup>.

O artigo traz considerações sobre os quarenta anos da sangrenta batalha ocorrida em São Paulo, no dia 09 de novembro de 1943, entre estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e a Polícia Especial, ligada diretamente à repressão do Estado Novo, durante uma passeata dos discentes em prol da democracia no país. A diferença entre a posição de Johnson e Miceli e a de Candido reside no fato de este ter participado dos eventos criticados por aqueles, aspecto que resulta no modo respeitoso e belo com que trata de companheiros feridos e do rapaz assassinado durante o desigual confronto entre estudantes e polícia. Da mesma diferença, extraímos a complexidade dialética apontada pelo crítico literário sobre as condições do intelectual e do artista diante de ambientes autoritários:

Em 1934 Carlos Drummond de Andrade saiu daquela Belo Horizonte tranqüila, traçada com régua meticulosa mas cheia de encanto, que ainda vive em romances de Eduardo Friere e Ciro dos Anjos, para ser chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Veio o golpe de Estado em novembro de 1937 e ele continuou na mesma função, abrindo um capítulo curioso da relação entre o cargo que um escritor exerce e a sua liberdade de pensar e escrever. Ninguém ignorava que Drummond era então simpatizante das posições comunistas, que o Estado Novo

---

<sup>26</sup> Procuramos dar aqui um outro horizonte, menos inquisidor, frente a um contexto tão complexo e pantanoso como foram os anos 30 e 40 no Brasil e suas relações entre o Estado Novo e os artistas e intelectuais. Nesse sentido, discordamos de Randal Johnson com sua leitura em certo sentido maniqueísta de tornar cooptados ou venais todos os que trabalharam para o governo Vargas. Cf. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). **Revista USP**, São Paulo, número 26, p. 161-4 junho/julho/agosto, 1995. Cf. na mesma linha de abordagem teórica o estudo de MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979.

<sup>27</sup> CANDIDO, Antonio. Fazia frio em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

proscrescia e perseguia, pois um dos pretextos para a sua instalação foi justamente o alegado perigo que elas apresentariam para a Nação, a Ordem, a Família e outras maiúsculas. Assim, o chefe de gabinete do ministro da Educação viveu, no exercício das funções, a fase mais ativa de sua militância intelectual de poeta comprometido com ideais de esquerda<sup>28</sup>.

Mais à frente, o autor do artigo narra o mencionado episódio de repressão do qual, provavelmente, teria surgido o poema “O medo”, um dos mais conhecidos de **A rosa do povo**. Candido mandara uma carta ao escritor mineiro na qual o jovem crítico e seus amigos estudantes denunciam o ocorrido:

[...], no dia 9 de novembro de 1943, os estudantes de direito fizeram contra a ditadura da época uma passeata de protesto, que foi dissolvida a bala pela polícia, com morte de um rapaz, ferimento de vários outros e dezenas de prisões. Como a censura à imprensa e ao rádio era absoluta, resolvi mandar a amigos do Rio uma informação sobre os acontecimentos, a fim de desmascarar ao menos para algumas pessoas responsáveis as deformações previsíveis da versão oficial. Foi o que fiz com a ajuda de um colega no fim daquela tarde, contando inclusive que o dia estava cinzento, frio, com vento e uma chuvinha ocasional. Tiramos várias cópias a máquina, em papel fino, e mandamos a gente com a qual estávamos ligados, remetendo também uma para Drummond. Pensando na coisa, vejo agora que nunca soube se o relato chegou aos destinatários; mas tempos depois recebi de Drummond a cópia de um poema novo, “O medo”, dedicado a mim e com epígrafe tirada de um artigo meu daquele ano — o que me encheu de um desvanecimento que se pode imaginar. Ora, lá aparecem uns versos que sempre supus alusivos ao relato dos acontecimentos daquela tarde de repressão violenta, embora nunca tenha me certificado a respeito com o autor [...]<sup>29</sup>.

Destacamos do texto acima apenas uma das diversas estratégias de sobrevivência desenvolvidas por artistas e intelectuais em um regime autoritário como, por exemplo, a discrição do escritor na sua resposta ao jovem militante e um poema como “O medo”, carregado de metáforas negativas referentes ao corpo, como a chuva, a neve, o frio que fazia em São Paulo naquele dia de violenta repressão, sem, contudo, fazer nenhuma menção direta ao fato.

Interessante notar que o futuro autor de **Formação da literatura brasileira** (1959) não pensara duas vezes no importante (e arriscado) cargo do destinatário de sua carta. O poeta mineiro era um funcionário diretamente ligado ao alto escalão do Estado Novo. Soaria contraditório se concordássemos com Johnson e Miceli, supracitados, com sua tese de cooptação de intelectuais e artistas pelo Estado Novo e sua aceitação passiva de tal estado de

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>29</sup> CANDIDO, Antonio, op. cit., p.21-2.

coisas. Os depoimentos de Candido e outras testemunhas oculares, dentro e fora da máquina estatal, revelam relações cuja complexidade estranha análises duais ou maniqueístas.<sup>30</sup> O próprio prefácio escrito por Candido à obra de Miceli chama a atenção para o risco de julgamento apressado:

Nesta batalha de interpretações ele [Miceli] nem sempre escapa ao risco de condenar em vez de compreender, embora o faça as mais das vezes de maneira implícita ou lateral, como quando alude aos “patrões” dos intelectuais, deslizando com certa dureza sobre a palavra mais cabível que seria “patrono”. Ou quando reduz certo tipo de produção intelectual a um “álibi quase perfeito”, por meio do qual eles se submetiam aos critérios da cooptação oficial e tudo que daí decorre, fingindo trabalhar num nível alto de generalidade desinteressada. É que no fundo a atitude de Miceli é polêmica, e talvez ele “julgue” mais do que seria preciso<sup>31</sup>.

Mais adiante, Candido tece comentários afins às nossas discussões sobre a complexidade do contexto de produção dos poemas de **A rosa do povo**, assim como os de outros escritores e escritoras de então:

Talvez, repito, não seja grave se pensarmos apenas no resultado final e só focalizarmos o processo [de envolvimento dos intelectuais com o Estado Novo]. Mas o fato é que no processo estão envolvidos os homens, com a sua carne e a sua alma, de modo que conviria acentuar mais que um Carlos Drummond de Andrade “serviu” o Estado Novo como funcionário que já era antes dele, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental. Tanto assim que as suas idéias contrárias eram patentes e foi como membro do Gabinete do Ministro Capanema que publicou os versos políticos revolucionários de *Sentimento do Mundo* e compôs os de *Rosa do povo*<sup>32</sup>.

Estes exemplos sobre as relações entre **A rosa do povo** e seu contexto de produção somados aos estudos recentes sobre a lírica drummondiana indicam a reação do poeta mineiro e de outros escritores brasileiros ao autoritarismo brasileiro dos anos 30 e 40, ao mesmo tempo em que outros intelectuais, autores e artistas, também participantes do governo Vargas, produziram trabalhos apoiadores explícita e intencionalmente do projeto estadonovista; posições divergentes que coexistiram dentro da máquina estatal, como afirma Capelato:

Intelectuais de diferentes tendências também gravitaram em torno do Ministério da Educação. Segundo Sérgio Miceli, a gestão Capanema erigiu uma espécie de território livre infenso às salvaguardas ideológicas do regime (Miceli, 1979: 161). Dentre os nomes que ocuparam postos junto ao Ministério da Educação, muitos deles não se identificavam ideologicamente

<sup>30</sup> DULLES, John W. F. **A faculdade de Direito de São Paulo e a resistência anti-Vargas: 1938-1945**. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Nova Fronteira, 1984.

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979, p. xi.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. xii.



com o regime. Drummond, por exemplo, foi chefe de Gabinete do Ministro; em 1945, declarou-se simpatizante do comunismo. Capanema convidou Mário de Andrade para dirigir o Departamento de Teatros e para participar do Instituto Nacional do Livro; o escritor viveu intensos conflitos a propósito da participação ou não nos órgãos do poder. A presença de intelectuais renomados no Ministério não implicou uma adesão ao autoritarismo; eles se colocavam na posição de funcionários públicos, e deles não foi exigida, como de outros, fidelidade ideológica.<sup>33</sup>

Percebemos também o apoio de parte da intelectualidade nas palavras de Contier:

Sob o impulso da ideologia nacional-populista, Villa-lobos organizou grandes manifestações culturais nos estádios de futebol ou nas praças públicas, procurando incutir, nas massas, os ideais de trabalho, civismo e disciplina, e transformando assim a arte num forte canal de propaganda das realizações do governo Vargas<sup>34</sup>.

Ou parte da obra de um importante escritor do movimento modernista, analisada por Alcir Lenharo, o qual

reconstituiu, através de textos políticos e literários, a construção do imaginário político com vistas à reafirmação do controle social. Interpretou o significado de várias imagens difundidas no período. Estudou, por exemplo o sentido da “marcha”. Utilizada como imagem na obra de Cassiano Ricardo para compor um itinerário mítico que vai das bandeiras paulistas ao Estado Novo, e a emergência do “corpo” como metáfora da naca, associando a imagem cristã do Corpo Místico de Cristo (sentido religioso) com o corporativismo (sentido político) tal associação o levou a concluir que, no Estado Novo, produziu-se uma “sacralização da política”, visando dotar o Estado de uma legitimidade capaz de tornar mais eficientes os novos dispositivos de dominação engendrados pelo poder.<sup>35</sup>

Desse modo, a situação dos intelectuais durante o Estado Novo não é das mais homogêneas, como indicam os exemplos acima. Se há espaço e chancela para a produção de obras afinadas com o regime, a tentativa de resistência se processará em poucos espaços simbólicos e políticos, quase sempre de foro íntimo, relegados às ‘obras’, aos discursos que se negam a pactuar com aquela situação. É, pois, necessário atentar também aos textos ‘não-literários’ como diários, memórias e cartas, que estão ainda por ser estudados em detalhe, cujo conteúdo mostra um quadro bem mais complexo dos percalços vividos pelos escritores no tocante a ações concretas de combate ao *stablishment*<sup>36</sup>. Esse dado aponta, portanto, para uma

<sup>33</sup> CAPELATO, Maria Helena. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.). **Estado Novo**: novas histórias. São Paulo: Contexto/Universidade São Francisco, 1998, p. 210-1

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 193-4.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>36</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

outra perspectiva, divergente da visão por vezes maniqueísta defendida por Miceli de cooptado *versus* não cooptado pelo regime varguista.

Por outro lado, se adentrarmos o livro de 1945, veremos que suas configurações discursivas estranhas à tradição lírica brasileira mostram caminhos que o poeta elabora para sobreviver aos traumas históricos e encontrar um espaço em meio a problemas de ordem prática e teórica com que ele também teve de se confrontar em sua vida pública.

Reconhecendo, junto com a fortuna crítica consolidada, a importância da “história” no livro, procuramos fazer um recorte e nomear, de maneira concreta, determinados elementos formais e expressivos da historicidade da obra, dentre os quais o autoritarismo brasileiro<sup>37</sup>. Assim, colocamos como problema central desta pesquisa analisar e interpretar, no plano da configuração formal, algumas relações entre lírica e autoritarismo em **A rosa do povo**.

Nesse sentido, acreditamos ser este um enfoque produtivo para seu estudo, uma vez que nos poemas de 1945 há indicadores de forte consciência sobre o caráter violento de nossa formação. Entrevemos a originalidade de nossa tese e sua contribuição ao debate no estudo sobre o modo específico como Drummond constrói estratégias de resistência às condições políticas marcadas especificamente pelo autoritarismo do Estado Novo, bem como pelo processo de modernização conservadora do Brasil dos anos 30 e 40.

No capítulo seguinte, lançaremos os principais pressupostos teóricos empregados, em especial os trabalhos de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Alfredo Bosi sobre condições de produção lírica em ambientes repressivos, em “tempos sombrios”<sup>38</sup> para usar uma imagem conhecida.

---

<sup>37</sup> É importante ressaltar que o termo ‘história’ e seus correlatos usados até aqui estão presentes nos textos da fortuna crítica de **A rosa do povo**, como se verá no capítulo 1. Contudo, este trabalho volta-se para um fenômeno específico, no caso, o autoritarismo brasileiro e suas relações com a lírica drummondiana. Apoiamo-nos nas discussões de DELLASOPPA, Emilio E. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. **Revista USP**, São Paulo, p. 79-86, mar/abril, 1991. FERNANDES, Florestan. **Apontamentos sobre a "Teoria do Autoritarismo"**. São Paulo: Hucitec, 1979. CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. **O anti-semitismo na era Vargas: (1930-1945)**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: \_\_\_\_\_. **Texto / contexto II**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/ Editora da Unicamp, 1993.

<sup>38</sup> A expressão é de ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## **CAPÍTULO 1**

### **Benjamin, Adorno e a lírica de Drummond: aproximações críticas**

Na introdução deste trabalho, referimo-nos a pontos de aproximação entre as configurações do sujeito lírico drummondiano e o pensamento teórico de Theodor Adorno e Walter Benjamin. Uma dessas interseções se apresenta na perspectiva crítica assumida pelo poeta brasileiro frente ao ambiente autoritário<sup>39</sup> do Brasil dos anos 30 e 40, e pelos filósofos na Alemanha totalitária dos anos 30 e 40. Eis o tema central deste capítulo de abertura.

A aproximação que propomos não deve ser tomada como forçosa, uma vez que o estudo da Escola de Frankfurt tem uma presença sistemática nas ciências humanas no Brasil desde a década de 1980. Assimilando heranças do marxismo, esse estudo permitiu desenvolver reflexões sobre a história social e cultural, em oposição ao estruturalismo dominante nos anos 70.

A situação específica da cultura brasileira, marcada por profundas contradições e tensões ideológicas, constitui um rico campo de produção para esse enfoque. Recentemente tem sido possível observar o impacto da violência na história brasileira e suas implicações na vida política; a reflexão orientada pelas filosofias da história, desenvolvidas pelos frankfurtianos, tem sido capaz de apontar caminhos plausíveis para alguns dos impasses da historiografia do país.

No campo dos estudos literários e filosóficos, críticos como Schwarz<sup>40</sup>, Santiago<sup>41</sup>, Bosi<sup>42</sup> e Matos<sup>43</sup>, dentre outros, têm dialogado com idéias de Walter Benjamin e Theodor Adorno para o estudo de obras literárias e problemas da sociedade brasileira contemporânea. Como se vê, a aproximação de questões da literatura brasileira com a Escola de Frankfurt não é um procedimento inédito, o que mostra ser possível o diálogo entre os dois pensadores alemães e a poesia de Drummond. Este capítulo desempenha, portanto, a função de referencial teórico para as análises e interpretações desenvolvidas mais adiante.

Para tanto, procuramos discutir alguns elementos discursivos de Benjamin e Adorno sobre poesia frente ao período totalitário vigente na Alemanha e em boa parte da Europa na primeira metade do século XX. Com esse procedimento, pretende-se apresentar uma teoria da lírica moderna que, devido ao contexto de produção repressivo na Europa, guarda pontos de

---

<sup>39</sup> Embora nos ocupemos, em primeiro plano, do *autoritarismo* do Estado Novo, consideramos o trabalho fundamental de Hannah Arendt sobre o *totalitarismo*, pois, embora sejam movimentos com distinções demarcadas, aproximam-se, em graus e modos de agir diversos, pela prática do controle e repressão, no caso do autoritarismo e, no caso do totalitarismo, no desejo de eliminação física do Outro.

<sup>40</sup> SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. \_\_\_\_\_. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>41</sup> SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>42</sup> BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>43</sup> MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

aproximação com o regime autoritário do Estado Novo, ambiente em que são escritos os poemas de **A rosa do povo**.

Cabe de pronto ressaltar que não pretendemos oferecer uma hipótese interpretativa da poesia moderna<sup>44</sup> a partir dos escritos de Benjamin e Adorno; nosso intento, bem mais modesto, é levantar recursos discursivos utilizados pelos dois filósofos em suas análises sobre a lírica moderna. Trata-se de uma tentativa de compreensão do *modus dicendi* da Escola de Frankfurt sobre o assunto, por meio de um conjunto de ensaios que se nos apresentaram mais significativos ao nosso estudo.

Um exemplo desse *modus dicendi* frankfurtiano aparece em texto escrito por Adorno entre os anos de 1954 e 1958, portanto, logo após a experiência traumática da Segunda Guerra Mundial. Nesse trabalho, o filósofo se preocupa com o caráter conservador da prática filosófica na academia alemã:

Apesar de toda a inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin confiaram ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados, **a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do “originário”; só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais**, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas<sup>45</sup>.

No trecho acima, percebemos uma preocupação do autor com o afastamento da filosofia dos problemas históricos, como se estes fossem questões de segunda ordem; no lugar da discussão sobre o impacto do horror nazista na filosofia da história, por exemplo, há uma idéia de procura contínua — e redutora — pelo “universal”, entendido como o próprio conceito de humano. Adorno desmascara um tipo de pensamento autodenominado filosófico que, segundo seu entender, seria verniz de filosofia, pois só se preocupa com alguma obra ou questão particular do espírito na medida em que ela “possa ser utilizada para exemplificar categorias universais”.

Um caminho de mudança (lançado por Adorno no mesmo texto) desta filosofia, pretensa e propositadamente a-histórica, é transformar radicalmente seu próprio modo de encarar o ensaio como um discurso do devaneio, passando a entendê-lo como uma forma de pensamento em aberto, capaz de desafiar “a noção de que o historicamente produzido deve ser

---

<sup>44</sup> Para este propósito, consulte, por exemplo, FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

<sup>45</sup> ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 15-6. (grifo meu)

menosprezado como objeto da teoria”<sup>46</sup>. A crítica de Adorno a seus pares exerce na tese a função didática da necessidade de também modificarmos nossa relação com o objeto de estudo, em especial, com o uso recorrente do termo história como trunfo interpretativo na fortuna crítica de Drummond de 1945 a fins dos anos 80; ato que implicará discordâncias de nossas análises comparadas às análises consagradas de **A rosa do povo**.

A relação entre forma e conteúdo na Teoria Crítica deve ser ousada; ela precisa romper com seus meios de análise e composição. É plausível afirmar que só há crítica sobre obras inovadoras para seus contextos se o *medium* de análise, o ensaio, se configurar em forma e conteúdo também de maneira arriscada, assim como seu objeto. E, de maneira muito breve, notamos nesta idéia uma aproximação e concretização das propostas adornianas — em tempos de capitalismo tardio — com as respostas formais e temáticas lançadas por escritores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, dentre outros, às transformações sociais, econômicas e políticas iniciadas no século XIX ocasionados pelo projeto burguês de modernidade.

Nesse sentido, Adorno cobra de seus pares acadêmicos rompimento semelhante no campo do ensaio, pois se “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma”<sup>47</sup>, será na *estrutura*, na *configuração*, e não apenas no *conteúdo*, que residem as tensões da história e da filosofia, marca inerente, segundo o autor de **Minima Moralia** (1951), à literatura e arte modernas.

Se não deste modo, de onde provém o fato de os textos de Walter Benjamin sobre poesia, em especial os que tratam de Baudelaire, conterem um modo de dizer que concretiza as propostas defendidas por Adorno? A resistência de seus pares universitários ao ensaio deve-se ao fato de que este

evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso do Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer. O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito<sup>48</sup>.

Nos trabalhos benjaminianos, por sua vez, os elementos discursivos dialogam com o conteúdo debatido de maneira ‘estranha’ para o que entendemos por uma análise acadêmica. Teríamos aqui o primeiro aspecto para uma teoria da lírica, segundo Adorno e Benjamin, a saber: *o texto crítico só consegue se aproximar de fato do poema moderno caso ele próprio se constitua de maneira tensa, tal como seu objeto*.

<sup>46</sup> ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *op. cit.*, p.26.

<sup>47</sup> ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988, p. 16.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 16.

A análise de um poema, por exemplo, não conseguirá seu intento se for construída sobre uma base de explicação lógica, cartesiana; ela necessita, pelo contrário, romper com essa moldura, pois o texto em debate assim o exige. Para se teorizar sobre a lírica moderna, há de se valer de outras formas e meios, num jogo dialético entre a tensão da obra e a tensão reflexiva no ensaio.

O primeiro aspecto de uma teoria da lírica frankfurtiana diz, aparentemente, mais respeito **ao modo** através do qual Adorno e Benjamin escrevem sobre poesia moderna do que ao conteúdo da poesia moderna. Dizemos aparentemente, uma vez que seus ensaios assumem os impasses formais da lírica como a questão central do debate a tal ponto que eles se apropriam de características da poesia moderna, rompendo, dessa maneira, com a tradicional fronteira entre sujeito e objeto de conhecimento. Opera-se na atividade analítica uma metalinguagem construída com os recursos discursivos, estilísticos, retóricos semelhantes aos empregados pelos poetas modernos.

Os dois filósofos procedem a uma associação entre sujeito crítico e objeto. Assim, o choque provocado pela poesia de Baudelaire, por exemplo, é discutido por Benjamin em seu ensaio também através de alegorias e imagens que procuram, de modo semelhante, causar choques em seu leitor.

Destacamos agora outro dado importante para uma teoria da lírica moderna: o caráter indissociável entre *poesia e contexto de produção*, exemplificado em dois ensaios conhecidos de Benjamin: “Melancolia de esquerda”<sup>49</sup> e “Sobre alguns temas em Baudelaire”<sup>50</sup>. Começamos por este último, no qual o autor ressalta a discrepância entre a estranheza do verso baudelaireano e a dificuldade de seus leitores em compreendê-lo:

Baudelaire contava com leitores aos quais a leitura da lírica oferecia dificuldades. A esses leitores destina-se o poema introdutório *Fleurs du Mal*. Sua força de vontade, conseqüentemente também de concentração, não vai muito longe; preferem os prazeres sensíveis e conhecem bem o *spleen* que anula o interesse e a receptividade. Causa espanto encontrar um lírico que se dirige a tal público, o mais ingrato de todos<sup>51</sup>.

A preocupação com as relações entre escritor e leitor é explícita na abertura do ensaio, na qual ele chama a atenção para a modernidade de Baudelaire pelo efeito de estranhamento e dificuldade que seus poemas causam no público francês. Este fato coloca em xeque o tripé

---

<sup>49</sup> BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>50</sup> \_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

<sup>51</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 27.

sobre o qual se assenta o sistema literário tradicional autor-obra-público típico do século XIX, organizado por meio de um pacto harmonioso entre as três partes: o autor escreve uma obra com valores de exaltação da vida burguesa; uma editora o publica, pois sabe que terá público; por fim, este, de fato, a compra e sente-se satisfeito em se ver naquela literatura.

Em outro ensaio, sobre o poeta Erich Kästner, Benjamin também foca sua discussão no diálogo entre poesia e contexto:

Os poemas de Kästner estão reunidos hoje em três imponentes volumes. Mas quem pretende investigar as características dessas estrofes deveria de preferência lê-las em seu formato original. Em livros, elas parecem comprimidas e um pouco sufocadas, ao passo que nos jornais deslizam como peixes na água. Se essa água nem sempre é das mais puras e se muitos detritos nela flutuam, tanto melhor para o autor, cujos peixes poéticos podem assim desenvolver-se mais e engordar com maior facilidade<sup>52</sup>.

Esse breve trecho parece ser bastante produtivo quanto aos movimentos de quebra de paradigmas defendidos por Benjamin; ele parte de uma dimensão ‘inusitada’, como a organização das poesias em “três imponentes volumes”, demonstrando que o aspecto editorial **não** é irrelevante porque revela dados importantes sobre as condições de recepção e o “horizonte de expectativa de seu público”<sup>53</sup>, o qual, junto com a poesia de Kästner, é criticado por sua pseudo-melancolia de esquerda.

O primeiro parágrafo do ensaio não é constituído por uma apresentação passo a passo do geral para o particular; Benjamin propõe e emprega uma imagem para lançar logo de início a vertente de sua leitura, qual seja, os poemas publicados nos jornais são “como peixes na água”, “que podem engordar com mais facilidade”, metáfora que denota sem maiores rodeios o tom de sua crítica. Prova disso é o complemento, também metafórico, destas primeiras linhas: “se essa água nem sempre é das mais puras e se muitos detritos nela flutuam, [...]”, parece a água ser o suporte de publicação, no caso, o jornal, objeto de crítica recorrente no pensamento benjaminiano<sup>54</sup>.

No segundo parágrafo, o filósofo aprofunda sua crítica aos leitores de Kästner, os “detritos” que flutuam na água em que nadam seus peixes, pondo em xeque uma lírica que se propõe de esquerda, mas que pactua com um público marcado por um “fatalismo em sua maneira de pensar”.

---

<sup>52</sup> BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte política**. *op. cit.*, p. 73.

<sup>53</sup> JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>54</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.



Pelo exemplo citado, notamos que a argumentação de Benjamin centra-se nos ‘acertos’ de cumplicidade entre a poesia de Erich Kästner e a pequena burguesia alemã. Para tanto, o filósofo entrevê uma íntima relação entre a forma e o conteúdo dos versos e os valores desse grupo social.

Portanto, a **imagem metafórica** se coloca neste breve ensaio de Benjamin como elemento analítico, emprego este recorrente em outros ensaios seus e de Adorno. A imagem aqui é alçada sobre a lírica a uma instância para além de um instrumento auxiliar na reflexão. Na teoria crítica, a imagem é o próprio centro, reflexão e instrumento de análise. Através dela, Benjamin, nos dois ensaios citados, afirma que as relações entre texto e contexto carregam marcas e problemas históricos que são indissociáveis quando se pensa sobre poesia moderna. Temos, assim, o segundo aspecto de uma teoria da lírica moderna, no caso, *a relação inseparável entre texto e contexto de produção na análise crítica da poesia moderna*.

Avançando na discussão, percebemos, além da imagem metafórica, mais outro instrumento crítico de análise, também inerente aos ensaios de Adorno e Benjamin: o *choque*; este, igualmente tomado de “empréstimo” a poetas modernos, desempenha uma função diretamente ligada ao leitor.

No lugar da informação anódina ou da poesia que compactua com o estado de paralisia de seus leitores, caso de Kästner, Benjamin percebe, no impacto de poetas como Brecht e Baudelaire, um instrumento recorrente na lírica moderna que provoca o público:

Quanto maior for a parte do choc em cada impressão isolada; quanto mais estímulos, quanto maior for o sucesso com que ela opere; e quanto menos estímulos; quanto maior for o sucesso Baudelaire que ela opere; e quanto menos eles penetrarem na experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de “vivência”. [...] Esse elemento foi fixado por Baudelaire numa imagem crua. Ele fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Esse duelo é o próprio processo de criação. Baudelaire colocou, portanto, a experiência do *choc* no próprio centro do trabalho artístico<sup>55</sup>.

Na discussão sobre o caráter de resistência de alguns poetas modernos, de modo semelhante, Adorno tece a seguinte afirmação sobre o poeta francês:

No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica. A obra de Baudelaire foi a primeira a registrar esse processo, na medida em que, como a mais alta conseqüência do *Weltschmerz* [dor do mundo] europeu, não se contentou com os sofrimentos do indivíduo, mas

---

<sup>55</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *op. cit.*, p. 34.

escolheu como tema de sua acusação a própria modernidade, enquanto negação completa do lírico, extraindo dela suas faíscas poéticas, por força de uma linguagem heroicamente estilizada<sup>56</sup>.

Além do emprego de imagens metafóricas e do efeito de choque, os dois frankfurtianos usam a *ironia* como um outro instrumento analítico. Adorno se vale, no trecho citado abaixo, desse recurso não para a análise propriamente dita da lírica, mas para tentar romper com a visão sistematizadora dos ouvintes sociólogos de sua “Palestra sobre Lírica e sociedade”:

Os senhores levantarão a suspeita de que um intelectual pode acabar se tornando culpado daquilo que Hegel reprovava no “intelecto formal”, ou seja, por ter uma perspectiva geral do todo, ficar acima da existência singular de que fala, isto é, simplesmente não vê-la, apenas etiquetá-la. O que incomoda em um procedimento como este será especialmente sensível, para os senhores, no caso da lírica. Afinal, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu resguardar<sup>57</sup>.

O termo “etiquetar”, intencionalmente empregado no texto, demonstra a ironia do palestrante para com uma postura da Sociologia de, por meio de explicações gerais, apagar o singular; o que Adorno faz é o contrário, pois os convida a “manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu resguardar.”

Segundo o filósofo, a historicidade da lírica não teria sido tomada como problema por seus colegas de Sociologia. Para estes, a poesia seria, em consonância com uma idéia romântica, a “expressão de um eu” apartado da história. A crítica do frankfurtiano vai em sentido oposto, isto é, quanto mais individual for a expressão poética, mais social ela será:

Não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento. [...] O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. **Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir**<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**, p.74-5.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 73 (grifo meu).

Adorno lança uma provocação ao público quando afirma que refletir sobre poesia é “manusear o que há de mais delicado”, tarefa estranha para os esquemas explicativos de parte da Sociologia. Teríamos, assim, um terceiro aspecto de uma teoria da lírica, segundo Adorno e Benjamin, a saber: *parte da lírica moderna retoma de maneira crítica figuras de linguagem tradicionais que teriam se tornado estanques*.

Um exemplo do terceiro aspecto é a poesia de Bertolt Brecht<sup>59</sup> que, conforme procuramos mostrar em nossa dissertação de mestrado, realiza uma espécie de retomada do sentido reflexivo e comunicativo da palavra por meio de choques semânticos. Sua linguagem, de início, simples, na verdade, carrega uma busca por um diálogo crítico do leitor com seus textos<sup>60</sup>.

As reflexões frankfurtianas conscientemente se afastam e criam um modo de discutir poesia em que o próprio texto é lançado como sujeito e objeto de análise. Trata-se de uma atitude que se contrapõe radicalmente aos procedimentos lógicos e causais do pensamento cartesiano e positivista, pois permite a criação de uma práxis crítica, baseada em outros modos de abordagem e construção da análise de um poema, por exemplo.

Nesse sentido, três dos aspectos de uma teoria da lírica moderna, segundo Adorno e Benjamin, poderiam ser assim delineados: primeiramente, o texto crítico só consegue se aproximar, de fato, do poema moderno caso ele se constitua de maneira tensa, tal como seu objeto. Em segundo lugar, há uma importante e indissociável relação entre texto e contexto de produção na análise da poesia moderna. Por fim, parte da lírica moderna retoma de maneira crítica figuras de linguagem tradicionalmente estanques.

Os filósofos alemães, ao recuperarem categorias e instrumentos analíticos, trazem ao mesmo tempo um novo fôlego semântico e novas funções para a teoria. De tais idéias, apreendemos que qualquer categoria, instrumento, forma artística ou analítica pode, histórica e socialmente, assumir-se como crítica ou alienada, dependendo de seu uso e comprometimento; posições vistas, de um lado, com a pseudo-melancolia da poesia de Kästner e, de outro, com o choque na poesia de Baudelaire.

---

<sup>59</sup> Sugerimos ao leitor, como exemplo, três poemas de Brecht: “Sobre a violência”, “Sobre a esterilidade” ou “Perguntas de um trabalhador que lê”, que dialogam com *imagem metafórica, choque e ironia*, três aspectos discutidos aqui. Cf. BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. São Paulo: Ed. 34. 2000.

<sup>60</sup> “A esta mudança [empreendida por Brecht] de papéis de *topoi* tradicionalmente consagrados, bem como à revitalização da linguagem comum para fins retóricos, denominamos de choque semântico. É mister dizer que tal arregimentação de recursos expressivos tem no leitor, ou melhor, na leitura crítica do leitor, seu objetivo principal, em outras palavras, toda a lírica brechtiana é perpassada pela comunicabilidade entre emissor e receptor.” (SILVA, Cristiano Augusto da. **A poesia de Brecht de 1933 a 1956: ascensão e queda?** Dissertação de mestrado. FFLCH/USP. São Paulo, outubro, 2003. p. 136.)

Trata-se de uma luta do pensamento que não se descola do tempo histórico de ambos os filósofos, uma vez que ela está inserida na tentativa de elaboração dos traumas coletivos da primeira metade do século XX. O modo “inconstante” e “aberto” de Adorno e Benjamin, ao abordarem a lírica moderna, exige, por parte do pesquisador, uma postura crítica, muitas vezes também “inconstante” e “aberta”. Caso desejemos encontrar referenciais para a elaboração de uma teoria da lírica, segundo a Escola de Frankfurt, cremos estar no o caminho mais coerente com seus próprios autores.

O contexto brasileiro dos anos 30 e 40 guarda pontos de contato com o ambiente europeu do qual participam Adorno e Benjamin, principalmente no tocante à presença intensa de um Estado opressivo: totalitário, no caso da Alemanha; autoritário, no caso do Brasil.

Tal aproximação pode ser observada em nossa formação histórica conservadora e em determinadas práticas governamentais e políticas do Estado Novo (1937-1945), dentre as quais citamos algumas bastante notáveis: discurso ufanista de base homogeneizadora; ideológica simbiose de nação refletida na figura do presidente; tentativa de cooptação de não partidários do regime; centralização do poder político, econômico e social; controle dos debates políticos nas organizações sociais (sindicatos, associações); forte censura da imprensa e dos meios de comunicação, concomitante ao desenvolvimento intenso da propaganda do regime.

Em um ambiente agudo, de expansão de ideologias autoritárias e totalitárias, que vem a público, em 1945, **A rosa do povo**, de Carlos Drummond de Andrade, cuja leitura deixa entrever, em uma perspectiva temática, diversos pontos de crítica a fatos centrais, tanto no Brasil como no mundo ocidental, tais como a guerra, a injustiça social, a concentração de poder, a alienação do trabalho, a solidão nas metrópoles, a fragmentação do sujeito.

Além de pontos em comum no tocante a um ambiente de intensa repressão, guardadas as peculiaridades de cada país, a poesia de Drummond carrega em sua elaboração formal e material pontos próximos às reflexões de Adorno e Benjamin sobre componentes da cultura conservadora ou de ideologias conservadoras da primeira metade do século XX. Elementos como ironia, choque, imagens metafóricas, somados a outros, como a fragmentação, silenciamento, alegoria, aparecem em **A rosa do povo** e nos ensaios dos frankfurtianos.

Pretendemos desenvolver, portanto, uma análise dos poemas de Drummond em diálogo, *mutatis mutandi*, com a perspectiva crítica de Adorno e Benjamin sobre o desenrolar do capitalismo tardio<sup>61</sup>, uma vez que existem diversos entrelaçamentos da crítica alemã com a

---

<sup>61</sup> KONDER, Leandro. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). In: \_\_\_\_\_. **Intelectuais brasileiros & marxismo**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, p. 51 e ss.

lírica do poeta mineiro, tessituras a abrir e aprofundar o debate sobre as relações entre literatura e autoritarismo no Brasil.

Desse modo, a idéia de Adorno – para quem há uma relação entre “os antagonismos não resolvidos da realidade” e a forma da obra de arte – assim como a proposta de Benjamin de se fazer uma leitura a “contrapelo da história” encontram ressonância nos poemas de Drummond publicados em 1945, cabendo também o sentido oposto de aproximação.

Exemplo da relação dialética entre realidade e criação, apontada por Theodor Adorno, ressoa em **A rosa do povo**, mais especificamente, na atitude constante e multifacetada de se negar imagens e conceitos massificadores, divulgados à exaustão pelo Estado Novo, tais como ‘nação’, ‘pátria’, ‘país’, ‘trabalho’, ‘progresso’. Ato discursivo que, por meio da condição negativa e melancólica de seu sujeito lírico, significa rejeitar uma concepção totalizadora e homogênea do mundo.

O impacto dos poemas drummondianos convida ao debate, tanto por sua perspectiva de luta — quase quixotesca no tocante à desproporção das partes em combate — contra o autoritarismo, como pelo choque que sua leitura atualmente nos causa, graças à potência crítica de seu sujeito lírico; força que se constrói paradoxalmente sobre “uma forma nova e assustadora de desumanização e reificação”<sup>62</sup>.

Entendemos as imagens inconstantes, os estilhaços de consciência, misturados a variações que vão do desespero ao silenciamento, apresentam-se como discursos heterogêneos. Estamos diante de uma diversificada produção enunciativa, que rompe com a idéia maniqueísta, redutora e idealizada de política como superação, via revolução, das injustiças e desmandos humanos. Ora, é no emaranhado de comparações, construções surrealistas, rupturas e anseios de utopias que os versos de Drummond vão deixando um leve rasgo por onde entrevemos uma breve, porém quase insuportável prova de nossa violenta formação histórica. Em outras palavras, o arsenal de construções estranhas à lírica brasileira até então tenta implodir o olhar comum, que não estranha o mundo visível, público e oficial.

---

<sup>62</sup> GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil. *op. cit.*, p.144.

## 1.1 Um exemplo de recepção crítica da Escola de Frankfurt

Como afirmado no início deste capítulo, o debate acerca das idéias da Escola de Frankfurt entre pesquisadores brasileiros<sup>63</sup> e latino-americanos tem sido bastante produtivo, fato que pode ser comprovado na extensa bibliografia do grupo heterogêneo de pensadores da primeira metade do século XX, cujas teorias acerca da sociedade capitalista moderna encontraram campo fértil em nosso país e também em nosso continente.

Interessa-nos dar prosseguimento às notas sobre uma teoria da lírica, segundo Benjamin e Adorno, com o objetivo de comentar dois textos que, em diálogo com a Escola de Frankfurt, tratam diretamente do problema entre lírica e autoritarismo, quais sejam: “Literatura y autoritarismo”<sup>64</sup>, de Beatriz Sarlo, e “Poesia resistência”<sup>65</sup>, de Alfredo Bosi.

Em seu breve e denso artigo, Beatriz Sarlo divide, didaticamente, em duas partes as relações entre literatura e autoritarismo; uma diz respeito às condições sociais e políticas da produção discursiva, a outra se refere às estratégias formais da obra literária frente ao autoritarismo

1. La primera plantea el nexo bien evidente entre autoritarismo y censura. Se trata de los dispositivos institucionales que afectan la circulación de los textos, en primer lugar, aunque la producción y los productores intelectuales y materiales resulten sus víctimas casi invariablemente. Como institución, la censura erosiona la esfera pública, en algunos casos aniquilándola por completo en otros reduciéndola a unos pocos actores autorizados o imponiendo instituciones de legitimación que imparten el imprimatur a lo que puede circular de manera abierta<sup>66</sup>.

Há no trecho acima uma clara demonstração de que a censura está ligada a regimes ou períodos autoritários, tendo conseqüências graves à vida coletiva. Ela “erosiona” a esfera pública, pois a circulação de idéias, debates, críticas passa pelo crivo estatal, cujo resultado é o silenciamento da vida social ou direito de voz a algumas pessoas, as quais desempenharão a função de defensores de tal projeto político.

---

<sup>63</sup> A título de exemplo, citamos: BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1994. PRESSLER, Gunter Karl. **Benjamin, Brasil - A recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira**. São Paulo: Annablume, 2006. Cf. também a página eletrônica da Fundação Walter Benjamin, sediada em Buenos Aires. <http://www.walterbenjamin.org.ar/>

<sup>64</sup> SARLO, Beatriz. **Formas no políticas del autoritarismo**. Buenos Aires: Goethe Institut, 1991.

<sup>65</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

<sup>66</sup> SARLO, *op. cit.*, p. 31

Outro ator capaz de imprimir censura em regimes autoritários são as instituições religiosas, que “pueden ejercer este poder de policía ideológica en nombre de valores que se consideran superiores al de la libertad de producción y circulación de discursos”<sup>67</sup>.

A ampliação dos agentes autoritários demonstra uma modalização reflexiva da autora quanto ao problema da censura e às dificuldades de produção artística em condições não democráticas:

Asimismo, varían las modalidades de ejercicio de la censura, que puede estar representada institucionalmente en un lugar específico del estado, de las iglesias o de otros aparatos de poder, o tender a una actividad difusa (pero eficiente) que opera según líneas conocidas, aunque no siempre públicas, de clasificación de los discursos<sup>68</sup>.

“Variar las modalidades”, “actividad difusa”, “no siempre públicas”; nessas expressões imprecisas, a tentativa cuidadosa da autora em ressaltar como são complexas e fluidas as formas de perseguição a discursos que fogem aos interesses dos que detêm as regras do jogo político oficial.

No texto de Sarlo, a dificuldade em definir as ações da censura aparece na forte recorrência do verbo ‘poder’: “en sus formas menos estatizadas y más difusas **puede** operar como órgano de las costumbres”; “la censura **puede** ejercerse no sólo sobre un elenco de ideas, sino sobre una parte de la sociedad”; “la autocensura **puede** afirmar los objetivos de la censura si su producto es el silencio”; “pero también **puede** ser una estrategia para erosionar su eficacia”. Tal emprego mostra que a dinâmica da censura sobre a vida artística e pública é ampla, variando de maneira bastante flexível, como bem indica a modulação discursiva do artigo de Sarlo.

No início de suas reflexões, a autora resalta o controle que a censura procura impor às vozes não afinadas com o *status quo*; some-se também outro modo de monitoração capaz de ir além da supressão de discursos polifônicos, qual seja, a morte de seus produtores, no caso, os artistas:

En sus formas más brutales, la censura propone la supresión no solo de los textos sino de sus productores: desde la cárcel al asesinato, como lo mostró espectacularmente el veredicto de Khomeini a propósito de los *Versos Satánicos* de Salman Rushdie. La institución puede adoptar estrategias persuasivas combinadas con las represivas e, incluso, en el largo plazo puede convertir estrategias represivas en convenciones que se adaptan por costumbre o consenso [...] <sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>68</sup> SARLO, *op. cit.*, p. 31.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 32

Notemos que Sarlo mostra como o movimento binário de censura tem como objetivo, de um lado, calar a sociedade e, de outro, apagar a própria condição proibitiva por ela imposta; regimes autoritários procuram tornar “costume ou consenso” junto às pessoas seu discurso monofônico, fazendo norma o que é exceção.

Dentro desse ambiente, a literatura se opõe *formalmente* ao discurso autoritário, e o termo forma significa elaboração da linguagem de modo a torná-la *medium* polissêmico, traço que permite a seus leitores interpretações variadas. Ora, o discurso autoritário se caracteriza pelo contrário, ou seja, por “la mostración de la autoridad de quien enuncia como caución extradiscursiva, y la construcción de un interlocutor que debe identificarse con la figura y los valores que el texto afirma”<sup>70</sup>.

Nada mais anti-polissêmico, portanto, anti-literário, que a idéia de uma identificação e aceitação passiva do interlocutor frente à voz oficial. Noutras palavras, o estado autoritário, por meio da censura, tenciona monopolizar “la dimensión simbólica o, por lo menos, en su lógica inclusiva está el impulso a monopolizarla”<sup>71</sup>.

Evitar dois ou mais sentidos; o discurso autoritário foge da ambigüidade, almeja a totalidade semântica em monobloco, de modo a evitar outros pensamentos estranhos à homogeneidade. A literatura e a arte vão de encontro ao estreitamento lingüístico do autoritarismo; o texto literário é marcado pela expansão da capacidade interpretativa de seus interlocutores; seu discurso é aberto na medida em que se amplia conforme a compreensão de quem o recebe, portanto, se caracteriza pela pluralidade.

Se, no autoritarismo, a realidade e o discurso são postos numa relação especular, de identidade única e opressiva, nas letras, as ordens do real e do discurso são assimétricas, o que demonstra pontos de tensão entre obra artística e história, segundo Beatriz Sarlo:

[...] no existe relación necesaria entre las lógicas de la representación y las lógicas de lo social. Esas relaciones son siempre construídas y por lo tanto nunca pueden ser postuladas como únicas. Donde el discurso autoritário cierra, el discurso literario fisura, fragmenta la figuración única a través de los procesos de ciframiento que muestran precisamente el deseo de una totalidad que, por definición, nunca puede ser aprendida por completo<sup>72</sup>.

Em outro trabalho que dialoga com a Escola de Frankfurt, “Poesia resistência”, de Alfredo Bosi, discutem-se formas de resistência da poesia a situações de opressão e alienação

<sup>70</sup> SARLO, *op. cit.*, p. 32-3.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>72</sup> SARLO, *op. cit.*, p. 34.



ao longo da história. No início, o autor retoma, em uma perspectiva diacrônica, a função do poeta e da palavra, bem como sua íntima ligação com o sagrado: “o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”<sup>73</sup>.

Ao retomar alguns momentos marcantes da lírica ocidental, Bosi destaca a condição precária da poesia no mundo moderno, bem como as conseqüências da impossibilidade de nomear as coisas, poder originalmente atribuído aos poetas:

No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas<sup>74</sup>.

Contudo, há, no longo arco histórico, traço fundamental de parte da lírica (e, por conseguinte, de alguns poetas) que não sucumbe ao *status quo*: seu caráter de resistência frente à ideologia. Vemos, portanto, que a poesia deixa de pertencer intrinsecamente à vida coletiva e passa a ser tida como linguagem estranha aos próprios seres humanos, por não compactuar com o uso da vida a serviço da tecnologia:

No mundo moderno a cisão começa a pesar mais duramente a partir do século XIX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira. [...]

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela oposição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status*<sup>75</sup>.

Neste momento, entrevemos uma convergência no pensamento de Bosi e de Sarlo no tocante à obra artística e aos contextos opressivos. A questão *literatura e autoritarismo* discutida por Sarlo aparece no texto de Bosi quando este se reporta ao estreitamento do espírito, o qual é reduzido à esfera da mercadoria e valorização do indivíduo, por meio de um movimento de censura, de controle da linguagem e de seus enunciadores, não necessária ou obrigatoriamente por vias estatais, mas econômicas. Ambos os trabalhos guardam, portanto, pontos de contato.

---

<sup>73</sup> BOSI, *op. cit.*, p. 141.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>75</sup> BOSI, *op. cit.*, p.142.

Dentro desse quadro, se no texto de Sarlo a poesia lança mão de “estratégias formais” frente ao autoritarismo, no trabalho de Alfredo Bosi, seu correlato se chama “resistência” frente à homogeneidade capitalista. Assim, a palavra poética se constitui de intensa carga polifônica em oposição ao discurso monológico do autoritarismo ou alienante do consumo. Cabe aqui destacarmos o que o autor entende por resistência:

Essas formas estranhas, pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista<sup>76</sup>.

As formas assumidas pela poesia em suas tentativas de resistência poderiam ser divididas em três faces:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*)<sup>77</sup>.

Segundo Bosi, a posição da ideologia na sociedade moderna é de grande poder, procurando sempre sufocar relações humanas que se pautam por um senso de justiça no bem comum, pressuposto que escapa à condição autoritária. Por ser discurso estranho à idéia de coletividade, ela “não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, idéias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença”<sup>78</sup>.

Nesse sentido, a poesia que não emula os bordões progressistas assume uma posição de crítica e contraponto ao mascaramento da divisão da sociedade em classes, grupos, bem como ao apagamento de outros modos de pensar e viver estranhos ao capitalismo. Estamos, pois, diante de um projeto totalizante, o qual “não admite nunca as contradições reais” e, por conseguinte, descarta “a face do ser vivo singular”<sup>79</sup>.

Destaquemos este adjetivo: singular. Se a ideologia busca uniformizar a tudo e a todos, nada mais inadequado do que a lírica — a qual justamente revive a diferença — que torna “singular” a palavra gasta do cotidiano burocrático; a poesia ressalta, como diz Drummond, “suas mil faces sobre a face neutra”. Desse modo, a reflexão de Bosi assenta-se

---

<sup>76</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 144-5.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>79</sup> BOSI, *op. cit.*, p. 146.

na clara distinção discursiva entre a resignação oferecida pela ideologia e a tentativa de resistência provocada pela literatura<sup>80</sup>:

A poesia resiste à falta ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso”. Resiste pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia<sup>81</sup>.

Em **Formas no políticas del autoritarismo**, Beatriz Sarlo refere-se a “estratégias formais” de que se valem certos poetas e escritores frente a contextos opressivos; Alfredo Bosi, por sua vez, define, em aberto, cinco tendências na poesia resistência:

Dos caminhos de resistência mais trilhados (poesia-metalíngua, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia) o primeiro é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole<sup>82</sup>.

Contudo, o autor alerta que os referidos caminhos podem se dirigir ao conservadorismo, ou seja, a poesia pode também se voltar para a defesa de tudo o que a ideologia preconiza como ideal, tornando-se, pois, ela mesma instrumento da ideologia. Dentro desse aviso, a poesia-metalíngua, no seu modo resignado, é assim compreendida: “toda vez que por “metalíngua” entendo o domínio antecipado e vinculante de um código, estou diante de um estágio avançado de reificação do fazer poético: é a ideologia acadêmica que, já na fase tecnicista, põe a nu seu *know-how*”<sup>83</sup>.

O ponto central de sua discussão sobre a resistência, entretanto, não é a poesia reificada, mas sua antítese – poesia-metalíngua – que não se restringe ao jogo do código por si. Vejamos, então, a definição que nos interessa:

[...] posso entender por “metalíngua” não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo. Aqui a consciência trava mais uma luta e cumpre

<sup>80</sup> Empregamos o termo literatura aqui para ressaltar que o conceito de resistência debatido por Alfredo Bosi não ocorre exclusivamente na poesia. Em trabalho recente, o próprio autor o discute no campo da prosa. Cf. BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 147.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 148-9.

mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto”<sup>84</sup>.

O segundo caminho trilhado pela poesia em seu movimento de resistência é a poesia-mito, assim definida:

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho [...]

A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam<sup>85</sup>.

O terceiro movimento de resistência<sup>86</sup>, denominado poesia-utopia, é compreendido, ao contrário da poesia-mítica (ligada ao passado) e da poesia-metalinguagem (ligada ao presente), como um discurso voltado para o futuro, fora do tempo de anseio, visão de esperança, portanto: “a poesia, se quer ser uma verdade nova, será utópica. Utopia: fora do tempo. Como a imaginação criadora”<sup>87</sup>.

O desejo de mudança radical das coisas, inserida na poesia-utopia, se caracteriza pela inseparável inserção e participação da coletividade, uma vez que a transformação do *status quo* abarca outros rumos para todos que padecem sob a opressão capitalista alienante, daí o traço coral deste modo da lírica de resistência: “uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a *coralidade*. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro da sua voz”<sup>88</sup>. E mais adiante:

O coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. São as classes, os estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no *tu*, no *vós*, no *nós* de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> BOSI, *op. cit.*, p. 149.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>86</sup> Aqui cabe uma breve explicação. Devido à sua maior recorrência e importância em *A rosa do povo*, comentamos aqui três dos cinco “caminhos” de resistência discutidos por Bosi: a poesia-metalinguagem, poesia-mito e a poesia utopia, os quais possuem íntima relação com os poemas analisados e interpretados neste trabalho, eis a razão de não nos determos na poesia-biografia e poesia-sátira.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 176.

<sup>88</sup> BOSI, *op. cit.*, p. 181.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 12.

De maneira coerente com suas discussões, Bosi cita *ipsis litteris*, além de poetas como Brecht e Neruda, explicitamente engajados em sua vida pública e em suas obras, o próprio Drummond, em três momentos de seu texto. O vocativo alicerça o nosso sentimento de que o escritor mineiro desenvolveu caminhos de resistência, para usarmos uma expressão de Bosi, calçados por uma amplitude de estratégias formais bastante heterogêneas em seus livros, inclusive em **A rosa do povo**.

Outro ponto a ressaltar, diretamente voltado para os objetivos deste capítulo sobre teoria da lírica, é a presença da poesia drummondiana como argumento de autoridade em um ensaio com forma e conteúdo marcados pelo diálogo crítico com a Escola de Frankfurt.

Trata-se, a nosso ver, de um emprego proposital, advindo de uma reflexão baseada no fato de que os impasses tanto do autoritarismo, discutido por Sarlo, quanto da ideologia capitalista, analisada por Bosi, guardam parentesco de primeiro grau e parecem pouco se preocupar com fronteiras nacionais quando expõem seus projetos violentos de exploração por meio do trabalho e da reificação dos discursos. Por sorte, os poetas resistentes percebem (com seus respectivos impasses e problemas de seus contextos de produção e recepção) que a tragédia se faz presente em muitos lugares, daí o nada casual diálogo entre Brecht, Neruda, Fernando Pessoa apontados por Bosi em seu ensaio. Daí a ressonância aguda e produtiva de Benjamin, Adorno e outros pensadores e escritores no contexto latino-americano e brasileiro, como é o caso de Sarlo, como é o caso de Drummond.

## **CAPÍTULO 2**

### **A rosa do povo e o problema da história em sua fortuna crítica**

## 2.1. Estado da questão

Ao longo de seus mais de sessenta anos, **A rosa do povo**, publicada em 1945, consagrou-se como uma das principais obras da poesia brasileira. Uma das razões para tamanho reconhecimento talvez seja o diálogo tensamente configurado do sujeito lírico drummondiano com questões centrais de seu tempo, em especial com a história brasileira e europeia, aspecto este constantemente anotado em sua fortuna crítica, que vai da segunda metade dos anos 40 até o final da década de 80. É importante ressaltar que, nas interpretações mais conhecidas de **A rosa do povo**, o termo ‘história’ é empregado freqüentemente sem definições terminológicas precisas. Até onde pudemos notar em nosso levantamento, parece haver apenas um estudo acerca da configuração desse conteúdo no referido livro de Drummond<sup>90</sup>.

A partir da segunda metade dos anos 90, surgem trabalhos que se detêm sobre o problema da lírica e da história com uma perspectiva diversa das tradicionalmente encontradas nos estudos anteriores, caracterizando-se estas novas leituras por delimitações mais específicas sobre a questão. Um exemplo é a temática do autoritarismo que, em pesquisas mais recentes, tem chamado a atenção pela importância no conjunto da obra<sup>91</sup>.

Com o objetivo de situar o leitor quanto ao estado da questão, no caso, as relações entre **A rosa do povo** e o autoritarismo no período de 30 e 40 no Brasil e na Europa, faremos um levantamento da fortuna crítica da referida obra.

Partamos do crítico Sérgio Milliet, o qual, no ano de lançamento da obra, já ressaltaria sua especificidade:

A quem acompanha com carinho e fé a evolução poética de Carlos Drummond de Andrade, seu livro “A Rosa do Povo” traz uma sensação de euforia. Esperamos sempre demais daqueles em quem confiamos e seus menores erros nos ferem. Mas o livro de Carlos Drummond de Andrade supera a nossa expectativa, daí o sentimento de bem-estar a que aludo e, mesmo de gratidão. Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes. Aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> SIMON, Iumna Maria. **Drummond**: uma poética do risco. São Paulo: Ática, 1978.

<sup>91</sup> No item 2.2, **Novas perspectivas na fortuna crítica de Drummond**, neste mesmo capítulo, chamamos a atenção para uma ruptura na abordagem dos poemas de 45, em que se percebem leituras que identificam um sujeito lírico marcado por categorias pouco discutidas na fortuna crítica da obra; dentre tais categorias, destacamos a *melancolia*, a *fragmentação*, a *incompletude do sujeito moderno*, o *impasse*, a *ruptura temporal*. Por ora, citamos alguns trabalhos para fins de atualização e/ou divulgação de algumas linhas deste debate Cf. CALEGARI, Lizandro Carlos. **Lírica e crítica social**: a representação do autoritarismo em Carlos Drummond de Andrade. 2004 (Dissertação de mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2004, e o trabalho de CAMILO, Vagner. **Da Rosa do povo à rosa das trevas**. Cotia: Ateliê, 2002.

<sup>92</sup> MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo, Martins/Edusp. 1981, p. 19 e ss. Vol. III.

Milliet, analisando a trajetória do escritor sob um esquema de fases, percebe em **A rosa do povo** uma suspensão do elemento irônico, presente nos primeiros livros de Drummond, a favor de um esforço que põe, conforme palavras do crítico, “a nu a tristeza de uma solidão irremediável” de um sujeito lírico que se volta para um tempo marcado por acontecimentos históricos de grande impacto na vida brasileira, como a ditadura de 1930-1945, a qual se caracterizou por um Estado autoritário, de forte intervenção nos campos político, econômico e social.

Álvaro Lins, “imperador da crítica brasileira” nos anos 40, segundo o próprio Drummond, assim recebe o livro:

O principal acontecimento poético do ano de poesia 1945 foi sem dúvida a publicação de *A Rosa do Povo*, do Sr. Carlos Drummond de Andrade. Vejo antes de tudo nesta coleção dos seus últimos poemas, um movimento no mais fundo da zona subterrânea da criação, um conteúdo dramático que não decorre só da qualidade da poesia em si mesma, mas também dos seus elementos de contradição, fazendo crescer assim o ritmo da dramaticidade, no espetáculo de um poeta que procura equilibrar e fundir artisticamente duas tendências que o apaixonam numa época de agitações e divisões extremas, bem difícil para os anseios de equilíbrio e paz<sup>93</sup>.

No trecho acima, percebe-se uma recorrência interessante de expressões de um mesmo campo semântico que, em certa medida, fazem referências ainda que de passagem, à importância da temática histórica no livro, quais sejam: “conteúdo dramático”, “elementos de contradição”, “o ritmo da dramaticidade”, “época de agitações e divisões extremas”. Dizemos interessante, pois todas as notas do crítico destacam na obra a marca da tensão, advinda da contradição, da dramaticidade. O próprio Álvaro Lins, apesar de ter recebido a pecha de ‘impressionista’<sup>94</sup>, compreende de modo acurado os poemas de 45 como um esforço de “equilibrar e fundir artisticamente duas tendências”, a que mais adiante dará nome:

Procuram aqui [na obra] um plano de harmonia e ajustamento a consciência política do homem e a arte do poeta. Para que não se exteriorize uma em panfletos ou papéis de propaganda, perdendo-se a obra nas declamações de uma eloquência prosaica e oportunista, e para que não se confine a outra no puro artifício da arte pela arte ou nos requintes do virtuosismo, isolando-se a obra no simples jogo esquemático de vocábulos que bastam a si mesmos pelos efeitos de atritos e conjugações, o Sr. Carlos Drummond de Andrade desenvolve a sua vigilância com uma lucidez implacável<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> LINS, Álvaro. **Jornal de crítica**: 5ª série. Rio de Janeiro. José Olympio. 1947, p 83.

<sup>94</sup> BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica**. Petrópolis: Vozes, 1979.

<sup>95</sup> *Idem, ibidem*.



Para além da polarização de Álvaro Lins entre arte engajada (panfletária) versus esteticismo (arte pela arte), notamos que o crítico suscita novamente as contradições constitutivas dos versos drummondianos, pois, embora mantenha seu *modus dicendi* de comentários breves, ele também trata de história, de dificuldades e agitações de uma época presentes nos versos do poeta mineiro.

Pelos dois exemplos de recepção de **A rosa do povo** apresentados, percebe-se que a ‘história’ marca presença desde os primeiros textos nas reflexões dos críticos, porém é empregada, quase sempre, de modo generalizante. Fica a dúvida, portanto: se há o reconhecimento da história na obra, por que esta temática não se traduziu concretamente em análise da questão?

Sérgio Buarque de Holanda, em texto de 1952, tece breves comentários a dois momentos da linguagem da obra de Drummond, nomeadamente, aos livros **A rosa do povo** e **a Claro enigma**:

O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contencioso terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. Mas o impulso que o levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação assídua do mundo finito e das coisas do tempo<sup>96</sup>.

Ao dizer “tipo de poesia militante”, Sérgio Buarque faz referência ao livro de 45, contraposto a um movimento de “purificação da expressão” com o livro de 1951. Contudo, no pequeno trecho acima, destacamos a segunda parte, iniciada de maneira adversativa, posto que o crítico afirma que a mudança na linguagem drummondiana não se traduziu em uma abolição dos problemas históricos, “das coisas do tempo”.

Em 1957, Mário Faustino, no texto “Poesia – Experiência” — em que critica a escolha dos poemas para uma antologia de Drummond publicada pelo MEC — dedica um parágrafo que, conquanto sua brevidade, destoa de seus pares pela argúcia perceptiva quanto ao autoritarismo brasileiro em **A rosa do povo**:

A poesia de Carlos Drummond é documento crítico de um país e de uma época (no futuro, quem quiser conhecer o “Geist” brasileiro, pelo menos de entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que

---

<sup>96</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque. Rebelião e convenção. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 185.

a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e “filósofos” nossos...) e um documento “apologético do Homem”<sup>97</sup>.

Há um outro trecho do texto de Mário Faustino que, embora não trate diretamente da história na obra, merece ser citado na íntegra pela lista de poemas não incluídos na antologia. De modo quase profético, o autor prenuncia uma espécie de “abandono crítico” a que certos poemas cairiam nas décadas vindouras, retomados em nossa pesquisa:

O leitor de Drummond que pega uma antologia dele e não encontra “No meio do caminho”, “A Flor e a náusea”, “Fragilidade”, “O Mito”, **“Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Morte no avião”, “Idade madura”,** “Versos à boca da noite”, “Carta a Stalingrado”, “Desaparecimento de Luísa Porto”, “Remissão”, “Confissão”, “Tarde de maio”, “Os bens e o sangue”, “A mesa” e “Relógio do Rosário”, para só falar daqueles cuja ausência é mais gritante, vai com certeza perguntar: “Que diabo de seleção é essa?”<sup>98</sup>.

Houaiss, em texto de 1960, faz um breve apanhado sobre o livro a partir do poema “Consideração do poema”, tendo por eixo central a importância da matéria histórica na obra:

Trata-se do primeiro poema de *A rosa do povo*, que enfeixa a produção de 1943 a 1945 — **a segunda grande guerra bate o seu pleno, com premonições de paz duradoura ou de futuras hecatombes.** Quinto livro de poemas, com 55 unidades, o mais denso quantitativamente, o mais fervilhante e participante, o de média poemática mais extensa quanto ao número de versos e/ou versículos, o de maior concomitância temática, o mais característico da pendularidade da prospecção drummondiana. O social nele é mais explícito do que antes e do que depois — antes, porque não se corporificara tão inequivocamente; depois, porque só repontará em momentos cruciais (por isso mesmo, talvez, mais valiosos). **Livro, pois, o mais marcado pelo momento histórico — “poeta do finito e da matéria”, “como fugir ao mínimo objeto/ou recusar-se ao grande?” diz o poeta no poema em apreço [“Consideração do poema”]**<sup>99</sup>.

Candido, em 1965, ressaltaria também a importância da matéria histórica na constituição do livro, compreendendo que a tematização dos conflitos sociais e políticos em **A rosa do Povo** é resultado de um processo na poesia drummondiana, que se iniciara em meados dos anos 30:

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o

<sup>97</sup> FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. In: BRAYNER, Sonia. (Org.) **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978, p. 90. (grifo meu)

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 89. (grifo meu)

<sup>99</sup> HOUAISS, Antonio. Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, [1975], p. 84-5. (grifo meu)

fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial — conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante<sup>100</sup>.

Iumna Simon, no final dos anos 70, percebe a tensão presente em **A rosa do povo**, isto é, a constante busca por encontrar uma expressão para problemas de seu tempo. Seu trabalho debruça-se intensamente sobre o livro, tornando-se, até onde pudemos observar, o único estudo a analisar, dentre outros problemas, a questão da história:

Em **A rosa do povo**, publicada em 1945, contendo poemas escritos entre 1943 e 1945, o poeta atinge o clímax da prática participante — já esboçada em *Sentimento do mundo* (1935-1940) quando o “tempo presente” se instaura como matéria do poema — ao mesmo tempo que atinge a consciência mais profunda da “crise da poesia”.

Isso não quer dizer que em outras fases de sua obra não se verifique essa tensão. Porém, é neste livro que o conflito adquire sua dimensão mais angustiada: da consciência dividida entre a fidelidade à poesia e a necessidade de torná-la instrumento de luta e de participação nos acontecimentos de seu tempo<sup>101</sup>.

Nos anos 80, Gledson, em consonância com a fortuna crítica anterior, reafirmaria a consciência de Drummond sobre a história na obra de 1945, assumindo uma posição que dialoga com a de Simon, no tocante à busca por uma poesia capaz de discutir impasses marcados no tempo e no espaço: “Aqui [em **A rosa do povo**], sobretudo, Drummond está consciente da importância e do alcance de sua poesia, da sua capacidade de refletir o mundo contemporâneo, de exprimir os sentimentos não só dele mesmo como também de seus semelhantes”<sup>102</sup>.

Outro traço metodológico que salta aos olhos (bastante demarcado, diga-se de passagem) é a recorrência de um pequeno grupo de poemas na fortuna crítica drummondiana, quando há destaque para a história em **A rosa do povo**. Diante dessa recorrência, decidimos fazer, dentro da fortuna crítica aqui utilizada, um levantamento dos poemas mencionados ou citados no todo ou em parte, desde que, e tão somente, o crítico discuta a história ou refira-se a ela no livro em questão.

O objetivo do levantamento é, em primeiro lugar, saber quais os poemas mais citados, comentados, analisados ou interpretados; em segundo lugar, intentamos descobrir se houve,

<sup>100</sup> CANDIDO. Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades. 1995, p. 125.

<sup>101</sup> SIMON, Iumna Maria. **Drummond**: uma poética do risco. São Paulo: Ática. 1978, p. 52-3.

<sup>102</sup> GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades. 1981, p.163.

entre 1945 e 1990, uma predominância e, por conseguinte, uma preferência por alguns textos, em detrimento de outros que despertaram pouco ou nenhum interesse.

Com tal procedimento, a expectativa é compreender, em parte, em quais poemas a crítica drummondiana notou as configurações da história. Importante lembrar que esta investigação breve e sucinta não pretendeu, em momento nenhum, diagnosticar as preferências de toda a fortuna crítica da obra; ao contrário, os limites dos números abaixo se referem tão somente aos textos que nos acompanharam durante a pesquisa.

De todo modo, o resultado obtido vem rechaçar nossa impressão inicial no tocante a uma predileção sobre determinados modos de composição formal do texto poético, o que seria uma característica indicadora de um anseio daqueles críticos quanto ao contexto de recepção e, talvez, à própria compreensão do que seria um poema que trata, por assim dizer, de assuntos históricos.

Inevitavelmente, percebemos nos poemas mais citados um horizonte de expectativa acerca do que se entende, no plano expressivo, de um texto envolvido com a história de seu tempo. O mesmo pode ser dito em forma de contraste ou com o sinal trocado, isto é, a pouca atenção dada aos demais poemas indicam que durante décadas eles não foram tidos como interlocutores de seu tempo histórico, tanto assim que não despertaram discussões ou tiveram seus títulos mencionados pelos pesquisadores da lírica drummondiana.

Passemos agora ao levantamento propriamente dito dos poemas citados, comentados, analisados e/ou interpretados na fortuna crítica; citaremos os trechos mais significativos para nossas discussões sobre o autoritarismo, fornecendo assim um quadro dos debates. Findo o levantamento, virão os resultados, com o objetivo de tomar ciência dos poemas que despertaram mais interesse dos estudiosos de 1945 até fins de 1980.

Começemos, pois, em seqüência cronológica, com Milliet, que, em seu diário, traz à baila a primeira estrofe de “Nosso tempo”:

Aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável. Em verdade o poeta não se isola voluntariamente, esforça-se por participar desse mundo que é “grande e pequeno”, mas

Este é tempo de partido  
tempo de homens partidos<sup>103</sup>.

Prossegue o crítico com a citação de outros poemas, mas, como explicado anteriormente, interessa-nos as referências literais dos textos drummondianos quando o crítico

---

<sup>103</sup> MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, Vol. III. p. 20.

tematiza a história; desse modo, cabe mostrar mais dois trechos voltados para problemas sociais e políticos.

No primeiro trecho, Sérgio Milliet estabelece negativamente o ambiente de então por meio de comentários marcados por uma espécie de auto-censura, consciente da impossibilidade de ‘dar nome aos bois’. Suas palavras, carregadas de imagens extraídas de poemas do próprio Drummond, formam um enunciado metafórico, portanto, cifrado, de resistência a seu tempo:

Nestes tempos de “cortinas pardas”, de “meio silêncio”, em que “o espião janta conosco” e a política invade tudo e tudo deturpa, nestes tempos de “melancolias insubornáveis” a rosa nasce no asfalto. Queimam-na o sol, a poeira os gases deletérios [sic], por isso só pode crescer regada pelas lágrimas. Mas há rosas artificiais, rosas de papel, que se conservam nas academias, que se untam de perfumes baratos para iludirem melhor, e os moços bem educados vêm de quando em vez, entre dois *whiskys*, cheirar rapidamente<sup>104</sup>.

O outro trecho, embora trate da história, caracteriza-se por evitar um modo de composição discursiva baseada em figuras retóricas (de linguagem) para discutir a importância do contexto de produção em **A rosa do povo**. Tanto o faz que foca suas idéias sobre um tema bastante caro a Drummond, no caso, a poesia política (“um perigo”, segundo Milliet):

Havia um perigo, de tocaia, à espera de Carlos Drummond de Andrade: o da poesia política. E confesso que andei temeroso, muito tempo de vê-lo cair na armadilha da moda. Entendam-me bem, não me oponho à participação do poeta, mas sim à sua adesão oportunista à demagogia. Creio somente que essa poesia precisa nascer de um impulso profundo, precisa ser vivida, necessária, urgente, e deve refletir não um desejo de bem fazer, de ajuda, de contribuição, mas de um estado de espírito sincero. Não pode ser de circunstâncias mas deve surgir com um caráter essencial. De outra maneira ela não será apenas gratuita como tantas que desprezamos, mas ainda maliciosa e “carreirista”. Carlos Drummond soube evitar o perigo. Sua poesia social (e política) é tão pura e tão natural quanto a outra. Sua sobriedade, seu pudor, sua tristeza serena, sua esperança tímida e sua fé não se perdem na nova fase. Se alguns poemas como a “Morte do leiteiro” ficam aquém de sua expressão (embora agradem pelas soluções de ritmo e de imagens e não sejam nunca medíocres), “visão 944”[sic] atinge um clímax de humanismo largo e de participação ampla somente encontrável em muitos poucos versos de Aragon ou Pierre Emmanuel:

Meus olhos são pequenos para ver

---

<sup>104</sup> *Idem, ibidem.*

esta [sic]<sup>105</sup> fila de carne em qualquer parte,  
 de querosene, sal ou de esperança  
 que não há nos mercados deste tempo  
 .....  
 Meus olhos são pequenos para ver  
 o mundo que se esvai em sujo e sangue,  
 outro mundo que brota como haste,  
 — Mas vêm pasmam, baixam deslumbrados.

O crítico elogia, no livro de 1945, a capacidade de o escritor mineiro resolver a velha fatura entre forma e conteúdo em obras literárias muito rentes ao tempo de sua criação; cremos ser de extrema importância transcrever o parágrafo inteiro, apesar de longo. Ao final do parágrafo, cita dois poemas: “Morte do leiteiro” – o qual considera “aquém da sua expressão”, mas não “mediocre” – e “Visão [1]944”, o de sua preferência devido ao “humanismo largo e de participação ampla”.

Na valorização do segundo poema, deparamo-nos com um modo de entender a poesia política ou social na visão de Milliet, visão esta que encontrará ecos em outros críticos. Não se trata de discordar do crítico, posto que, de fato, seus versos são de intensa participação e envolvimento com a tragédia da Segunda Guerra Mundial, mas de aproveitar as pistas fornecidas em sua análise quando ele elogia “Visão 1944” como um poema político que não “cai na armadilha da moda”, e toma “Morte do leiteiro” como um poema não tão bem realizado, ficando “aquém no plano da expressão”. É cabível antecipar que ronda nos conceitos de poesia política de então a necessidade de mínimas referências diretas ao assunto histórico tratado. Tal característica, contida neste breve trabalho de Milliet, nomeadamente, seu modo de pensar os tensos diálogos entre lírica e sociedade, constitui-se em um elemento dos mais importantes na compreensão do que ocorrerá na fortuna crítica de **A rosa do povo**, nas próximas quatro décadas, sempre que o assunto for a importância da matéria social naquele livro. Prossigamos com o levantamento.

Antônio Houaiss, no seu texto de 1960, também apresenta trechos e, às vezes, transcreve poemas inteiros, como é o caso de “Consideração do poema”<sup>106</sup>, tecendo comentários sobre o mesmo em seguida:

Os valores ideológicos mais constantes do poeta também repontam nesta “Consideração do poema”, em que os hiatos do “raciocínio” (como exemplo parcial que se cita a seguir) são pontes plenas de silêncios históricos, que a

<sup>105</sup> Nas duas edições de **A rosa do povo**, usadas nesta pesquisa, o segundo verso da estrofe citada inicia-se com o pronome “essa” e não “esta”. Optamos manter o texto de Milliet do modo como ele o produziu.

<sup>106</sup> HOUAISS, Antonio. Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, [1975], p. 83-5.

convivência no tempo do poeta e leitor preenche (tempo histórico que é ainda o de 1968, e o será até quando?):

Estes poemas são meus. É minha terra  
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem  
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna  
em qualquer estalagem, se ainda as há.  
— Há mortos? há mercados? há doenças?  
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,  
por que falsa mesquinhez me rasgaria?<sup>107</sup>

Outro poema comentado e citado pelo crítico é “Nosso tempo”:

É exatamente entre o mínimo e o máximo objeto, entre o mais engajado e o mais refluído, entre o mais pejado e o mais despojado, entre o mais heterometrante e o mais isometrante, entre o mais cantabile e o mais caótico, entre o mais confidencialmente lírico e epicizante, que pendula A rosa do povo — numa fiel expressão de uma angústia esperançada que se faz por vezes com cepticismo desesperado. É quando (“Nosso tempo”):

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras [armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme<sup>108</sup>.

Em texto dos mais conhecidos da fortuna crítica, escrito por Antonio Candido, em 1965, há diversas referências a poemas que dialogam com a história em **A rosa do povo**. A primeira citação que nos interessa é composta pelas últimas quatro estrofes de “Versos à boca da noite”: “Que confusão de coisas ao crepúsculo!/Que riqueza! sem préstimo, é verdade./Bom seria captá-las e compô-las/num todo sábio, posto que sensível:/uma ordem, uma luz, uma alegria/baixando sobre o peito despojado.[...]”<sup>109</sup>. Sobre essas estrofes, o crítico faz os seguintes comentários:

Este poema foi escrito exatamente na fase em que o autor, procurando superar o lirismo individualista, **praticou um lirismo social e mesmo político de grande eficácia**. É pois a fase em que questionou com maior ânsia a exploração da subjetividade. Terá o artista o direito de impor

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>108</sup> HOUAISS, Antonio. Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, [1975], p. 87.

<sup>109</sup> CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 116.

aos outros a sua emoção, os pormenores da sua vida? O “sentimento do mundo” não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativas se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria? Tais problemas passam em “Versos à boca da noite”, ligando mais dois temas ao da insatisfação consigo mesmo: o da validade da poesia pessoal e o da natureza do verbo poético<sup>110</sup>.

Nas indagações de Candido, um impasse da voz lírica se delineia intensamente: como tornar, no campo poético, comunicáveis, portanto, coletivos, os sentimentos individuais, o mesmo ocorrendo com o “sentimento do mundo” que, na sua procura pela comunhão, exigiria a “renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente”. As questões postas pelo autor do ensaio tocam em um ponto central da conhecida “Palestra sobre lírica e sociedade”, proferida por Adorno, qual seja, a capacidade de a expressão lírica mais individual em um poema ser a expressão de uma coletividade, ao contrário do que geralmente se pensa:

O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. **Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir**<sup>111</sup>.

Outros dois poemas citados por Antonio Candido são “A flor e náusea” e “O medo”; sobre este, Candido faz o seguinte comentário:

Mais tarde, o poeta chegará a representar **um mundo fabulosamente construído com o temor**, que se torna matéria das coisas e dos sentimentos, lei das ações e ordem do universo: E fomos educados para o medo./Cheiramos flores de medo./[...]<sup>112</sup>

Ao tratar de “A flor e náusea”, Candido prossegue com suas reflexões sobre a luta do sujeito lírico contra um mundo feito de medo e melancolias, agravado pela condição de classe dominante:

A consciência social, e dela uma espécie de militância através da poesia, surgem para o poeta como possibilidade de resgatar a consciência do

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 117. (grifo meu)

<sup>111</sup> ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 74. (grifo meu)

<sup>112</sup> CANDIDO. Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. *op. cit.*, p. 123-4. (grifo meu)



estado de emparedamento e a existência da situação de pavor. No importante poema “A flor e a náusea” — RP [**A rosa do povo**], a condição individual e a contradição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir-se responsável pelo mundo mal feito, enquanto ligada a uma classe opressora. O ideal surge como força de redenção e, sob a forma tradicional de uma flor, rompe as camadas que aprisionam. Apesar da distorção do ser, dos obstáculos do mundo, da incomunicabilidade, a poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução [...] <sup>113</sup>.

“Carta a Stalingrado” é o quarto poema citado pelo crítico; na verdade, apenas um verso é transcrito, acompanhado de um parágrafo de comentário, a propósito, um dos mais importantes para nossa pesquisa, uma vez que o autor cita também nominalmente dois poemas aqui analisados sob uma perspectiva próxima da por nós adotada:

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.  
 (“Carta a Stalingrado” — RP)

Este verso manifesta a faculdade de extrair do acontecimento ainda quente uma vibração profunda que o liberta do transitório, inscrevendo-o no campo da expressão. **É o que faz Drummond, não apenas com os sucessos espetaculares da guerra e da luta social, mas com a morte do entregador de leite baleado pelo dono da casa, que o tomou por ladrão (“Morte do leiteiro”); [...]; sobretudo com o homem da grande cidade que vai cumprindo maquinalmente as obrigações do dia para morrer à noite, na máquina que o arrebatou (“Morte no avião” — RP)** <sup>114</sup>.

Há uma passagem no texto de Candido que contém posições de interesse fundamental ao tema desta pesquisa, aos pressupostos teóricos e ao método de abordagem dos poemas. Apesar de sua brevidade, o meio parágrafo não se furta a compreender, na tragédia pessoal de uma mulher, a narração de impasses relativos ao poder masculino na vida social do Brasil:

A partir daí o tema do pai avulta como fixação, de sentido ao mesmo psicológico e social —, tanto mais quanto nessa fase a mãe só aparece episodicamente duas vezes, transferindo-se a sua função para a casa ou a cidade. É tão viva esta presença de cunho patriarcal, que uma balada como “Caso do vestido”, completamente desligada das lembranças individuais e da poesia familiar, chega a parecer uma espécie de núcleo desse poderoso complexo. **Das brumas de um lirismo quase folclórico, surge nela o patriarca devorador que esmaga os seus e impõe a própria veleidade como lei moral** <sup>115</sup>.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>114</sup> CANDIDO. Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. *op. cit.*, p. 128. (grifo meu).

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 131-2. (grifo meu).

A vitalidade do comentário acima dialoga com as rupturas do pensamento frankfurtiano no campo da crítica e teoria literária, quebras que abandonam o caráter classificatório e valorativo de base positivista, dentro de um conjunto de obras tidas como modelares, e partem para o estudo das fissuras trazidas por textos que não se encaixam nos preceitos canônicos. Tais textos provocam choques durante sua leitura, que ocorrem devido a uma organização formal inesperada para um material cotidiano, ou por uma forma comum para um material inesperado. Este segundo caso encaixa-se adequadamente em “Caso do vestido”, concretizado na temática inédita do pai autoritário, conforme assinala Candido.

Nesse sentido, as palavras destoantes de Candido sobre os trabalhos antecessores preconizam, por um lado, uma argúcia na análise (tanto que seu texto tornar-se-ia uma referência *sine qua non* na fortuna drummondiana); por outro lado, suas reflexões ratificam o inusitado *corpus* de poemas analisado adiante, pois deixam inscritos sinais de fertilidade em outros poemas de **A rosa do povo**, para os quais não se despendeu atenção; situação contrária ao conhecidíssimo “Procura da poesia”, o último citado pelo crítico:

O drama desta pesquisa [com as palavras] se desenrola de maneira mais completa em “Procura da poesia”, de Rosa do povo, cujos cinquenta e oito versos debatem o problema dos assuntos, para concluir que em si eles nada são, **o que é tanto mais significativo quanto o poeta vivia naquela altura a descoberta e a prática apaixonada da poesia social [...]**<sup>116</sup>.

“Fazia frio em São Paulo” texto, também de Candido, publicado em 1982, destoa do conjunto dos demais transcritos até o momento por seu tom biográfico, sem perder a capacidade de aproximação entre obra e contexto. Importa, para o levantamento aqui proposto, as discussões detidas sobre o nascimento do poema “O medo”, e as breves referências aos poemas “Procura da poesia”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Com o russo em Berlim”, “Mas viveremos”, “Visão 1944”, sempre relacionados ao problema da história em **A rosa do povo**<sup>117</sup>.

Em trabalho publicado em 1968, Luiz Costa Lima dedica algumas páginas ao livro de Drummond. Em sua análise, valendo-se de seu conceito “princípio-corrosão”, faz referência à história em apenas um poema, “Carta a Stalingrado”, o qual é precedido do seguinte comentário contextual: “[...] Ressalte especial deve ser prestado aos poemas inspirados pelas

<sup>116</sup> CANDIDO, *op. cit.*, p. 138. (grifo meu).

<sup>117</sup> O texto aludido é discutido em pormenor na Introdução deste trabalho. (CANDIDO, Antonio. Fazia frio em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996)

batalhas travadas na Rússia e pela recordação da Espanha esmagada pelo tacão do fascismo e da falange”<sup>118</sup>.

Affonso Romano de Sant’Anna, embora assuma o tempo na lírica drummondiana como tema central, aborda-o sob uma perspectiva teórica e crítica de base metafísica e existencialista. Nesse sentido, é compreensível a referência a um único poema, “A flor e a náusea”, na única passagem em que o crítico ressalta a importância, ainda que em breves momentos, sobre a história nos poemas de **A rosa do povo**:

O presente social e histórico representado na ascensão do nazismo e do fascismo, no irromper da Guerra Civil Espanhola e na conflagração da Segunda Guerra Mundial, tanto quanto o arrefecimento das questões ideológicas entre capitalismo e comunismo, coincidem, e não por acaso, em sua poesia, com o desvelar de seu drama existencial. O *gauche* de então é o indivíduo conflagrado totalmente com a realidade, preso à sua contingência e se esforçando por superá-la pela abertura de seu próprio Ser. Ocorre, então, o momento da “náusea” e tudo aquilo que é próprio da contingência humana revolve-lhe o estômago. Já que “a vida é uma ordem” e o poeta desvestiu todas as mistificações, resolve ir até o fim do cálice pelo seu Getsêmani existencial, vai até o “enjôo” e vomita seu “tédio sobre a cidade”, ressentindo sua pequenez diante do mundo na auto-deflagração da consciência, reconhecendo: “O tempo ainda é de fezes, maus poemas, alucinações e espera” [...] O tempo social e o tempo individual fundidos no mesmo drama. A inserção do indivíduo em sua época e em seu espaço [...]”<sup>119</sup>.

No final do capítulo dedicado aos poemas de 1945, John Gledson, ao discutir o poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, faz menção ao tom emotivo do poema, o qual teria íntima ligação com o fim da Segunda Guerra Mundial, e, em âmbito nacional, ao fim do regime de Vargas:

No mundo dos filmes, refere-se aqui [na última estrofe do poema] ao fim de *O grande ditador*, em que Chaplin, o barbeiro judeu, toma o lugar do ditador Hynkel (Chaplin, é claro, representa os dois papéis) fazendo um discurso sobre a democracia e a fraternidade humana que pode parecer sentimental a olhos contemporâneos; confesso que o achei comovedor. **Sem dúvida o poeta também se comoveu, quanto mais nos dias mais otimistas do fim da guerra e do Estado Novo.** Ele sente que são palavras justificadas por terem conservado sua força e autenticidade no silêncio e no passado. Voltamos pois à noção do poeta precário, e sobretudo à força das palavras e do silêncio que justificam a verdadeira poesia<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> LIMA, Luiz Costa. Corrosão-escavação em **Rosa do Povo**. In: **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.174.

<sup>119</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano. **Drummond**: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972, p. 94.

<sup>120</sup> GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 205. (grifo meu)

Realizado o levantamento dos poemas citados, comentados ou analisados para fins de discussão da história em **A rosa do povo**, temos a seguinte lista com o número de vezes indicado entre parênteses: “Carta a Stalingrado” (3), “Nosso tempo” (2), “Procura da poesia” (2), “Morte do leiteiro” (2), “Visão 1944” (2), “O medo” (2), “A flor e a náusea” (2), “Mas viveremos” (1), “Consideração do poema” (1), “Versos à boca da noite” (1), “Telegrama de Moscou” (1), “Com o russo em Berlim” (1), “Morte no avião” (1), “Caso do vestido” (1), “Carta ao homem do povo Charlie Chaplin” (1).

O sucinto levantamento de poemas mais comentados pelos críticos, em um *corpus* formado pela fortuna crítica drummondiana, convida-nos a tratar de uma característica sobre este dado da recepção de **A rosa do povo** quando o assunto é história.

Em tal característica, entrevemos determinados conceitos ou expectativas sobre o que, em termos de configuração, seria para a crítica uma poesia engajada, de qualidade, em diálogo com a história. À parte a frieza e limitação do dado numérico, a informação estatística nos convida a notar, a partir do horizonte de expectativa de seu público letrado, a sua compreensão social, por meio da forma, quando o assunto é extraído junto à ordem do dia, como é o caso de diversos poemas de **A rosa do povo**.

Nesse sentido, ressaltamos os poemas listados, quinze ao todo; destes, nove carregam em seu interior referências diretas aos tensos anos 30 e 40, sobretudo imagens relacionadas à segunda grande guerra: “Carta a Stalingrado”, “Nosso tempo”, “Visão 1944”, “O medo”, “A flor e a náusea”, “Mas viveremos”, “Telegrama de Moscou”, “Com o russo em Berlim”, “Carta ao homem do povo Charlie Chaplin”.

Dois outros poemas tratam do processo de criação poética, sendo constantemente denominados metalingüísticos no *corpus* analisado: “Procura da poesia” “Consideração do poema”. Dos quinze poemas iniciais, restam, portanto, quatro, dos quais, três foram mencionados somente uma vez por um único crítico<sup>121</sup>: “Morte do leiteiro” (2), “Caso do vestido”(1), “Versos à boca da noite”(1) e “Morte no avião”(1).

Do quarteto final de nosso levantamento, três poemas se caracterizam por seu aspecto narrativo e, diversamente dos outros onze, não deixam perceber em seus temas uma relação direta com seu contexto de produção. Ei-los: “Morte do leiteiro”, “Morte no avião” e “Caso do vestido”. Somente em “Versos à boca da noite” conseguiríamos, caso nos valêssemos de pressupostos semelhantes aos dos críticos acima, notar marcas diretas do tempo histórico na escrita desse poema.

---

<sup>121</sup> CANDIDO, Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_ . **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

Antonio Candido, no mesmo ensaio, ressalta — de maneira enfática e breve — nos três poemas narrativos, uma elaboração formal estranha aos mais altissonantes. Trata-se de uma leitura crítica em nada rente à idéia de crença na linguagem como meio possível de representação dos problemas históricos e sociais. A crítica à história dos anos 30 e 40, bem como a impasses seculares do Brasil, ocorre em “Morte do leiteiro”, “Morte no avião”, “Caso do vestido”, por uma amplitude interpretativa que permite uma leitura alegórica das três aparentes “cotidianas” e “individuais” tragédias.

Sobre o primeiro poema, Candido diz, ainda, que o poeta mineiro consegue resolver no plano expressivo o risco do transitório contido no “acontecimento ainda quente”: “É o que faz Drummond, não apenas com os sucessos espetaculares da guerra e da luta social, mas com a morte do entregador de leite baleado pelo dono da casa, que o tomou por ladrão”<sup>122</sup>. Prossegue no mesmo parágrafo e insere, também rapidamente, o segundo poema na mesma capacidade de elaboração formal dos impasses existentes da modernização conservadora brasileira: “sobretudo com o homem da grande cidade que vai cumprindo maquinalmente as obrigações do dia para morrer à noite, na máquina que o arrebatou”<sup>123</sup>.

Duas páginas à frente, Candido, ao tecer comentários sobre a “obsessão com os mortos”, inclui a figura do pai, elemento dos mais importantes na lírica drummondiana. Feito o recorte de dois assuntos caros ao poeta, os antepassados e a presença paterna *post mortem*, o crítico chama a atenção para o peso do componente masculino nas relações sociais em “Caso do vestido”, terceiro dos três poemas narrativos que, segundo as perspectivas teóricas contidas na fortuna crítica de 1945 a 1990, estariam despidos de relação temática direta com a história:

É tão viva esta presença de cunho patriarcal, que uma balada como “Caso do vestido”, completamente desligada das lembranças individuais e da poesia familiar, chega a parecer uma espécie de núcleo desse poderoso complexo. Das brumas de um lirismo quase folclórico, surge nela o patriarca devorador que esmaga os seus e impõe a própria veleidade como lei moral. Os outros poemas em que aparece o pai, diretamente referido como o do poeta, lembram uma espécie de esconjuro, de rito póstumo, feito para ao mesmo tempo aplacar, humanizar e compreender este modelo extremo<sup>124</sup>.

Ora, se nos outros poemas a figura do pai é alvo de uma “espécie de esconjuro”, em “Caso do vestido”, o pai está vivíssimo, presente, mesmo quando some no mundo atrás de seus desejos. Os termos utilizados por Candido pertencem a um campo semântico calcado na

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 128-9.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>124</sup> CANDIDO, Inquietudes na poesia de Drummond. *op. cit.*, 131-2.

violência, na repressão e no autoritarismo: “patriarca devorador que esmaga os seus e impõe a própria veleidade como lei moral”.

Coincidência ou não, seus sucintos, porém inovadores comentários sobre “Caso do vestido”, guardam semelhanças com as análises e interpretações realizadas no quarto capítulo deste trabalho. Talvez a proximidade de nossa abordagem com as assinaladas por Candido — sobretudo no alerta à historicidade de poemas, voltamos a repetir, sem envolvimento temático com a história segundo grande parte da fortuna crítica drummondiana — resida no fundo teórico comum, no caso, uma revisão completa dos instrumentos de leitura e interpretação da poesia, da literatura e da arte em geral empreendida pelos frankfurtianos, instrumentos que puseram a nu os componentes ideológicos da crítica positivista do século XIX.

Dessa maneira, a vantagem numérica de poemas mais explícitos da temática histórica, como “Carta a Stalingrado”, “Nosso tempo”, “Procura da poesia”, “Morte do leiteiro”, “Visão 1944”, “O medo” e “A flor e a náusea” não pode ser vista como uma espécie de indicador de “justiça” para com os próprios poemas, como se estes fossem infinitamente melhores que os demais (o que não nos parece ser verdade, já que nos últimos anos estes e outros poemas de **A rosa do povo** têm sido objetos de estudo de maneira mais sistemática).

A preferência dos críticos por determinados poemas permite considerar que — excetuada a decantada metalinguagem dos poemas de abertura do livro — as imagens diretamente relacionadas a fatos do século XX, como os da Segunda Guerra Mundial, encontraram um “pequeno campo fértil” em uma crítica que, provavelmente, ansiava por uma poesia política, contudo de alta qualidade, isto é, distante do discurso panfletário, encontrando nestes e noutros versos respostas a suas inquietações<sup>125</sup>.

Não seria esta uma das razões de, durante mais de quatro décadas de recepção, os mesmos poemas terem sido constantemente tomados como exemplo para discutir questões afins ao contexto de produção da obra?

Se os poemas arrolados servem de exemplo principal para o problema do contexto em **A rosa do povo**, como entender outros poemas que, segundo parâmetros da fortuna crítica, não tratam da história brasileira da época ou dialogam com a época atual de início de século XXI, como “Caso do vestido”, “Indicações” ou “Idade madura”?

Creemos que os trabalhos mais recentes sobre o livro de 1945, assim como sua obra, trazem algumas indicações para nossas dúvidas. A partir da década de 90, os debates sobre a

---

<sup>125</sup> Sobre as dificuldades de interlocução de **A rosa do povo**, em um ambiente marcado pelo autoritarismo, sugerimos: GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Org.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Atlântica, 2002.

lírca drummondiana passam por mudanças nos enfoques, categorias, conceitos e problemas (incluído, é óbvio, o problema da ‘história’) quando comparados à fortuna crítica anterior. Esse novo fato na recepção do escritor mineiro não invalida nem supera trabalhos anteriores, mas deixa entrever bastante da historicidade da crítica e teoria literárias em contextos repressivos.

Nesse sentido, entendemos que a leitura e o emprego do termo ‘história’ e seus correlatos, tão recorrentes na fortuna crítica de **A rosa do povo**, estão inscritos no tempo e no espaço, ficando, portanto, também infensos às condições de produção e exposição de seu público, bem como à situação política oficial. Não apenas Drummond se viu em dificuldades com a esfera pública e oficial no tocante à circulação de idéias.

Há fortes indícios de que a recorrência do termo ‘história’ na fortuna crítica de 45 até fins da década de 80, a preferência por um grupo de poemas e a generalização do problema da história brasileira e europeia comprovam que o ‘esquecimento’ de outros poemas pela crítica drummondiana, no que tange a análises em pormenor do tema em **A rosa do povo**, ocorreram devido ao grau de configuração crítica e inédita dos poemas para a tradição acadêmica brasileira. Além disso, sua revolução expressiva não pôde ser debatida com atenção devido às soturnas condições de recepção da obra, vigentes durante 40 anos, com breves e nada tranqüilos momentos de abertura política.

A menção ou discussão de um termo nada inocente como ‘história’ só vem mostrar o grau de destruição material e simbólica que regimes autoritários causam na vida acadêmica e social, com os quais os pesquisadores brasileiros tiveram de lidar e resistir, desde o lançamento do livro, em 1945, até final dos anos 80.

Em suma, os críticos de **A rosa do povo**, nas quatro primeiras décadas do livro, lidaram com uma matéria literária elaborada de tal forma que sua crítica à condição de seu tempo, no caso, aos processos autoritários do Estado Novo (para ficar só num elemento bastante notável) se reatualiza e se dinamiza frente ao igualmente autoritário Golpe Militar de 64, que irá, oficialmente, até 1985. Assim, não parece ser apenas um acaso que os debates específicos sobre o tema comecem a se processar mais sistematicamente a partir dos anos 90.

## 2.2 Novas perspectivas na fortuna crítica de *A rosa do povo*

Conforme indicado no início deste capítulo, a partir de meados dos anos 90, os debates sobre a lírica drummondiana têm se pautado por mudanças nos enfoques e problemas quando comparados à fortuna crítica anterior. Esse novo fato na recepção do escritor mineiro não invalida nem supera trabalhos anteriores; interessa-nos pensar em outros caminhos e abordagens, uma vez que estudos mais recentes lançam olhares para aspectos pouco trabalhados no tocante às relações entre os poemas de **A rosa do povo** e seu complexo contexto de produção e recepção. Neste subitem, faremos comentários breves sobre os referidos estudos, no intuito de elaborar um panorama, ainda que incompleto, do teor e perspectivas neles empregados.

De início, indicamos os trabalhos de Marques<sup>126</sup> e Camilo<sup>127</sup> como exemplos de novas perspectivas analíticas; seus estudos se pautam pela compreensão de que o problema do diálogo entre o sujeito e a história brasileira, em **A rosa do povo**, exige instrumentos e categorias de análise pouco empregadas ou estranhas à tradição crítica brasileira.

Diferentemente das interpretações consagradas, as leituras mais recentes do livro de 45 desviam o debate sobre os enquadramentos tradicionais que entendem o problema da história como um fator pertencente a uma fase dita política ou engajada de Drummond, a qual seria precedida de uma fase irônica e sucedida de outra, metafísica<sup>128</sup>, para citar um modo de abordagem de análise bastante conhecido.

Os dois pesquisadores apontam, nos poemas de 45, um trabalho poético inovador, devido à consciência crítica do sujeito lírico sobre os impasses históricos e psíquicos na

<sup>126</sup> MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

<sup>127</sup> CAMILO, Vagner. **Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

<sup>128</sup> TELLES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Outro exemplo dessa divisão da obra de Drummond em fases encontra-se em Affonso Romano de Sant'anna, que conclui o primeiro capítulo de seu mais conhecido trabalho sobre o poeta mineiro com um subcapítulo intitulado "Fim da primeira fase": "A passagem do primeiro *gauche* ao *gauche* metafísico dos últimos livros pode ser descrita através de alguns versos que funcionam como crivos sintetizadores de seu pensamento." SANT'ANNA, Affonso Romano. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia/INL, 1972, p.81.

Mais adiante no texto ficará mais nítido como a abordagem do crítico está pré-armada, a ponto de se valer de uma metáfora das fases da vida de uma pessoa para ilustrar o desenvolvimento da obra de Drummond: "Sob um certo ponto de vista esse *gauche* se revela como um ser em sua infância. Seus versos curtos, suas anotações irônicas bem se assemelham às holofrases da criança. Ele ainda não conhece o discurso, a fala fluente, e se expressa por intermédio de palavras-frases. Mas aos poucos seu discurso se irá formando e se alongando até que atinja o universo totalizante de *Rosa do povo*" (*Ibidem*, p.82). Os exemplos procuram mostrar como a necessidade de enquadramento por vezes torna-se redutora, quando comparada com a dinâmica da poesia em questão. Afinal, soa-nos estranho pensar que os primeiros livros de Drummond caracterizem por um desconhecimento do discurso, "da fala fluente".



sociedade brasileira, advindos do processo de modernização conservadora nos anos 30 e 40<sup>129</sup>; poemas que realizam uma espécie de ruptura com a tradição da lírica brasileira, como bem notado por Mário Faustino nos anos 50:

A poesia de Carlos Drummond de Andrade é um momento central, um *turning point* não só de nossa poesia como de toda a nossa literatura: trata-se de uma das principais reações (com Machado de Assis, com Graciliano Ramos) contra alguns dos males mais nocivos de nossa língua e de nossa literatura — conforme já foi indicado noutra ocasião, a “saudade”, a “água-de-flor-de-laranja”, a facilidade, a autopiedade...<sup>130</sup>

A ruptura ensejada pela poesia drummondiana se mostra, por exemplo, no conhecido final de “Nosso tempo”:

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras [armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.

Versos como os acima citados abrem possibilidades diversas de aproximação crítica aos pesquisadores para além da “fase engajada”, uma vez que categorias tradicionalmente empregadas sobre **A rosa do povo** parecem ter dado conta de certas demandas para um determinado momento dos estudos sobre a obra, mas não para seus debates atuais.

Em outras palavras, os poemas são construídos por uma trama tensa entre texto e contexto, a qual escapa à visão de obra como ‘espelho’ ou ‘representação’ de demandas históricas de alto impacto traumático na vida brasileira, como o Estado Novo, entre outras colocadas em segundo plano pelos discursos oficiais. Nesse sentido, estudiosos<sup>131</sup> têm atentado para categorias e temas apenas recentemente trazidos à baila na obra do poeta mineiro:

---

<sup>129</sup> No trabalho de Camilo, há uma intensa discussão sobre as condições de produção e recepção de **A rosa do povo**.

<sup>130</sup> FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. In: BRAYNER, Sonia. (Org.) **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978, p.91.

<sup>131</sup> Alguns outros trabalhos que divergem das leituras tradicionais sobre a obra lírica de Drummond ou sobre **A rosa do povo**: BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **Lírica e crítica social**: a representação do autoritarismo em Carlos Drummond de Andrade. Dissertação de mestrado. Santa Maria: UFSM. 2004.

SANSEVERINO, Antonio Marcos. Dramatização lírica e a impossibilidade do diálogo em Drummond. In: **Formas e medições do trágico moderno**: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004. Citamos, ainda dentro desta linha, a página eletrônica de um centro de pesquisa que revê a própria leitura consagrada do modernismo: [www.lettras.ufmg.br/cel/modernidades.htm](http://www.lettras.ufmg.br/cel/modernidades.htm)

O tema da melancolia, com suas variantes, é recorrente na poesia de um expressivo grupo de poetas mineiros, atuante nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta, o que permite tomá-lo como uma metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno e com o lugar problemático que lhe cabe no espaço da modernidade. **Particularmente quando se trata de uma modernidade tardia, que parece se realizar de forma truncada e inacabada em espaços periféricos, como reflexo de um projeto de modernidade entretanto, o incita à resistência, à luta com as palavras.** Em busca da “rosa do povo”. Mas o poeta está melancólico<sup>132</sup>.

Mais adiante, Marques, após levantar alguns traços da melancolia em outros poetas mineiros como Abgar Renault, Henriqueta Lisboa e Octávio Dias Leite, faz a seguinte afirmação sobre a poética de **A rosa do povo**:

Diria então que o olhar melancólico de Drummond tem a sua matriz nessa tarefa atribuída ao poeta, ao intelectual, de dar uma alma ao Brasil. **Ou seja, em termos do Estado Novo, em construir uma imagem pedagógica e totalizante do país.** Tarefa cujos impasses e dificuldades Drummond já parece antever. E o que o confronta com um difícil dilema: nacionalismo ou universalismo. [...]

No outro cenário, penso ser possível relacionar a melancolia dos poetas mineiros aqui comentados à perda da aura, na medida em que a modernidade, no seu gesto de negação e ruptura, inviabiliza a permanência de qualquer tradição. Acelerada pelas técnicas de reprodução, a perda da aura comporta um aspecto positivo, conforme demonstrado por Walter Benjamin, na medida em que torna a arte mais próxima das massas urbanas, possibilitando a sua politização<sup>133</sup>.

Outro aspecto também discutido diz respeito às condições de recepção destes poemas na segunda metade da década de 40; de acordo com Ginzburg:

O ambiente intelectual em que os textos de Carlos Drummond de Andrade circulavam, entre 1930 e 1945, era problemático e contraditório. É importante, para refletir a respeito da importância da produção do poeta, considerar os critérios de prestígio intelectual desse período. **Longe de encontrar um campo político receptivo, Drummond estabeleceu um diálogo crítico, lúcido e articulado, marcando sua contrariedade com relação aos discursos autoritários que recebem reverência dentro da elite econômica e política**<sup>134</sup>.

O “ambiente problemático e contraditório” não recebeu destaque na fortuna crítica dos anos 40 aos 80; na verdade, encontramos de maneira recorrente a referência a um público *in*

<sup>132</sup> MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: **Modernidades tardias**. SOUZA, Maria Eneida de. (org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.159-160. (grifo meu).

<sup>133</sup> *Ibidem*, p.170-1. (grifo meu)

<sup>134</sup>GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Orgs.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Atlântica, 2002, p.143-4. (grifo meu).

*abstracto*, o qual concordaria com a ousadia experimental e ao mesmo tempo cuidadosa desses poemas, mas isso, segundo o trecho citado, não sugere ser condizente com os valores da época.

Ora, não seria forçoso defender que essa idéia não se sustenta, pois parte do público letrado, excetuado pequeno número de intelectuais e leitores afins a seus poemas, é formado por pessoas de educação bacharelesca, conservadora, ligadas a oligarquias e a partidos políticos tradicionalmente no poder.

Torna-se, assim, difícil crer que haja em **A rosa do povo** um projeto consoante ao Estado Novo, ou às idéias fascistas de um intelectual como Francisco Campos. Pelo contrário, não são poucos os poemas em que o sujeito lírico dialoga com as precárias condições de constituição do sujeito na modernidade brasileira; vejamos alguns trechos bastante conhecidos:

Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.  
Devo seguir até o enjôo?  
Posso, sem armas, revoltar-me?

“A flor e a náusea”

É a hora em que o sino toca,  
mas aqui não há sinos;  
há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
aflitos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo.

“Anoitecer”

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?

“Áporo”

Manhã cedo passa  
à minha porta um boi.  
De onde vem ele  
se não há fazendas?

“Episódio”

Limitação, medo, indecisão, ruína, morte. Imagens marcadas pela incompletude e pela fragmentação formatam um impasse do sujeito frente a um mundo ameaçador que se lhe apresenta estranho (“É a hora em que o sino toca,/mas aqui não há sinos;”); deixa-o inseguro quanto à possibilidade de resistir ao *status quo* (“Posso, sem armas, revoltar-me?”), (“Que fazer, exausto,/em país bloqueado?”) e leva a voz lírica a interrogações acerca dos fatos que se passam a sua frente (De onde vem ele/se não há fazendas?”).

Haveria, conforme as imagens poéticas deixam entrever, uma forte consciência por parte do autor quanto ao público letrado dos anos 30 e 40, marca que trouxe conseqüências diretas para a recepção de sua obra.

O livro apresenta em seus poemas sulcos de uma lida constante com dois problemas de forma advindos de sua preocupação com o contexto histórico, problema que nos remete a duas perguntas: 1) Como dar forma poética a um ‘tempo e uma vida pobres’? 2) Como tematizar experiências desumanizadoras, como duas guerras mundiais, sucessivos golpes de Estado na história brasileira e temas não tão públicos e menos palpáveis, como o próprio autoritarismo em curso diante de seus olhos?

Os poemas mostram Drummond a construir um caminho pautado por diversas estratégias discursivas inconstantes e híbridas, as quais, no plano do conteúdo, apresentam uma gama instável e plural de ações e estados de espírito do sujeito na modernidade e do sujeito lírico: resistência, estagnação, melancolia, desejo de morte, solidariedade, esperança, angústia, utopia.

Os referidos estados de espírito não aparecem como ‘puros’ ao longo do livro, sequer dentro de um mesmo poema; são construídos de maneira oscilante, em uma espécie de mosaico, traço que indica um intenso processo crítico e reflexivo na elaboração dos textos.

Em uma situação de censura, por exemplo, uma estratégia mais explícita é a poetização de temas e demandas de seu tempo histórico permitidos em praça pública, como a Segunda Guerra Mundial. Não parece haver contradição com o momento histórico o fato de os poemas terem sido elaborados com uma linguagem mais próxima do discurso “prosaico”<sup>135</sup>, como “Carta a Stalingrado” ou “Telegrama de Moscou”.

Outra estratégia perceptível em alguns poemas é a alegoria presente principalmente nos textos que tratam de assuntos aparentemente cotidianos, sem ligação direta com problemas históricos mais imediatos; esta se caracteriza por um sentido bastante diferenciado da estratégia anterior, pois não lida com temáticas públicas permitidas pela censura, como a

---

<sup>135</sup> LIMA, Luiz Costa. Corrosão-escavação em **Rosa do Povo**. In: **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.176.

Segunda Guerra Mundial; seu ‘esquema’ de burla ao pensamento conservador é se voltar, com sutileza, para questões escondidas dos discursos oficiais, como o autoritarismo nas relações familiares, em “Caso do Vestido”, ou entre classes, em “Morte do leiteiro”, analisados em capítulo deste trabalho. Entendemos que estas duas estratégias discursivas – exposição e alegoria – divergem dos discursos oficiais sem criticá-los diretamente, escapando, assim, à censura dos leitores conservadores dos anos 40.

O sujeito lírico situa-se em um permanente risco de ser censurado, uma vez que, como se verá nas análises adiante, seus poemas, por meio de um jogo intrincado de elaborações (inesperadas para a tradição romântica da lírica brasileira, até mesmo para seus pares modernistas), não compactuavam com as idéias oficiais de uma nação homogênea e branca apregoada pelo governo brasileiro<sup>136</sup>.

Nesse âmbito, as variadas experimentações de seus poemas constituem-se em estratégias de reação e resistência que abrem, por sua vez, várias outras trincheiras discursivas, estranhas às expectativas do leitor afinado ao *stablishment*, bem como à produção poética da época.

Além de evitar choques frontais com a direita autoritária, Drummond também escapa ao pensamento maniqueísta da esquerda, da qual o poeta sofreu pesadas perseguições por discordar da patrulha ideológica a ele imposta<sup>137</sup>. Assim, de um lado observa-se um poeta alienado – que escapa ao imaginário comunista e que se fecha em sua dor – e de outro, tem-se um poeta revolucionário, que luta contra a opressão, consciente de seu compromisso com o povo. Mas a escolha desse caminho transpõe a mera bipolarização; tanto que, em **A rosa do povo**, o sujeito lírico volta suas reflexões para sua condição fragmentada:

Nesse período, ganha espaço em Drummond a construção de imagens de uma vida menor, de uma constituição precária do sujeito. Com as várias formas em que representou essa precariedade, Drummond elaborou um forte campo reflexivo voltado para o impacto da opressão social e política. Encontramos em sua produção imagens do indivíduo que não consegue agir, da dificuldade de se relacionar com a expressão lingüística, da fragmentação das referências, da presença constante de sinais de destruição e morte. Nesse contexto, a fragilidade se vincula ao medo, tema central de um de seus principais poemas. A vulnerabilidade se associa com o processo de modernização social, que se fortalece nesse período, tendo como consequência uma forma nova e assustadora de desumanização e reificação<sup>138</sup>.

<sup>136</sup> Cf. a este respeito CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O anti-semitismo na era Vargas (1930-1945)**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1995. Tratamos deste assunto mais especificamente na análise e interpretação dos poemas “Caso do vestido” e “Morte do leiteiro”.

<sup>137</sup> Cf. Vagner Camilo, **Drummond da Rosa do povo à rosa das trevas**. Ateliê: Cotia, 2002.

<sup>138</sup> GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Orgs.). **Drummond: poesia e experiência**. *op. cit.*, p.143-4.

Outro trabalho, dentro da mudança de perspectiva na fortuna crítica, é **Passos de Drummond**, de Alcides Villaça, tanto pela acuidade e paciência analítica quanto pela saudável revisão de questões-chave, como o *gauchismo*, presente em toda a lírica do escritor mineiro, mas que, tal como o conceito ‘história’, tornou-se uma espécie de lugar comum, servindo igualmente como um trunfo interpretativo estanque. Por se tratar de obra densa, de amplo arco temporal, nos deteremos um pouco mais.

Nesse âmbito, destacamos que, no tocante ao *gauche*, elemento tão caro a Drummond, Villaça percebe profundas variações de um livro para outro, isto quando não de um poema para outro, característica que intensifica o que o autor chama de “dramática insuficiência”, “incompletude”:

A compreensão da poesia de Drummond pede o reconhecimento do eixo básico de tensões, no qual ela se sustenta em seus mais variados movimentos. Tal reconhecimento é delicado e sujeito a algum reducionismo, já que pretende distinguir o que seria permanente em meio às múltiplas polarizações de atitudes, temas, humores, estilos do poeta. [...] Quem fala em “eixo de tensões” dá de barato a inclinação dramática da personalidade do poeta e as oscilações que se realizam em sua linguagem; mas que específico drama em movimento anima essa voz moderna, entre as mais intensas da poesia do século XX?<sup>139</sup>

Na mesma linha da “falta”, há referências a outra categoria que, embora não seja um traço exclusivo de Drummond, se mostra bastante demarcada em sua lírica, sendo comentada de maneira mais breve por Villaça. Neste trecho, nos termos em que o pesquisador fala de fragmentação, percebe-se claramente a interlocução com a Escola de Frankfurt, especialmente com Adorno e Benjamin:

É difícil falar do fragmentário sem despertar alguma alusão às danificações do tempo, do espaço e da vida modernos. O fragmentário foi elevado a categoria estética da modernidade, espelhando perspectivas distintas e simultâneas, percepções dissonantes, experiências de fratura. Como já vimos, o poeta Drummond surgiu em livro expondo as arestas incongruentes de sua personalidade, de seu estilo, de seu mundo<sup>140</sup>.

Temos, portanto, uma abordagem singular, já que compreende o *gauche* ou a dramática insuficiência como categorias complexas que *não* se apresentam de maneira igual ou estanque ao leitor em qualquer poema; existe uma variação<sup>141</sup> que permite a Villaça

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>141</sup> “A rigor, esses movimentos que aqui esboçamos não serão propriamente abandonados pelo poeta, até o fim da sua vida: sua poesia, essencialmente dialética, saberá manter-se como jogo de tensões básicas, variando na medida em que varie a predominância de um pólo sobre o outro. Falemos sempre em *predomínio*, **com o cuidado de não absolutizar as “soluções” brandidas pelo poeta num poema, num livro, num momento de**

denominar tais mudanças (às vezes bruscas, às vezes sutis, dentro de uma mesma categoria) de “estratégia estilística”<sup>142</sup>. Isso ocorre porque a análise realiza-se, primeiramente, no interior do texto para só após, bem detalhadas as coisas, ir-se para a interpretação global. Há dois movimentos em suas reflexões: um, específico, pois o autor só afirma o que de fato e de direito encontra nos textos de Drummond; o outro movimento é geral, uma vez que, a partir dos elementos configuradores do poema, percebe que estes guardam profunda relação com problemas sociais do país e do mundo. Vejamos este trecho de sua análise de um poema central do autor de *Claro enigma*:

Poema brasileiro dos anos 50, “A máquina do mundo” continua muito a dizer-nos muito sobre as ilusões do Iluminismo mais arrogante, das pretensões totalizadoras, das promessas de que, em algum lugar, concentra-se toda a nossa verdade — verdade que nos oferece, chamando-nos para dentro de si mesma, com recursos refinados de persuasão e propaganda. Nos anos da Guerra Fria, o poeta mineiro recém-desenganado da ordem e da paz mundial, recém-renunciante aos símbolos socialistas de *A rosa do povo*, burocrata maduro e intelectual burguês, o poeta mineiro buscava simbolicamente sua estrada de origem, seu atávico gauchismo, fazendo deste não mais uma pedra de toque dentro do humor modernista, mas um símbolo clássico, perene e... paradoxal de seu trágico desajustamento<sup>143</sup>.

Passando à questão do autoritarismo, central para nosso trabalho, encontramos referências breves, porém importantes na obra de Villaça. Conquanto o assunto não seja tomado como problema específico, a temática autoritária é discutida quando materializada em uma instituição ou pessoa, por exemplo, a família ou a figura do pai.

Apesar de não estar no horizonte crítico dos trabalhos, temos neste *modus operandi* uma pista importante, ainda que o autoritarismo confunda-se, a seu ver, com as relações familiares. Atrevemo-nos a pensar que, se muitas vezes esta instituição aparece na poesia de Drummond perpassada pelo autoritarismo, é porque este não é um fenômeno restrito à família, mas também à formação histórica e social do país, afinal aquela não existe dissociada destas. Desse modo, não seria forçado pensar que o autoritarismo na poética drummondiana guarda íntima conexão com problemas de formação do país.

Note-se ainda que Villaça discute a relação entre lírica e contexto de produção nas décadas de 30, 40 e 50, no caso, as “estratégias estilísticas” lançadas por Drummond frente a essas épocas, o que demonstra uma sensibilidade do escritor para com o complexo momento

---

**sua poesia, que implicam sempre mais uma velada e problemática contrapartida, essencial para a interpretação”** (VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19. Grifo meu).

<sup>142</sup> *Idem*, p. 57.

<sup>143</sup> VILLAÇA, *op. cit.*, p. 105-6.

histórico que teve de lidar; e isto inclui igualmente o problema da forma literária e a atuação política, duas pedras no caminho do poeta mineiro.

Outro trabalho recente, de menor extensão, mas não menos intenso, é “Drummond e o mundo”, de José Miguel Wisnik, publicado recentemente na coletânea **Poetas que pensaram o mundo**<sup>144</sup>.

Semelhante aos trabalhos comentados acima, o ensaio procura, a partir de um problema bem definido, discutir a importância da palavra “mundo” na obra poética de Drummond, em especial até a década de 60. Tanto assim que o autor se debruça, dentre outros, sobre “Poema de sete faces”, “Procura da poesia”, chegando em “A máquina do mundo”, a fim de pensar a recorrência dinâmica e tensa dos “mundos” nos textos.

Nesse sentido, além de ser o objeto de pesquisa, como indica o título, o termo “mundo” se transforma em categoria analítica de seu ensaio. Dada sua vivacidade, o “mundo” desempenha, para Wisnik, uma função semelhante ao “gauche” discutido por Villaça.

A principal colaboração do ensaio “Drummond e o mundo” à fortuna crítica do poeta mineiro talvez seja o aprofundamento proposto por Wisnik entre poema e contexto de produção. Importa destacar que esse diálogo ocorre ao longo de todo o ensaio, demonstrando uma constante observação para a capacidade crítica que os versos drummondianos possuem, justamente por sua negação do *status quo*; assim como o faz Villaça, há uma conversa ao fundo com a Escola de Frankfurt. O trecho é longo, mas é válido citá-lo por sua clareza:

Não é difícil pensar no contexto histórico dessa posição rigorosamente *saturnina*. Sem apostar numa explicação causal para os fatos poéticos (já que poesia é máquina que produz anti-história, que transfigura e contradiz o tempo), é indispensável notar, em primeiro lugar, que a poesia de Drummond inaugura, no Brasil, uma reflexão sobre o (não) lugar do indivíduo solitário na massa urbana [...]. Em segundo lugar, é uma poesia que se desenvolve no arco da montante e da precipitação da Segunda Guerra Mundial, vivida intensamente e a distância: o estado do mundo é a conflagração e a conflagração mundializada inclui e não inclui o sujeito, cujo “sentimento” remói um conflito universal próximo e longínquo, que clama com urgência dos confins da Europa e se insinua no cotidiano do Estado Novo (em que “o espião janta conosco”)<sup>145</sup>.

Pelo trecho citado, notamos a existência de duas esferas bem delimitadas: uma é o “(não) lugar do indivíduo” no mundo capitalista do país durante a primeira metade do século XX; a outra diz respeito ao mundo histórico, no qual o sujeito sem lugar tem sua situação de

<sup>144</sup> WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>145</sup> WISNIK, *op. cit.*, p. 24.



cisão aumentada devido ao conflito bárbaro comandado pela técnica, ao mesmo tempo em que ele se vê em um regime autoritário, tão bem apontado pelo “espião que janta conosco”.

Por mais de uma vez, ao longo de seu ensaio, Wisnik defende o caráter combativo de *A rosa do povo*, por exemplo, frente ao autoritarismo, chamando a atenção para o fato de que a sua resistência se dá por meio de um cuidado com a qualidade da enunciação:

Como já foi dito, *A rosa do povo* é um dos mais densos exemplos de poesia engajada, ao mesmo tempo que antipanfletária, e, além disso, ciosa de sua autonomia, pagando o preço desse desconcerto assumido. Mas a “penetração no reino das palavras” pressupõe uma “conexão real e vital entre experiência e poesia”<sup>146</sup>.

Wisnik coloca, desse modo, a negatividade como categoria central empregada para entender os mundos drummondianos; é, pois, um traço que perpassa o olhar do poeta frente às pernas de várias cores, à dificuldade de sentir as dores do mundo e agir para tentar transformá-lo. O resultado, além do olhar negativo do sujeito lírico, são a melancolia, advinda de seu impasse entre ver e mover o mundo, e a fragmentação, por não encontrar nem no espírito nem na matéria histórica totalidade capaz de torná-lo pleno de sua existência.

Outro ponto produtivo em sua argumentação é a consciência de que tais eventos na poesia de Drummond se processam não por uma suposição do leitor, mas pelo trabalho com a linguagem, a qual só carrega uma variedade de mundos por ser ela também dramática e solitária, dado que o discurso só existe na história.

Em suma, os estudos sobre o livro em questão pautam-se, a partir dos anos 90, por abordagens e categorias diferentes das recorrentes na fortuna crítica do escritor produzida entre os anos 40 e 80. Dentre esses aspectos, destacamos a *melancolia*, o *choque*, a *fragmentação*, a *incompletude*, o *impasse*, a *ruptura temporal*, de que trataremos mais adiante no capítulo de análise dos poemas. Ressaltamos estarem tais leituras, por muitas vezes, em diálogo constante com os trabalhos de pensadores como Adorno e Benjamin acerca das relações entre lírica e sociedade, o que permite outras hipóteses para elementos expressivos inéditos na literatura brasileira. Ao mesmo tempo, procuram lançar mão e desenvolver outras categorias de abordagem capazes de dialogar com um modo de escrita que foge ao paradigma de produção e interpretação canônica da poesia de Drummond, em especial, em relação ao livro **A rosa do povo**.

---

<sup>146</sup> *Idem*, p. 32. (grifo meu)

### **Capítulo 3**

**Alguns aspectos do autoritarismo em *A rosa do povo*:  
o permitido, o proibido e o indizível ‘na praça de convites’**

No capítulo anterior, ressaltamos, por meio de breve levantamento da fortuna crítica de **A rosa do povo**, que a história brasileira dos anos 30 e 40, apesar de considerada um elemento fundamental na constituição do livro, não é, até onde pudemos observar, discutida no interior dos textos que se propõem a analisá-lo. cremos que estudos em pormenor desta temática não foram realizados por razões intrínsecas à configuração radical e crítica dos poemas, as quais não puderam ser debatidas também devido às soturnas condições de recepção que pairaram sobre os pesquisadores brasileiros, desde o lançamento do livro, em 1945, até final dos anos 80.

Defendemos, portanto, que o livro de Drummond, escrito como obra de resistência<sup>147</sup> a uma dada situação política brasileira e internacional, acaba por se tornar uma obra “perigosa” para além de seu momento de escrita, uma vez que os pontos nevrálgicos nele presentes, —como a injustiça, a melancolia, a modernidade conservadora, o silenciamento, a solidão do mundo capitalista — continuaram latentes quase vinte anos depois. Em suma, os estudiosos da obra lidaram com uma matéria elaborada de tal forma que sua crítica à condição humana de seu tempo, no caso, aos processos autoritários do Estado Novo, se reatualiza e se dinamiza frente ao igualmente autoritário Golpe Militar de 64, que vigorou, oficialmente, até 1985.

Portanto, não parecem ser casuais os debates específicos sobre o tema, que começam a se processar mais sistematicamente a partir dos anos 90. Em consonância com esses estudos mais recentes, o presente capítulo pretende, adentrando a obra, levantar alguns dos traços expressivos da tematização do autoritarismo.

De modo geral, percebemos no conjunto dos poemas **dois grandes movimentos reflexivos do sujeito lírico**: o primeiro — explicitamente perceptível nos conteúdos de alguns poemas — é a tentativa de dialogar com questões prementes de seu contexto histórico e que foram alçadas à esfera pública, como a Segunda Guerra Mundial ou o nazismo e o fascismo. Exemplo da tematização aparece no poema “Notícias”:

Entre mim e os mortos há o mar  
e os telegramas.  
Há anos que nenhum navio parte  
nem chega. Mas sempre os telegramas  
frios, duros, sem conforto.

Na praia, e sem poder sair.  
Volto, os telegramas vêm comigo.

---

<sup>147</sup> Emprego o termo de acordo com BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. Cultrix, 1983.

Não se calam, a casa é pequena  
para um homem e tantas notícias.

[...]

Outro exemplo da exposição da história aparece no poema “Nosso tempo”, em que se observa uma reflexão agônica da condição dos seres humanos, construída sob uma compreensão que vai em sentido radicalmente diverso ao do discurso laudatório e ideológico do tempo ufanista do Estado Novo. Este encontra-se fundamentado em uma crença no esforço individual, no progresso da ciência, na propriedade privada, na estratificação social, amparada por um sistema de acumulação de renda que impede à grande maioria da população brasileira o direito à participação mais igualitária de riquezas.

Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra.

[...]

O poema apresenta imagens que constituem um pólo negativo e, portanto, crítico, frente à ideologia capitalista, apontando uma vida social marcada por impasses, fissuras sociais e individuais, divisão de classes, descompasso brutal de direitos, graves problemas que, no discurso oficial, aparece friamente como uma nação homogênea rumo à felicidade futura.

Em “Carta a Stalingrado”, temos outro exemplo de tematização explícita da história, centrada na intenção participativa do sujeito lírico e elaborada através de um elogio à cidade russa, que resiste à invasão alemã durante a Segunda Guerra Mundial:

Stalingrado...  
Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!  
O mundo não acabou, pois que entre as ruínas  
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,  
e o hálito selvagem da liberdade  
dilata os seus peitos, Stalingrado,  
seus peitos que estalam e caem  
enquanto outros, vingadores, se elevam.

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.  
Os telegramas de Moscou repetem Homero.  
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo

que nós, na escuridão, ignorávamos.  
 Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,  
 na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,  
 no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,  
 na tua fria vontade de resistir.

Suas referências diretas ao contexto de produção se fazem presentes não apenas no título, mas também no diálogo que o sujeito lírico instaura com Stalingrado, destinatária e, por conseguinte, interlocutora de sua mensagem<sup>148</sup>.

Em outro poema, “O medo”, encontramos — se comparado aos dois poemas anteriores — um enfoque que não apresenta referências diretas ao contexto histórico:

Em verdade temos medo.  
 Nascemos escuro.  
 As existências são poucas:  
 Carteiro, ditador, soldado.  
 Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.  
 Cheiramos flores de medo.  
 Vestimos panos de medo.  
 De medo, vermelhos rios  
 vadeamos.

Somos apenas uns homens  
 e a natureza traiu-nos.  
 Há as árvores, as fábricas,  
 doenças galopantes, fomes.

Refugiamo-nos no amor,  
 este célebre sentimento,  
 e o amor faltou: chovia,  
 ventava, fazia frio em São Paulo.  
 [...]

A partir do título, poderíamos supor que o poema se debruça, por assim dizer, sobre uma temática subjetiva, relativa, dentre outros termos modalizadores; porém, seus versos dizem de sujeitos esfacelados em sua constituição; trata-se de sujeitos (no plural mesmo) cujo significado caminha em sentido diverso de uma expectativa de coletividade. A pluralidade que marca o pronome ‘nós’ ao qual o sujeito lírico se insere, no entanto, pouco aponta para uma coletividade; refere-se, antes, a uma massa ‘moldada’, de fora para dentro, pelo medo.

Nesse sentido, seria ingênuo não perceber que a constituição dessas pessoas que formam o nós indicado pelo sujeito lírico se situa no tempo e no espaço e que, portanto, o

<sup>148</sup> Cf. a interessante e produtiva análise de Iumna Simon sobre este e outros poemas, cuja temática histórica é posto em primeiro plano enquanto objeto de estudo. (In: \_\_\_\_\_. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978, p. 89-102).

poema faz referências diretas à história. Antonio Candido, em breve texto, intitulado “Fazia frio em São Paulo”, tece considerações gerais à contraditória relação de Drummond e outros intelectuais tidos, em certo sentido, de esquerda com o governo de Vargas. Interessa-nos aqui, contudo, uma referência ao primeiro contato do crítico com o escritor e uma possível motivação histórica para a gênese deste poema<sup>149</sup>. Veremos mais adiante que, pelo contrário, poemas como “O medo”, segundo nossa hipótese, estão impregnados de historicidade, não em uma escala quantitativa, de mais ou menos imagens e referências diretas em relação a “Nosso tempo” e “Carta a Stalingrado”, por exemplo, mas pelos meios em que se dão suas configurações.

Note-se que houve, ao contrário dos demais poemas, um trabalho que não tematiza publicamente seu assunto mais visível em uma primeira leitura; sua elaboração se dá por meio de entrelinhas, em um jogo meticuloso de alguém que pode ser punido ou entregue não por suas ações, mas apenas por suas palavras. Trata-se de um recuo no traço “comunicativo”<sup>150</sup>, um recurso de linguagem estratégica por meio de um necessário silenciamento, praticado conscientemente, posto que a repressão ao direito de expressão, à crítica a relações humanas pobres, marcadas por medo, ao contrário da guerra e do capitalismo, não recebeu do Estado autoritário o aval para assunção à esfera pública e, por conseguinte, para ser debatido pela população.

Na verdade, chamamos a atenção para o risco de se denominar de produtos de uma “fase engajada” ou “fase social” os poemas de temática política explícita em **A rosa do povo**. O problema coloca-se no momento em que o critério conceitual das relações entre lírica e sociedade se define pela atenção dada a certos poemas em detrimento de outros. O critério para esta predileção por determinados textos em vez de outros se define pelo ‘grau’ de exposição temática temporal presente naqueles versos.

Em outras palavras, se um poema trata diretamente ou deixa entrever um assunto da ordem do dia, então é compreendido como “engajado”, “político”, “social” ou, caso contrário, se não tiver relação direta com tais demandas não recebe a mesma atenção. Mas, o que nos convida a pensar são outros poemas do mesmo **A rosa do povo**, em cujas primeiras leituras não há referências diretas a temas prementes à época, como a Segunda Guerra Mundial. Seria cabível então dizer que se trata também de poemas engajados, políticos, sociais, se os mesmos não tratam de assuntos, ao menos no nível mais aparente, dessas demandas coletivas? Em

<sup>149</sup> CANDIDO, Antonio. Fazia frio em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996, p. 20-2.

<sup>150</sup> SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

outras palavras, se “Telegrama de Moscou” e “Com o russo em Berlim” são “engajados”, como compreender criticamente poemas da mesma obra, como “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Áporo”? Ou ainda, que conceitos têm sido dados a tais poemas, que não discutem a temática política premente, da praça de convites, mas a coloca em debate por meio de recursos menos diretos como a alegoria e a ironia?

A variação no tratamento temático, entre assuntos mais diretamente ligados aos problemas da década de 40 com poemas aparentemente menos relacionados a tais questões, mostra que, no lugar de um modo homogêneo de arranjo do material literário, há uma heterogeneidade oscilante, que se distancia da característica de imediatez, de “calor da hora”, presente em alguns poemas. Espécie de mosaico não uniforme de diálogos com os temas lança por terra não a idéia de que a obra seja política, mas deixa em aberto outros aspectos que despertaram apenas menções rápidas em alguns dos estudos mais importantes de sua fortuna crítica.

Ora, é neste ponto de estranhamento, de dificuldade inicial em se encontrar o político, o engajado e o social, que parecem residir outros recursos estilísticos da obra, cujos efeitos não foram ou não puderam ir ao encontro dos horizontes de expectativa da época, seja dos leitores conservadores, seja dos mais críticos<sup>151</sup>.

Trata-se de uma ampla variedade configurativa, perceptível no conjunto dos poemas, que se coaduna com a variedade de conteúdos violentos e conservadores sobre os quais os poemas versam. Nesse sentido, seria possível afirmar que essa diversidade se apresenta como estratégia de sobrevivência, como neste exemplo:

Crimes da terra, como perdoá-los?  
Tomei parte em muitos, outros escondi

“A flor e a náusea”

Ou em outro poema mais adiante:

Acordo para a morte.  
Barbeio-me, visto-me, calço-me.

<sup>151</sup> Exemplo dessa patrulha pelo engajamento e compromisso do escritor mineiro aparece no contundente capítulo “Entre o esteticismo estéril e o dogmatismo partidário”. In: CAMILO Vagner, **Drummond da Rosa do povo à rosa das trevas**. Ateliê: Cotia. 2002. Extremamente impregnada de *a priori* sobre o dever do escritor, vários ‘críticos’ de esquerda, assombrados com o lançamento de **Claro Enigma** (1951), cobraram de Drummond que retornasse à poesia voltada para os problemas sociais. Tais leituras do que venha a ser social em poesia parece lidar com uma idéia de base mimética, próxima do realismo socialista soviético. Nesse sentido, o eco desta leitura dos poemas mais explícitos quanto à temática social ressoaria para além dos anos 40, transformando-se sim, mas sempre tomada como ponta de lança da discussão.

É meu último dia: um dia  
 Cortado de nenhum pressentimento.  
 Tudo funciona como sempre.  
 Saio para a rua. Vou morrer.

“Morte no avião”

O movimento de ruptura, de tematização se amplia — semelhante a Baudelaire, daquilo que tradicionalmente sempre foi considerado ‘poético’. Como entender então os versos que admitem ‘crimes’ de que o sujeito lírico tomou parte senão como uma quebra da moral burguesa e cristã que, desde a Revolução Francesa, serve tão bem à tragédia capitalista?

Um caminho para compreender os impasses do sujeito lírico em seus embates com o autoritarismo seria situá-lo dentro de um ambiente mais amplo, em que pese seu contexto de produção, o qual se afigura elemento *sine qua non* em sua constituição formal<sup>152</sup>.

Em **A rosa do povo**, a exploração temática de discursos não-oficiais se apresenta como uma tentativa de problematizar traumas coletivos da sociedade brasileira, quando o Estado propunha justamente o apagamento destes em nome de um projeto nacionalista autoritário; sua abordagem se aproxima do conceito de “indescritível” a que se refere Adorno em suas reflexões sobre a educação após a barbárie do Holocausto<sup>153</sup>.

Mesmo tomando a Revolução de 1930 como uma espécie de primeira ruptura, em âmbito nacional, com o poder político oligárquico, veremos que, embora tenha ocorrido uma troca de comando governamental, a concentração de poder não foi alterada em suas bases. Houve, sim, uma apropriação deste poder, tradicionalmente da oligarquia monocultora, mas por parte de uma burguesia industrial incipiente e de caráter conservador. Ou seja, houve uma “modernização conservadora”, concretizada na intrínseca coexistência de um Brasil agrário, monocultor e exportador com o projeto industrializante de Vargas.

A permanência e manutenção da estrutura de poder pelas oligarquias têm sua razão de ser, provavelmente, no fato de que a industrialização varguista objetivava a criação de alguns pólos industriais em São Paulo e Minas Gerais e em outros uma presença burocrática

<sup>152</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975, p. 7.

<sup>153</sup> “Todo debate sobre parâmetros educacionais é nulo e indiferente em face deste — que Auschwitz não se repita. Foi a barbárie, à qual toda educação se opõe. Fala-se da iminente recaída na barbárie. Mas ele não é iminente, Auschwitz é a própria recaída; a barbárie subsistirá enquanto as condições que produziram aquela recaída substancialmente perdurarem. Esse é o receio todo. A pressão da sociedade perdura, não obstante toda a invisibilidade do perigo hoje. Ela impele os homens até o indescritível, que em Auschwitz culminou em escala histórica” (ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: KOTHE, Flavio (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, p. 33).



ostensiva do Estado, como no atual estado Rio de Janeiro (Guanabara à época, capital do Brasil).

Assim, a influência de Vargas nos demais contextos de poder político e econômico se deu não pelo confronto direto com tradicionais grupos dominantes, mas por meio de acordos políticos com as oligarquias. Notamos então um país que, oficialmente, se lança à modernização, mas a promove sobre uma base ambígua quanto a suas injustiças históricas.

Portanto, a concentração de mando e desigualdades sociais permaneceria, mesmo depois da Revolução de 30, como traço fundamental na vida pública do país. As elites brasileiras mantiveram seu *status quo*, por meio de um projeto nacionalista chefiado pelo presidente Getúlio Vargas que, embora se pautasse por uma modernização da economia através do incremento do parque industrial brasileiro para fins de exportação, não primava por uma sociedade mais justa e livre no campo econômico, social, e político:

O novo regime provisório, uma coalizão de forças díspares que não tinham grande coisa em comum, salvo a sua oposição ao governo destituído, abriu um novo e agressivo capítulo na vida brasileira: dinâmico e professadamente revolucionário, refletia as aspirações das novas forças sociais emergentes. E, todavia, o Brasil permaneceu basicamente conservador [...].<sup>154</sup>

A fim de concretizar seus objetivos, o Estado getulista precisava, no plano ideológico, apresentar justificativas ao imaginário da população brasileira, satisfazendo ao mesmo tempo sentimentos incrustados em nossa classe política e intelectual conservadora, para razão de “certas diretrizes governamentais”, dentre as quais salientamos, dado seu grau de aberração, o projeto de “arianização” da nação, por meio da perseguição aos judeus, negros e orientais. No plano interno, o caráter autoritário<sup>155</sup> do governo de Vargas, em especial o Estado Novo, não é inédito; ele já está presente em toda nossa formação histórica.

Vargas colocará em vigor semelhante estado de atenção, escolhendo determinados grupos como perigo à nação. Para tanto, vale-se da perseguição a estrangeiros, ao mesmo tempo em que cria mitos fundadores capazes de exaltar e explicar nosso passado, e projetos de glória da nação<sup>156</sup>. Assim, não é de se estranhar que estudos “científicos”<sup>157</sup>, como o de

<sup>154</sup> LEVINE, Robert. M. **O regime de Vargas**. Os anos críticos, 1934-38. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 15.

<sup>155</sup> Sobre a questão do fascismo e nazismo no governo Vargas: SILVA, José Luiz Werneck da. (Org.). **O feixe e o prisma: uma revisão do Estado Novo**. 1. O feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

<sup>156</sup> CHAUI, Marilena. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

<sup>157</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O anti-semitismo na era Vargas (1930-1945)**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 90 e ss.

Oliveira Vianna, acerca da necessidade de “arianização” da população brasileira, fossem aceitos abertamente pelos meios intelectuais e pelo governo, enquanto vozes discordantes, como Luís Carlos Prestes, um dos líderes da revolta tenentista, fossem presas.

Em um país de maioria absoluta de analfabetos, fator de exclusão não só econômica, mas também política, recém-saído de quatro séculos de escravidão, sem nenhuma preocupação posterior para com o destino de milhões de ex-escravos, os quais, sem direito a terra ou trabalho, continuaram excluídos da riqueza do país, não é de se estranhar a força com que vieram à tona a pesquisa e a comprovação “científicas” de que o país não progredia devido à mistura de “raças”, sobrando a alguns grupos o papel de bode expiatório para o nosso atraso econômico. Segundo Carneiro,

O questionamento da formação étnica brasileira e a busca de uma identidade nacional despertaram o interesse desses estudiosos [como Oliveira Vianna e Gustavo Barroso], que passaram a analisar a questão racial sob diferentes prismas, sendo o negro e o mulato vistos como representantes de uma raça inferior, e a miscigenação o alvo central dos debates. Todos estavam preocupados em formular uma teoria do tipo étnico brasileiro, temática que persistiu nos anos 20, 30 e 40, quando japoneses, alemães e judeus foram também objeto de estudos “científicos”. Esses princípios foram retomados na década de 30, num momento de recuo das idéias liberais e avanço do pensamento clássico da direita européia, racista e imperialista. A burguesia brasileira, aliada à aristocracia cafeeira, encontrou uma saída “racional” para justificar sua dominação estruturada, a partir de 1937, sob a forma de uma ditadura <sup>158</sup>.

Aos inimigos de tais diretrizes e do próprio regime, Vargas reservou a perseguição, a censura, a prisão, por meio de um aparato fiscalizador, publicitário e repressor de que foram “testemunhas” intelectuais como Anísio Teixeira e escritores como Graciliano Ramos. Tratava-se de conceber o Estado como personificação da harmonização coletiva, premissa colocada acima de qualquer interesse individual ou de grupos sociais.

Do ponto de vista da *intelligentsia*, Vargas conseguiu trazer e formar junto de seu governo um longo arco, agregando desde intelectuais da direita mais conservadora, passando pelos liberais, chegando até mesmo à esquerda, numa estratégia para abafar vozes contrárias. Para tamanha empreitada, designou e confiou enorme poder decisório a Gustavo Capanema, político mineiro, Ministro da Educação e Saúde por cerca de quinze anos, participante ativo do golpe de 1930. O paradoxo dessa aproximação entre intelectualidade e poder autoritário é assim levantado por Schwartzman e outros:

---

<sup>158</sup> CARNEIRO, *op. cit.*, p. 85-6

Os anos Capanema ficariam na lembrança como um momento da história republicana brasileira em que política, educação e cultura estiveram associadas de forma singular e notável, e os arquivos revelaram um paradoxo que exigia um exercício cuidadoso de análise e interpretação. Aos decretos e procedimentos afinados com a política autoritária do Estado Novo, sobrepunham-se falas de uma correspondência privada e pessoal de uma intelectualidade de todos nós conhecida, identificada com as causas sociais e de modernização da cultura, e admirada e cultivada como patrimônio cultural e afetivo do país. Como entender que figuras tão ilustres, e de horizontes aparentemente tão abertos, convivessem com políticas de cunho autoritário e repressor [...]? Por um lado, como os arquivos revelam, particularmente na correspondência de Carlos Drummond e Mário de Andrade, esta não era uma convivência tranqüila, mas, ao contrário, cheia de tensões e ansiedades<sup>159</sup>.

Como ressalta Schwartzman, as relações entre os artistas e o governo varguista não foram das mais tranqüilas. É necessário pensar que o paradoxo da participação de homens como Mário e Drummond, levantado no trecho acima, deve ser visto como resultante de um regime autoritário, sob o qual não se tem o direito de discordar publicamente ou reagir sem sofrer perseguição e violência de diversas ordens.

No caso de Drummond, a situação parece ficar mais drástica, pois durante suas reflexões e tentativas de encontrar, como atesta seu diário, meios de ação política sobre a vida nacional, mesmo debaixo de censura, o autor demonstra grande desconfiança em relação ao modo de fazer política da própria esquerda brasileira. Assim, em 6 de novembro de 1945, o escritor mineiro, tentando ser despedido de seu cargo de diretor do jornal comunista **Tribuna Popular** (por discordar do apoio dado pelo PC brasileiro à permanência de Vargas no poder, que seguia a diretriz do PC soviético de apoiar os governos estabelecidos em seus países) escreve em seu diário uma síntese primorosa do desinteresse da classe política brasileira, incluída boa parte da esquerda, para com os reais problemas brasileiros:

Sejamos sinceros. Golpe é uma coisa inconcebível num país de organização política democrática, em que a opinião pública, organizada em Partidos, se manifesta regularmente por meio de eleições e da vida parlamentar. Será o caso do Brasil? O Governo deposto em 29 de outubro era legítimo, resultou de voto popular? Não. Resultou também de golpe, em 10 de novembro de 1937, quando o falso Plano Cohen, brandido pelas autoridades com o maior despudor serviu de pretexto para o fechamento do Congresso, a prisão e o exílio de políticos opositoristas, a suspensão das eleições presidenciais em que se defrontariam os candidatos José Américo de Almeida e Armando Sales Oliveira, e a implantação do Estado Novo, com Getúlio reinando até agora.

Golpe contra golpe, portanto. Se não é modelo a ser enaltecido, é pelo menos compreensível e justificável. Portanto, não vou chorar a queda

---

<sup>159</sup> SCHWARTZMAN, Simon e outros. Introdução à 2a edição. In: **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000. p. 17-8.

de Getúlio nem aprovar a linha política do jornal de que sou um dos diretores fantasmas, e que tomou posição contra o afastamento de Vargas. Chega de contemporizar. Quero o meu nome fora do cabeçalho do jornal [...]

<sup>160</sup>

Drummond não aceita o projeto nacionalista e autoritário de Vargas, ao mesmo tempo em que percebe que a esquerda brasileira tinha uma práxis política não muito diferente da direita no poder. O “indescritível” adorniano, nos exemplos citados, pode ser entendido como uma experiência social caracterizada pela perseguição a judeus e negros, imposição de valores nacionalistas, controle da imprensa, concentração de renda e destruição da individualidade em nome de um projeto homogêneo: assuntos que não fazem parte do corolário oficial de Vargas.

Dentro desse contexto, **A rosa do povo** se apresenta como uma espécie de contraponto radical a um projeto político modernizador, de base autoritária, extremamente articulado com as elites oligárquicas e a burguesia industrial.

Assim, podemos **formular como problema central de nossa pesquisa** sobre **A rosa do povo** a análise e interpretação da tematização e configuração de alguns dos assuntos “indescritíveis”, de alto grau traumático para a sociedade brasileira, que não fazem parte do projeto nacionalista de Vargas, a fim de compreender em que medida e por quais meios a lírica drummondiana, nesta obra, se configura em um discurso de resistência, uma vez que a constituição do sujeito lírico é marcada por inclinações de um projeto estético que foge às expectativas de seu contexto cultural.

A relevância da pesquisa está, portanto, na reflexão sobre essa problemática, objeto do presente trabalho, a qual pode constituir uma contribuição para o entendimento da produção de Drummond e o reconhecimento de sua específica postura de contrariedade ao meio intelectual e social em que vivia.

---

<sup>160</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985. p. 49.

## **Capítulo 4**

### **Estratégias de resistência ao autoritarismo em *A rosa do povo***

## 4.1 Narrar e não dizer: forma e silenciamento históricos em “Caso do vestido”<sup>161</sup>

### CASO DO VESTIDO

Nossa mãe, o que é aquele  
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido  
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?  
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.  
Vosso pai evém chegando

Nossa mãe, disse depressa  
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo  
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,  
está morto, sossegado.

Nossa mãe, esse vestido  
tanta renda, esse segredo!

Minhas filhas, escutai  
palavras de minha boca.

Era uma dona de longe,  
vosso pai enamorou-se.

E ficou tão transtornado,  
se perdeu tanto de nós,

se afastou de toda vida,  
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,  
bebeu, brigou, me bateu,

me deixou com vosso berço,  
foi para a dona de longe,

---

<sup>161</sup> Os poemas utilizados neste trabalho foram extraídos de ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991. Todos os grifos em negrito nos trechos citados dos poemas analisados são de nossa autoria.

mas a dona não ligou.  
Em vão o pai implorou.

Dava apólice, fazenda,  
dava carro, dava ouro,

beberia seu sobejo,  
lamberia seu sapato.

Mas a dona nem ligou.  
Então vosso pai, irado,

Me pediu que lhe pedisse,  
a essa dona tão perversa,

Que tivesse paciência  
e fosse dormir com ele...

Nossa mãe, por que chorais?  
Nosso lenço vos cedemos.

Minhas filhas, vosso pai  
chega ao pátio. Disfarcemos.

Nossa mãe, não escutamos  
pisar de pé no degrau.

Minhas filhas, procurei  
aquela mulher do demo.

E lhe roguei que aplacasse  
de meu marido a vontade.

Eu não amo teu marido,  
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele  
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,  
não por mim, não quero homem.

Olhei para vosso pai,  
os olhos dele pediam.

Olhei para a dona ruim,  
os olhos dela gozavam.

O seu vestido de renda,  
de colo mui devassado,

mais mostrava que escondia  
as partes da pecadora.

Eu fiz meu pelo-sinal  
me curvei... disse que sim.

Saí pensando na morte,  
Mas a morte não chegava.

Andei pelas cinco ruas,  
Passei ponte, passei rio,

Visitei vossos parentes,  
não comia, não falava,

Tive uma febre terçã,  
mas a morte não chegava.

Fiquei fora de perigo  
fiquei de cabeça branca,

perdi meus dentes, meus olhos,  
costurei, lavei, fiz doce,

minhas mãos se escalavraram,  
meus anéis se dispersaram,

minha corrente de ouro  
pagou conta de farmácia.

Vosso pai sumiu no mundo.  
O mundo é grande e pequeno.

Um dia a dona soberba  
me aparece já sem nada,

Pobre, desfeita, mofina,  
com sua trouxa na mão.

Dona, me disse baixinho,  
não te dou vosso marido,

Que não sei onde ele anda.  
Mas te dou este vestido,

última peça de luxo  
que guardei como lembrança

daquele dia de cobra,  
da maior humilhação.

Eu não tinha amor por ele,  
ao depois amor pegou.

Mas então ele enjoado  
confessou que só gostava



de mim como eu era dantes.  
Me joguei a suas plantas,

fiz toda sorte de denego,  
no chão rocei minha cara,

me puxei pelos cabelos,  
me lancei na correnteza,

me cortei de canivete,  
me atirei no sumidouro,

bebi fel e gasolina,  
rezei duzentas novenas,

dona, de nada valeu:  
vosso marido sumiu.

Aqui trago minha roupa  
que recorda meu malfeito

de ofender dona casada  
pisando no seu orgulho.

Recebei este vestido  
e me dai vosso perdão.

Olhei para a cara dela,  
quede os olhos cintilantes?

quede graça de sorriso,  
quede colo de camélia?

quede aquela cinturinha  
delgada como jeitosa?

quede pezinhos calçados  
com sandálias de cetim?

Olhei muito para ela,  
boca não disse palavra.

Peguei o vestido, pus  
nesse prego da parede.

Ela se foi mansinho  
e já na ponta da estrada

vosso pai aparecia.  
olhou para mim em silêncio,

mal reparou no vestido  
e disse apenas: Mulher,

põe mais um prato na mesa.  
Eu fiz, ele se assentou,

comeu, limpou o suor,  
era sempre o mesmo homem,

comia meio de lado  
e nem estava mais velho.

O barulho da comida  
na boca me acalentava,

me dava uma grande paz,  
um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,  
vestido não há... nem nada.

Minhas filhas, eis que ouço  
vosso pai subindo a escada.

“Caso do vestido” se caracteriza, no plano formal, por uma uniformidade métrica ao longo de seus cento e cinqüenta versos heptassílabos, distribuídos em setenta e cinco estrofes em dístico. A opção por esse modo de estrofação e ritmo chama a atenção, numa primeira leitura, pelo aparente contraste entre seu conteúdo denso e dramático com a manutenção de um formato tradicional. Essa sensação se acentua, sobretudo, se compararmos o poema com a estrutura dos demais textos de **A rosa do povo**, quase sempre escritos em versos livres e brancos.

O poema narra a história de uma mulher cujo marido, um dia, se apaixona por outra. A trama passa a ser contada quando as filhas do casal perguntam pela origem do “vestido naquele prego”, instaurando-se, desde o início, uma tensão que será desdobrada ao longo do texto. Nas estrofes seguintes, todo o esforço da ‘mãe’ será tentar explicar às meninas a procedência daquela peça através de um longo *flash-back*. Vejamos. As sete primeiras estrofes se compõem de duas perguntas das filhas acerca do vestido pendurado em um prego e, concomitantemente, da resistência da mãe em contar-lhes a origem do vestido:

Nossa mãe, o que é aquele  
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido  
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?  
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.  
Vosso pai evém chegando.

Nossa mãe, disse depressa  
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo  
ficou frio e não o veste.

O vestido nesse prego,  
está morto, sossegado.

No início do texto, a mãe procura responder ao questionamento das meninas, porém de maneira evasiva, o que pode ser notado nas quarta, sexta e sétima estrofes; a quinta estrofe aponta, devido à insistência das filhas acerca da origem do vestido, que ela não deseja tocar no assunto.

A explícita oscilação na abertura de “Caso do vestido” entre a pergunta das meninas e o recalque da mãe em responder aponta para uma dificuldade de falar acerca daquela história, dada a violência de que fora vítima. Nesse sentido, o preâmbulo, inseguro e titubeante, à permite ao leitor entrever uma sensação de dificuldade em recordar e narrar uma situação traumática, portanto.

O sujeito lírico, a mãe, cria uma tensão na medida em que reluta explicitamente em narrar os fatos: “Minhas filhas, é o vestido/de uma dona que passou.” O pretérito perfeito e a escolha do verbo não são por acaso. “Passar”, no conjunto da trama aguda de “Caso do vestido”, significa algo já resolvido, que não voltará mais. Sabemos haver neste uso um recurso de abafamento da memória, da dor que certamente virá. Em certo sentido, antevemos, no receio da mãe em se expor, um traço formal bastante demarcado em todo o texto.

Assim, é coerente afirmar que a relutância do sujeito lírico em narrar carrega suas razões de ser, pois há pouco espaço de acolhimento para seu sofrimento. Sua resistência a falar contrasta, como se verá adiante, com a organização da forma do poema, calcada em um ritmo marcado e numa linguagem controlada do início ao fim. Ou seja, além da dificuldade da mãe em reviver verbalmente para si o trauma, ela precisa expor às filhas a situação de violência – situações que se processam simultaneamente, agravadas pelo cerceamento de espaços simbólicos advindo da figura autoritária paterna: “Minhas filhas, boca presa./Vosso pai evém chegando.” Embora se trave um diálogo entre mãe e filhas, a linguagem, ao contrário da afetividade que atravessa conversas de pessoas íntimas, mantém-se praticamente inalterada durante o poema, seja pelo ritmo, léxico, organização estrófica ou métrica.

Sua divisão em dísticos de versos curtos demonstra uma espécie de arreio e delimitação ao desenvolvimento discursivo; isto é, cada unidade estrófica está previamente definida no seu molde. É como se na limitação do verso e da estrofe se concretizassem, na forma, os limites possíveis de enunciação do sujeito lírico. Por mais que as palavras do sujeito lírico carreguem violência, melancolia e autopunição, elas não “explodem” em sua configuração; uma prova disso é o controle da narração pelo intenso uso de vírgula e outros recursos de pontuação, contrapostos ao baixo uso de pontos de exclamação; ambos os traços estilísticos dão ao texto um ritmo mantido sob vigilância exercida pela própria voz que narra. Além disso, por se tratar de um poema narrativo, há alta ocorrência de *enjambement*, traço que cria um andamento contínuo.

Outro dado a destacar é o cuidado, também relativo à organização rítmica do poema, quanto ao uso de maiúsculas e/ou minúsculas, de acordo com o andamento do verso e das frases; seu emprego obedece a normas de textos em prosa, das quais, a mais ‘famosa’ é o uso de letra maiúscula em início de parágrafo:

O seu vestido de renda,  
**d**e colo mui devassado,  
  
**m**ais mostrava que escondia  
as partes da pecadora.  
  
**E**u fiz meu pelo-sinal,  
**m**e curvei... disse que sim.

O detalhe gráfico confirma uma prática de narrar (guardadas as devidas diferenças entre prosa e poesia) tanto pelo uso de categorias tradicionais da prosa, como “personagens”, espaço, tempo, enredo, quanto pelo emprego de códigos formais da escrita em prosa, dado que parece reforçar, ao leitor, a idéia de que o “caso” vivido por essa mulher, apesar de fantasmagórico e traumático, se processa socialmente falando em bases muito bem delimitadas e vigiadas em suas práticas. Embora o poema se desenvolva em torno de um diálogo entre familiares de uma mesma casa, o que implicaria, portanto, em intimidade, o tom do poema não varia do início ao fim, ressaltando, assim, os limites de exposição de sentimentos por parte das mulheres naquele espaço.

Passemos ao léxico que, consoante à estrutura do poema, também se caracteriza por campos semânticos de base tradicional e conservadora, cujo exemplo mais forte seja o tratamento cerimonioso entre as personagens por meio do pronome pessoal ‘vós’; além disso, há diversas ocorrências do modo imperativo na segunda pessoa do plural, fato raro no

português do Brasil escrito do século XX. O conjunto de sinais, somado a locuções de determinadas regiões e grupos sociais, dá ao poema um tom lingüístico arcaico, de ritmo fechado, pausado e controlado:

Minhas filhas, **escutai**  
 palavras de minha boca.  
 [...]  
 Olhei para **vosso** pai,  
 os olhos dele pediam.  
 [...]  
 Eu não tinha amor por ele,  
**ao depois** amor pegou.  
 [...]  
**quede** graça de sorriso,  
**quede** colo de camélia?

Antônio Houaiss, um dos poucos críticos da fortuna drummondiana a se pronunciar sobre este poema, faz o seguinte comentário acerca da linguagem intencionalmente pensada:

Um dos mais tardios exemplos de alta elaboração é “Caso do vestido”, com rusticismos regionais coloquiais —, há deliberado uso do “erro” como categoria ou recurso artístico. Ademais no plano do vocabulário, a barreira demolida pelo modernismo continuou nele derrubada para jamais soerguer preconceitualmente. E se a Obra não revela excessos de neologismos originais de Carlos Drummond de Andrade — e há nisso mais uma afinidade espiritual com a criação machadiana — em compensação não discrimina nenhuma palavra de nenhuma área semântica, profissional, cultural, atingindo seu vocabulário diversidade e quantidade raras em poetas<sup>162</sup>.

Para além dos termos lingüísticos em si, Houaiss nota argutamente que a *parole* de Drummond realiza um grande arco, que abarca contextos os mais diversos. Em afinidade com esta idéia, entendemos que o léxico empregado no texto deixa entrever relações sociais e, sobretudo, os papéis de cada membro familiar<sup>163</sup>, o que pode ser confirmado também nas denominações dadas aos personagens ao longo do poema. Partindo da ‘protagonista’, veremos que o termo ‘mãe’ aparece sempre relacionado ao sujeito lírico praticamente em todo o poema; ela é tratada por ‘mulher’ apenas quando o marido, ao voltar para casa, lhe dá uma ordem, à qual atende prontamente:

<sup>162</sup> HOUAISS, Antonio. Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, [1975], p. 47.

<sup>163</sup> Mais à frente, dirá novamente Houaiss, de passagem, sobre o poema: “[...] O Caso do vestido [sic] é impressionantemente fidedigno: linguagem racional, mentalidade regional, associação narrativa coloquial, dialogação espontânea, vocabulário regional e até adequação vocabular [...]” Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, [1975], p. 180.

Ela se foi de mansinho  
e já na ponta da estrada

vosso pai aparecia.  
Olhou pra mim em silêncio,

mal reparou no vestido  
e disse apenas: **Mulher,**

**põe mais um prato na mesa.**  
Eu fiz, ele se assentou,

O predomínio da condição materna é tal a ponto de a palavra ‘mãe’ ser empregada da primeira à sexagésima sétima estrofe, recorrência indicadora de uma prevalência do papel genitor, característica que acaba por reafirmá-la única possibilidade de existência dentro do contexto familiar e social presente no poema, a qual é substituída, às vezes, por outra bem valorizada naquela trama social, como exemplificada na expressão abaixo em negrito:

Aqui trago minha roupa  
que recorda meu malfeito

de ofender **dona casada**  
pisando em seu orgulho.

A consequência desta redução existencial do gênero feminino a um papel familiar aparece, por contraste, com a negação de sua sexualidade em todo o poema; inexistem referências positivas ou construtivas a seu corpo, ao modo de vestir, andar, falar, olhar. A amante, de modo contrário, é descrita no poema em detalhes, recebendo diversos adjetivos ao longo do texto sempre ligados à sua sensualidade, a seu corpo, traços físicos, vestimenta, como nas estrofes 2, 24, 31 e 32. Contudo, nunca é demais lembrar, a descrição do corpo e das vestes da “dona que passou” não se traduz em autonomia, ou em menor submissão ao homem, pois ela também sofrerá em suas mãos:

Minhas filhas, é o vestido  
de uma **dona** que passou.  
[...]

Minhas filhas, procurei  
aquela **mulher do demo.**  
[...]

O seu vestido **de renda,**  
**de colo mui devassado,**

mais mostrava que escondia  
**as partes da pecadora.**

O marido, por sua vez, recebe diversas denominações, indo bem além da função de esposo ou de pai. Assim, a mulher, enquanto narra a história às filhas, não chama o homem de ‘marido’ ou ‘esposo’ mas sempre de “pai”, demarcando funções sociais, as quais se sobrepõem a qualquer traço de relação amorosa entre o casal; não há no poema qualquer manifestação de carinho por parte do homem em relação à mulher. Outro dado interessante refere-se à palavra ‘marido’, proferida na boca da amante de modo muito mais dinâmico, a qual, antes de se apaixonar, tem consciência do risco de se envolver com o sexo masculino, dadas as cartas marcadas de um jogo de forças entre os gêneros, cujo vencedor ela conhece por experiência própria:

Eu não amo teu **marido**,  
me falou ela ser rindo.

Mas posso ficar com ele  
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,  
**não por mim, não quero homem.**

É interessante notar que “a dona de longe” refere-se ao homem como “marido” quando fala com a esposa dele e, em seguida, o chama de “homem”, em um movimento do particular para o geral. Há uma clara ciência de que “marido” é um termo referente àquela família, enquanto “homem” é o ser masculino fora daquele contexto, mas, como ela bem diz no último verso citado acima, aquele homem casado é apenas mais um homem, como todos os outros, daí a razão de ela não desejá-lo também. Vejamos mais um trecho em que o marido exerce um enorme mando sobre a esposa:

Era uma dona de longe,  
vosso pai enamorou-se.

E ficou tão transtornado,  
se perdeu tanto de nós,

Se afastou de toda vida,  
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,  
**bebeu, brigou, me bateu,**

**me deixou com vosso berço,**  
foi para a dona de longe,

Pelas imagens de agressão sofridas pela esposa, entrevemos no sujeito lírico uma consciência do poder do homem e, não menos importante, do fato de este ser o único a ter o direito à exposição de sentimentos e ações, não importando de que tipo sejam: “E ficou tão transtornado,/se perdeu tanto de nós,//Se afastou de toda vida,/se fechou, se devorou,// chorou no prato de carne, [...]”.

Nesse sentido, a extrema organização do poema carrega suas razões de ser, como veremos da estrofe 24 à 33, passagem em que nos deparamos com o auge máximo da cena traumática, quando a esposa, na ânsia em ter o marido de volta, procura a “dona de longe” e lhe roga que ela dormisse com ele, a fim de lhe “apacuar a vontade”:

**Minhas filhas, procurei  
aquela mulher do demo.**

**E lhe roguei que aplacasse  
de meu marido a vontade.**

Eu não amo teu marido,  
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele  
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,  
não por mim, não quero homem.

Olhei para vosso pai,  
os olhos dele pediam.

Olhei para a dona ruim,  
os olhos dela gozavam.

O seu vestido de renda,  
de colo mui devassado,

mais mostrava que escondia  
as partes da pecadora

Eu fiz meu pelo-sinal  
me curvei... disse que sim.

No excerto acima, há, num primeiro instante, um paradoxo afetivo: no afã de salvar seu casamento, a esposa se humilha, pedindo à outra que realize o desejo de seu marido, mas nos termos em que se dá a relação entre ambos, baseada na submissão de uma e do mando do outro, seria forçoso crer em um amor capaz de tudo superar. Mas este não é o caso, pois no poema drummondiano, apesar do intenso choque vivido, do apagamento de sua feminilidade,



a mãe tenta manter sua humanidade ao narrar seu trauma, procurando elaborá-lo ainda que tomada por uma fantasmagoria do marido: “Minhas filhas, boca presa./Vosso pai evém chegando”.

Importante também ressaltar que evitamos entender um desejo masoquista no pedido da mãe, pois não se trata de um modo fetichista de prazer, posto que, ao sujeito lírico, o termo prazer, no sentido físico e libidinoso, está descartado ao longo de todo o texto. Tanto assim que as expressões maternas usadas para falar do clímax da história se mostram intrinsecamente ligadas a valores e práticas católicas, expressões as quais vão, ao longo do poema, criando uma imagem demonizada da dona do vestido: **“mulher do demo”, “lhe roguei”, “as partes da pecadora”, “pelo-sinal”**.

Diante deste quadro de satanização da amante e das marcas de violência contra a dignidade da esposa, parece-nos estranho ver ainda no pedido da cônjuge à “mulher do demo” uma atitude de amor sublime por seu homem, tomando-se sublime como resultado de uma superação de conflitos, o alcance de plenitude.

Na estrofe de maior tensão do poema (Eu fiz meu pelo-sinal/me curvei... disse que sim.) configura-se, a nosso ver, uma cena antológica para a poesia brasileira, cuja complexidade, advinda da inesperada e polêmica solução oferecida pelo autor — no arcaísmo das relações humanas ali presentes — traz à tona o paradoxo de nossa modernização igualmente arcaica. Assim, o moderno de “Caso do vestido” não se filia às vanguardas européias no que tange à superação do passado por apresentar caminhos de forma e conteúdo mais inventivos ou progressistas; pelo contrário, o moderno nestes versos são a revelação do sabido, mas não dito. Por meio de um poema de teor aparentemente banal, revelam-se, semelhante a um trabalho arqueológico, os alicerces autoritários da formação brasileira a pulsarem, e, como traumas coletivos, permanecem em silêncio, impedindo a criação de relações mais justas.

Dessa maneira, frente a uma batalha desigual, a esposa se vale de uma estratégia consciente, na tentativa de salvar o casamento, de sua face pública perante a sociedade patriarcal. O argumento da entrega do marido à outra reside na esperança de que seu interesse não passasse de atração sexual, ou seja, de que não haveria envolvimento afetivo. Em suma: realizado o anseio de gozo do marido por outras carnes, a história se daria por encerrada. Contudo os versos revelam que não se tratava de apenas desejo físico, mas de uma paixão:

Era uma dona de longe,  
**vosso pai enamorou-se.**  
 [...]

me deixou com vosso berço,  
**foi para a dona de longe,**

**mas a dona não ligou.**  
**Em vão o pai implorou.**

**Dava apólice, fazenda,**  
**dava carro, dava ouro,**

**beberia seu sobejo,**  
**lamberia seu sapato.**

Mas a dona nem ligou.  
 Então vosso pai, irado,

me pediu que lhe pedisse,  
 a essa dona tão perversa,

que tivesse paciência  
 e fosse dormir com ele...

O enamorar-se do homem se concretiza em perda de amor próprio, em entrega total a outra pessoa, bem como à destruição de seus bens, desde que realizados seus anseios. Observamos nas atitudes e sensações do marido uma espécie de vale-tudo, posto que seus projetos de conquista da outra não são em nenhum momento censurados no espaço familiar ou no espaço social. Tamanha liberdade de ação vai em sentido oposto ao das reduzidas possibilidades da esposa na sociedade ou na própria família, pois não encontra acolhimento ou escuta junto ao mundo externo, à casa ou ao marido; curiosa e não menos coincidentemente, suas interlocutoras serão as filhas.

Desta forma, em “Caso do vestido” salta aos olhos a discrepância nos espaços simbólicos entre gênero masculino e feminino. O homem pode desejar o corpo de outra pessoa, ao mesmo tempo em que direciona sua ira contra a esposa sem o menor constrangimento, sendo-lhe permitido abandoná-la, assim como entrar literalmente de cabeça em sua paixão carnal, em um processo de perda da razão demarcado visualmente no poema: “E ficou tão transtornado,/se **perdeu** tanto de nós,//**Se afastou** de toda vida,/se **fechou**, se **devorou**,//chorou no prato de carne,/bebeu, brigou, me bateu,// me deixou com vosso berço,/foi para a dona de longe,”.

À mulher, ao contrário do homem, cabe manter-se comportada, respeitar os valores patriarcais no plano social e, na esfera familiar, viver a reboque dos gostos do outro. Por conseguinte, ela internaliza no seu comportamento físico e lingüístico o *status quo*, de tal modo que, ao contar a história às filhas, constantemente receia a chegada do marido como, na estrofes 4, 22 e 75:

Minhas filhas, boca presa.  
Vosso pai evém chegando.  
[...]

Minhas filhas, vosso pai  
chega ao pátio. Disfarçemos.  
[...]

Minhas filhas, eis que ouço  
vosso pai subindo a escada.

Reparemos nas partes em que ocorrem as referidas estrofes, respectivamente, na abertura do poema, antes mesmo do caso do vestido ter sido iniciado, no meio e precisamente na última estrofe; ora, fica evidente o pavor da esposa de que o marido chegasse a qualquer instante e a encontrasse narrando às meninas uma história capaz de revelar-lhes a origem da roupa, abrindo assim uma chance de conscientizá-las para o poder masculino.

Outro ponto fundamental diz respeito ao modo de narrar de que se vale a mãe, sempre no mesmo tom, no mesmo ritmo, indicando que sua fala se processa sempre sob controle do marido. A rigidez enunciativa mostra não haver direito a explosões de sentimento ou de revolta, traço estilístico que acaba por transformar seu choro em sofrimento que deve ser silencioso, sem escândalo, longe dos olhos e ouvidos da sociedade; ao contrário do marido, a quem é conferido inclusive o direito de se desfazer de seus bens sem receber por isso nenhuma sanção.

Apesar do silenciamento histórico enrustado no discurso da mãe, sua coragem em expor suas feridas anseia transformações futuras e, de certa maneira, ergue pequenos rasgos nas práticas autoritárias, pois conscientiza suas filhas acerca da principal figura masculina em suas vidas, assim como do mundo em que elas vivem e o que encontrarão, alertando-as para a necessidade de criarem, nos seus igualmente exíguos espaços simbólicos, vias para resistir ao autoritarismo tanto patriarcal quanto da própria sociedade brasileira. Alfredo Bosi, no encerramento de conhecido ensaio, afirma sobre os caminhos da resistência na poesia moderna:

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pensadas as coisas,

uma suspensão aparente. **Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela.** É aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. **A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar**<sup>164</sup>.

Outra passagem aguda no tocante à tensão aparece na estrofe 33, momento em que a mãe aceita a proposta da dona de pedir ao marido para que fosse dormir com ela. A cisão do segundo verso por reticências cria uma tensão ainda maior, tanto pela pausa na narração quanto pela referência à cena bíblica da tentação sofrida por Jesus. A mulher se encontra diante da iminência do pecado como bem revela o verbo “olhar” e o substantivo “olhos” presentes nas estrofes 29 e 30, por meio de um paralelismo sintático-semântico. Em relação ao conteúdo, o ato de olhar se amplifica devido à recuperação magistral de uma metáfora gasta: os olhos como reflexo do estado d`alma: “os olhos dele **pediam**”, “os olhos dela **gozavam**”.

**Olhei** para vosso pai,  
os **olhos** dele pediam.

**Olhei** para a dona ruim,  
os **olhos** dela gozavam.

[...]  
Eu fz meu pelo-sinal,  
me curvei...disse que sim.

A anuência da mãe para com tamanha humilhação se constitui em uma forma de salvar as aparências do casamento e, sobretudo, o marido; ter de volta, portanto, a pessoa por quem, em tese, guardaria amor; porém, a experiência concreta do casal diz respeito a uma moldura rígida de relacionamento, donde a imensa dificuldade de a esposa de escapar à figura autoritária do marido, o qual organiza sua existência. Na verdade, ela não tem outra saída, pois ele é quem dita as regras, não havendo outro horizonte existencial naquele ambiente senão o de mãe e dona de casa. Vemos a introjeção *in extremis* do autoritarismo a ponto de o sujeito lírico destruir sua dignidade em nome dos desejos do patriarca. Tanto assim, não nos esqueçamos, que na proposta da “mulher do demo” à mulher casada entrevemos também sua certeza de que homens trazem tristeza às mulheres: “Eu não amo teu marido/ me falou ela se

<sup>164</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_ . **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 192.

rindo.// **Mas posso ficar com ele/se a senhora fizer gosto,// só pra lhe satisfazer,/não por mim, não quero homem”**.

A tendência conservadora da linguagem em “Caso do vestido” contrasta, como dito acima, com seu conteúdo aterrorizador, traumático e violento às mulheres, em especial, à mãe. Noutras palavras, como pode a forma se manter constante frente aos sucessivos impactos vividos pelo sujeito lírico?

Nossa hipótese se assenta justamente na aparente contradição da configuração apegada a formatos tradicionais; cremos residir ali uma íntima correlação entre conteúdo e forma, uma vez que o emprego de tais elementos só vem confirmar que esse arranjo condiz com a estratificação e manutenção de papéis e classes sociais, em especial, à função da mulher no âmbito do brasileiro dos anos 40, época de publicação de **A rosa do povo**. A propósito, o ato de romper, por vias inesperadas, com discursos oficiais surge em **Brejo das almas**, como bem aponta Luiz Costa Lima:

É bem como individualista que Drummond se “enche” com os discursinhos patrióticos, mesmo dos seus amigos modernistas. Porém, se o “escritor é um experimentador público” [Barthes], o que Drummond aí experimenta é mais do que a simples reação de um individualista. Ele experimenta a ironia, humanamente próxima do asco, e nele, enquanto criador, próxima do princípio de corrosão”<sup>165</sup>.

O extremo cuidado com a apresentação formal do assunto do poema segue a mesma proporção da extrema cristalização de papéis sociais naquele meio, ainda que seu conteúdo seja um palco de horrores para seus protagonistas. Nas relações familiares e conjugais desse contexto conservador, marcadas por assimetria e autoritarismo entre homens e mulheres, a vida da “mãe”, presa a regras e valores estratificados, aparece diretamente concretizada na própria forma do poema, controlada em seus recursos enunciativos. Por maior que se faça a tensão conforme o desenrolar da trama, a forma e a linguagem do poema se mantêm fechadas, serenas e constantes, como na estranha incompreensão das filhas frente à dor da mãe: “Nossa mãe, por que chorais?/Nosso lenço, vos cedemos.” Só descobrimos que a mãe chora porque as filhas lhe perguntam a razão de suas lágrimas, nenhuma menção direta do sujeito lírico é feita sobre sua condição. É pelas ‘futuras mães’ que descobrimos uma manifestação da dor vivida por aquela mulher.

---

<sup>165</sup> LIMA, Luís Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 144 e ss.

Desprovido de outros meios, tendo-se de valer apenas de suas formas de discurso tradicionais intrínsecas à sua condição, o sujeito lírico não encontra e não tem permissão para “sair da linha” no tocante a seu *modus dicendi*; não pode romper com as regras sociais, concretizadas na linguagem formal que emprega para narrar sua tragédia. Nesse sentido, as marcas da violência não se dão em uma metalinguagem da dor. As imagens de padecimento do corpo, visivelmente sofrido e humilhado, concretizam a experiência do autoritarismo patriarcal:

**Saí pensando na morte,  
mas a morte não chegava.**

Andei pelas cinco ruas,  
passei ponte, passei rio,

visitei vossos parentes,  
**não comia, não falava,**

**tive uma febre terçã,  
mas a morte não chegava.**

Fiquei fora de perigo,  
**fiquei de cabeça branca,**

**perdi meus dentes, meus olhos,**  
costurei, lavei, fiz doce,

**minhas mãos se escalavraram,  
meus anéis se dispersaram,**

As imagens acima citadas praticamente dispensam comentários devido à crueza com estão apresentadas; elas somatizam o trauma psíquico, isto é, trauma também fisiológico, atingindo funções vitais como comer e falar. Os versos demonstram que a dor do sujeito lírico em “Caso do vestido” se concretiza não pela palavra, mas pelo padecimento do corpo, cujo exemplo maior fora o anseio pela morte.

O sofrimento da mãe compõe um painel radicalmente estranho aos tradicionais temas poéticos idealizados por escritores românticos; o escalavrar das mãos, o envelhecimento rápido invertem por completo o lugar da violência na poesia brasileira, ao tomá-la menos como uma força estranha à “pacífica e ordeira sociedade brasileira” do que como um elemento constitutivo de nossa formação histórica e social assentada no autoritarismo.

O conteúdo das imagens relatadas mostra que a violência se volta contra ela o tempo inteiro, e não contra seu agente direto, no caso, o marido. Além de toda a humilhação, traição e do abandono, há uma nítida destruição de seu próprio lugar no mundo, no caso, seu corpo.

Dissemos acima não estar o poder do marido circunscrito à família, mas se tratar de um aspecto da formação social brasileira. Pois bem, esse dado se comprova na passagem em que o sujeito lírico também aponta o sofrimento físico por que passa a “dona de longe”, a qual também é abandonada pelo homem, assim que se apaixona por ele:

Olhei para a cara dela,  
quede os **olhos cintilantes?**

quede **graça de sorriso,**  
quede **colo de camélia?**

quede **aquela cinturinha**  
**delgada como jeitosa?**

quede **pezinhos calçados**  
**com sandálias de cetim?**

A partir do padecimento físico da esposa e da amante, constatamos que o poder daquele homem sobre elas é incomensurável; em momento algum da trama a voz masculina aparece em discurso direto por meio de *flash back*. Contudo, sua força é temida mesmo quando ausente do lar. Semelhante padecimento ocorre com a “soberba” mulher, que perdera toda sua beleza, seu “colo de camélia”, a mesma que dissera: “não por mim, não quero homem”.

De maneira similar, o sofrimento da mãe também encontra, via tragédia alheia, um ponto de contato e consolo na “mulher do demo” que, tal como a esposa, acaba por ficar à mercê dos desejos do homem. Notamos que o sujeito lírico, engendrado que está em sua condição, não reage diretamente contra o marido, muito menos contra a amante; há, no poema, uma aproximação entre ambas por meio da dor e da humilhação. A sutil e implícita afinidade entre ambas acontece quando a amante, logo depois de ser igualmente abandonada pelo homem, procura a esposa deste a fim de lhe pedir desculpas. É importante notar que as conseqüências do abandono também se assemelham, analogia que se processa no texto por fortes imagens de destruição da beleza física:

Um dia a dona soberba  
**me aparece já sem nada,**

**pobre, desfeita, mofina,**

**com sua trouxa na mão.**

Dona, me disse baixinho,  
não te dou vosso marido,

que não sei onde ele anda.  
Mas te dou este vestido,

última peça de luxo  
que guardei como lembrança

A violência física e psicológica, sofrida na carne pelas duas mulheres, alcança um plano simbólico expresso e pactuado, tanto pela esposa como pela amante, em torno de algo concreto: o vestido. Após a leitura do trecho acima, fica no ar o motivo de a esposa manter a peça em exposição, uma vez que o objeto carrega lembranças das violências vividas pelas duas mulheres. A razão de o vestido permanecer intacto e exposto aos olhos das filhas não é explicada no poema; contrariando nossa tendência a encobrir ou evitar dores passadas, a mãe não esconde o elemento simbólico e concreto, pelo contrário, deixa-o, antes, à vista das meninas, como uma peça mnemônica do trauma.

Nesse sentido, a exposição do vestido na casa não se traduz, como visto acima, em uma capacidade de narrar os fatos sem dificuldades; pelo contrário, sua existência é sentida de modo pungente, dado o grau de impacto que a traição causou à mãe dentro daquele arranjo perverso de papéis na família.

Desse modo, a relação desigual de forças entre as mulheres e o homem nem de longe guarda semelhança com a diferença entre esposa e amante. Ante seus papéis sociais, a dor advém da impossibilidade de concretização do amor, pois a trama social é que estratifica e reduz a mulher à figura de mãe, e a “dona que passou” à figura de objeto de fetiche como procuramos depreender da análise a seguir. Assim, buscamos na sua configuração uma leitura plausível com este aparente paradoxo interno do texto, a saber, a forma tradicional do texto em contraposição a seu conteúdo violento.

Por que esta conformidade discursiva de “Caso do vestido”? Nossa hipótese é a ausência de uma correlação entre o aumento da tensão da narrativa e mudanças na constituição do poema, que se solidifica apesar do aumento da carga dramática. Noutras palavras, a forma permanece igual ainda que seu conteúdo pareça exigir uma transformação crescente dos instrumentos lingüísticos empregados no discurso do sujeito lírico.

O conservadorismo lingüístico da mãe ao elaborar a matéria traumática narrada encontra ressonância na experiência histórica da vida social brasileira dos anos 40, isto é, na função designada à mulher – cuja existência em nenhum momento é levada em conta pelo



marido. O poder se concretiza, conforme visto, no silêncio do homem em todo o poema, o qual diz apenas uma frase, contrastando com a majoritária predominância discursiva da esposa, supremacia que não se traduz em uma equivalência de forças ou em um campo de diálogo. Daí a verossimilhança de seus versos, por mais assustadores que nos pareçam em certas passagens, afinal, durante nossa leitura, participam também traumas coletivos da formação social brasileira, residentes em nosso imaginário, em nossos valores e em nossas práticas individuais.

O marido, lacônico, detém o comando e a decisão dos desejos, dos corpos, e, obviamente, dos valores familiares. A mãe, por sua vez, com sua extensa narrativa, em nenhum momento é ouvida pelo homem. Aqui, o mais vale menos. Trata-se de um diálogo no qual, por mais que as filhas cedam o lenço às lágrimas da mãe, o monólogo paterno vence. O sujeito lírico conta sua história, mas não pode ser compreendido, pois não há condições materiais para uma real escuta. Esta condição se assemelha bastante ao texto de Seligmann-Silva e Nestrovski sobre a dificuldade de se narrar e representar a catástrofe: O indizível só pode ser não-dito, e “lembrar” pode ser uma forma de “esquecer”, de normalizar o passado<sup>166</sup>.

A relação familiar desigual — em que ao silêncio e desejo do marido correspondem ao silenciamento e repressão da esposa — aparece na dificuldade de elaborar o trauma (“O vestido, nesse prego,/Está morto, sossegado”), assim como no medo da chegada do marido, medo este que, sintomaticamente, fecha o poema: “Minhas filhas, eis que ouço/vosso pai subindo a escada.”

Sinais a comprovarem que a manutenção da forma indica o reduzido campo de ação do sujeito lírico, em especial na (im)possibilidade de ela ter direito efetivo de ser ouvida. Sua palavra encontra algum eco não no marido, mas nas filhas e, ironicamente, na amante, a única a lhe conceder, ainda que brevemente, dignidade:

Aqui trago minha roupa  
**que recorda meu malfeito**

---

<sup>166</sup> NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Marcio. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p.10. Fazendo um paralelo com um escritor a fim ao diálogo com a história, vemos que Bertolt Brecht, no poema “Perguntas de um trabalhador que lê”, tematiza a idéia de que, em um mundo configurado pela injustiça, os fatos históricos não podem ser vistos como universais; são na verdade uma leitura, uma interpretação da história sob determinada perspectiva. Para o poeta alemão esta singularidade implica na tomada de consciência de que diversos grupos sociais disputam o mando sobre a versão que ficará para a posteridade: “Quem construiu a Teba de sete portas?/Nos livros estão nomes de reis./Arrastaram eles os blocos de pedra?/ E a Babilônia várias vezes destruída -/Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas/Da Lima dourada moravam os construtores? [...]” BRECHT, B. **Poemas: 1913-1956**. 5. ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34. 2000, p.166.

de **ofender** dona casada  
**pisando no seu orgulho.**

Recebi esse vestido  
**e me dai vosso perdão.**

O caráter de resistência de “Caso do vestido” reside na correlação entre forma e conteúdo coerente com o *status quo*, bem como o sentido e a razão de tamanha violência, ao se apresentar em um *modus dicendi* tradicional. A relação desses dois elementos tem como pólo ordenador o poder cristalizado entre as personagens envolvidas neste poema narrativo, ou seja, nas funções sociais e condições existenciais, sobretudo da mulher brasileira nos anos 40.

Percebemos, em perspectiva sociológica, que o emprego de formato tradicional para um conteúdo violento cria uma tensão reveladora de práticas concretas do autoritarismo brasileiro; por meio da narração cadenciada, de um léxico contido, de uma pontuação intensa, são reconfiguradas as dificuldades, os limites, as permissões e possibilidades de o sujeito lírico resistir e sobreviver ao bem armado jogo da tortura psicológica e física, ao silenciamento, à repressão dos desejos. O final do poema é implacável e coerente com toda a violência narrada, restando como ‘consolo’ à esposa, quando da volta do marido, não uma palavra solidária ou alguma explicação sobre tamanhas humilhações, mas o ‘direito’ de calar-se e acatar a ordem de “pôr mais um prato na mesa”, ouvindo então um som primitivo provindo da mandíbula daquele homem:

Peguei o vestido, pus  
 nesse prego da parede.

Ela se foi de mansinho  
 e já na ponta da estrada

vosso pai aparecia.  
 Olhou para mim em silêncio,

mal reparou no vestido  
 e disse apenas: Mulher,

põe mais um prato na mesa.  
 Eu fiz, ele se assentou,

comeu, limpou o suor,  
**era sempre o mesmo homem,**

comia meio de lado

e nem estava mais velho.

**O barulho da comida  
na boca me acalentava,**

**me dava uma grande paz,  
um sentimento esquisito**

**de que tudo foi um sonho,  
vestido não há... nem nada.**

Minhas filhas, eis que ouço  
vosso pai subindo a escada.

Cena repulsiva o acalanto e a paz virem do barulho da comida na boca. Cena arcaica e intensa, semelhante a um homem dos anos 40, em uma família pequeno burguesa, semelhante a um Estado a silenciar o Brasil inteiro por meio de suas narrativas oficiais sobre o passado que, semelhante à mãe violentada, deve esquecê-lo e cumprir as ordens, passando-as às novas gerações para que as cumpram rumo a um país glorioso.

Drummond demarca os lugares enunciativos de seus “personagens”, por conseguinte, lugares de poder e submissão; constrói uma situação tensa pelo controle formal da narração e lança, através do choque sobre o leitor, uma visão crítica — devido à rara exposição de relações autoritárias a que são submetidas as mulheres na tradição lírica brasileira.

## 4.2 “Ladrão se mata com tiro”: impasses da modernização brasileira em “Morte do leiteiro”

### MORTE DO LEITEIRO

*A* *Cyro Novaes*

Há pouco leite no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há muita sede no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há no país uma legenda,  
que ladrão se mata com tiro.

Então o moço que é leiteiro  
de madrugada com sua lata  
sai correndo e distribuindo  
leite bom para gente ruim.

Sua lata, suas garrafas,  
e seus sapatos de borracha  
vão dizendo aos homens no sono  
que alguém acordou cedinho  
e veio do último subúrbio  
trazer o leite mais frio  
e mais alvo da melhor vaca  
para todos criarem força  
na luta brava da cidade.

Na mão a garrafa branca  
não tem tempo de dizer  
As coisas que lhe atribuo  
nem o moço leiteiro ignaro,  
morador na Rua Namur,  
empregado no entreposto,  
com 21 anos de idade,  
sabe lá o que seja impulso  
de humana compreensão.  
E já que tem pressa, o corpo  
vai deixando à beira das casas  
uma apenas mercadoria.

E como a porta dos fundos  
também escondesse gente  
que aspira ao pouco de leite  
disponível em nosso tempo,  
avancemos por esse beco,  
peguemos o corredor,  
depositemos o litro...

sem fazer barulho, é claro,  
que barulho nada resolve.

Meu leiteiro tão sutil,  
de passo maneiro e leve,  
antes desliza que marcha.  
É certo que algum rumor  
sempre se faz: passo errado,  
vaso de flor no caminho,  
cão latindo por princípio,  
ou um gato quizilento.  
E há sempre um senhor que acorda,  
resmungando e torna a dormir.

Mas este acordou em pânico  
(ladrões infestam o bairro),  
não quis saber de mais nada.  
O revólver na gaveta  
saltou para sua mão.  
Ladrão? se pega com tiro.  
os tiros na madrugada  
liquidaram meu leiteiro.  
Se era noivo, se era virgem,  
se era alegre, se era bom,  
não sei,  
é tarde para saber.

Mas o homem perdeu o sono  
de todo, e foge pra rua.  
Meu Deus, matei um inocente.  
Bala que mata gatuno  
também serve pra furtar  
a vida de nosso irmão.  
Quem quiser que chame médico,  
polícia não bota a mão  
neste filho de meu pai.  
Está salva a propriedade.  
A noite geral prossegue,  
a manhã custa a chegar,  
mas o leiteiro  
estatelado, ao relento,  
perdeu a pressa que tinha.

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa  
que é leite, sangue... não sei.  
Por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,

suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora.

A presente análise de “Morte do leiteiro” procura discutir alguns de seus principais elementos formadores de uma aguda tensão advinda do estranhamento do sujeito lírico frente à indiferença das práticas sociais diante da injustiça no país.

Por meio de um trágico acontecimento (mais que banalizado atualmente), o assassinato banal de um jovem, Drummond perscruta impasses ainda vigentes da formação brasileira. Semelhante a “Caso do vestido”, este outro texto poético permite, no entanto, aos leitores o direito de passar-lhes batido tamanhos espinhos nele contidos. Enfim, é possível ficar na trama em si, sem observar-lhe nenhuma relação de maior abrangência com a história brasileira ou demandas de seu contexto de produção.

Novamente, o cotidiano banal desempenha um disfarce, pois, na verdade, ele se constitui em outra estratégia discursiva frente a um ambiente autoritário. Tomando o texto em via alegórica, notaremos haver profunda conexão com questões sociais e históricas de seu tempo e da atualidade do país.

Destacamos em “Morte do leiteiro” uma crítica a valores ditos intocáveis na sociedade brasileira como a propriedade e as desigualdades sociais; são versos que desnaturalizam, por exemplo, o discurso competente do direito inalienável de bens, premissa fundamental do capitalismo. O poema drummondiano leva a entrever pontos de contato com a idéia, defendida por Florestan Fernandes, de “modernização conservadora”<sup>167</sup> brasileira dos anos 30 e 40.

No tocante à sua recepção, “Morte do leiteiro” seguiu a práxis indicada acima, não sendo objeto de leituras e interpretações extensas até onde conseguimos observar. Nesse sentido, repete-se com “Morte do leiteiro” o mesmo fenômeno receptivo apontado no capítulo de abertura de nosso trabalho. Como lá afirmado, curiosamente, apesar de nas últimas décadas os estudiosos de Drummond terem ressaltado o problema da história em **A rosa do povo**, suas reflexões voltam-se quase sempre sobre determinados poemas, enquanto outros, tidos como menos “engajados”, não foram objeto de estudos mais detidos.

Um dos raros comentários sobre o poema em questão fornece a medida da pouca atenção dispensada a poemas aparentemente “menos participantes” de **A rosa do povo**. Candido faz o seguinte comentário:

---

<sup>167</sup> FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1979.

A poesia social de Drummond deve ainda a sua eficácia **a uma espécie de alargamento do gosto pelo quotidiano**, que foi sempre um dos fulcros da sua obra e inclusive explica a sua qualidade de excelente cronista em prosa. Ora, **a experiência política permitiu transfigurar o quotidiano através do aprofundamento da consciência do outro**. Superando o que há de pitoresco e por vezes de anedótico na fixação da vida de todo o dia, ela aguçou a capacidade de apreender o destino individual na malha das circunstâncias e, deste modo, deu lugar a uma forma peculiar de poesia social, não mais no sentido político, **mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna**<sup>168</sup>.

As expressões em destaque trazem, em alguma medida, a divisão realizada durante a elaboração da fortuna crítica de **A rosa do povo**: de um lado, poemas engajados em franca luta contra o nazismo e a Segunda Guerra Mundial; de outro, poemas cotidianos, “corriqueiros”. Um terceiro grupo abraça os metalingüísticos, nomeadamente, “Consideração do poema” e “Procura da poesia”.

Porém, certos textos fogem à secção didática do livro, pondo em dúvida os critérios de abordagem dos mesmos, pois, semelhante à análise de “Caso do vestido”, não o tomamos como mais um dos “dramas corriqueiros da sociedade moderna”.

Curiosamente, o próprio Antonio Candido lança-nos uma pista ao observar, na lírica drummondiana, um “gosto pelo quotidiano”, mas que foge do corriqueiro, do anedótico ou pitoresco. Temos, pois, um outro modo de elaborar o dia-a-dia, calcado na tensão política, advindo da inovação produzida pelo autor. Na fenda por ele aberta, saltam olhares críticos sobre a história. É na “forma peculiar de poesia social”, destacada por Candido, que se situam pontos em comum com a análise aqui proposta. Embora não se detenha sobre esta questão, o crítico acaba por levantar um problema que rende discussão.

Outro indício da inadiável necessidade de estudos aprofundados sobre os poemas esquecidos é a aguda percepção de Luiz Costa Lima sobre a difícil tarefa de fechar a fatura entre forma e conteúdo, sobretudo quando se toma por material a história em ebulição. Já no final dos anos 60, o crítico chama a atenção para a datação de um poema como “Carta a Stalingrado”, devido à exposição direta demais do assunto, tornando superficiais os princípios de “corrosão e “escavação”, por ele entendidos como conceitos centrais na poética do escritor mineiro. Vejamos:

---

<sup>168</sup> CANDIDO, Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 108-9 (grifo meu).

Hoje em dia, águas passadas, encontramos nos admirados versos do poema [“Carta a Stalingrado”] uma exuberância demasiado forte para que em Drummond se mantivesse. Com efeito, a presença de C → E [Corrosão → Escavação] nos mostra o quanto era epidérmica a “conversão” [ao comunismo] do poeta. Vocabularmente sua presença está quase em cada verso, porém aglutinada em uma cadência de *bravissimo*, sua força está antes nos poros do que em ossos<sup>169</sup>.

De maneira direta, Costa Lima destaca o tom por demais alto, “*bravissimo*”, de muitos dos versos de “Carta a Stalingrado”; o resultado é uma expressão por demais grudada à ordem do dia, prosaica e sem força, se comparada a “Notícias”. Leiamos um outro trecho do crítico sobre o mesmo poema:

No seu desenvolvimento, prepondera, não a paralisia da cidade enigmática, mas a necessidade de notícias, ainda que seja da espécie de telegramas *frios, duros, sem conforto*. O caráter transitivo que, portanto, domina, se opõe ao circuito fechado da projeção corrosão --- opacidade. **Pois “Notícias”, embora menos conhecido que os poemas de guerra transcritos, é o representante de qualidade da projeção C → E [Corrosão → Escavação]**<sup>170</sup>.

Pela comparação realizada, fica perceptível a preferência do crítico pelo segundo poema comentado, pois seu critério de análise não se funda no grau de percepção de temática, mas na configuração da mesma<sup>171</sup>. É de grande relevância para nossa análise a referência de Luiz Costa Lima à menor popularidade de “Notícias” entre os leitores. Essa breve nota arregimenta nossa discussão no que toca ao problema da história na fortuna crítica do livro de 1945, empreendida na abertura do trabalho; concomitantemente, ela realça a franca preferência dos estudiosos até final dos anos 80 por textos de maior correlação com debates e assuntos do momento de sua recepção. Fica, portanto, o convite ao mergulho em poemas como “Campo, Chinês e Sono”, “América” e “Episódio”, por exemplo.

Em suma, apesar da complexidade do poema, o caráter de comentário breve de “Morte do leiteiro” como “retrato cotidiano”, sem maiores conseqüências, tem curiosamente prevalecido na fortuna crítica drummondiana de **A rosa do povo**. Na maioria das vezes,

<sup>169</sup> LIMA, Luís Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Lira e antilira** [...], *op. cit.*, 1968, p.175

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 179 e ss. (grifo meu)

<sup>171</sup> O crítico afirma na página anterior: “No caso de *A rosa do Povo*, a que pertencem todas as peças comentadas, é manifesto a convergência dos poemas para a projeção C → E. Não falamos de um domínio meramente numérico ou de peças de poesia de combate, onde a citada projeção tem uma realização muitas vezes pura. Refiro-me sim à supremacia do espírito daquela relação. É o que se pode notar por composição como ‘Notícias’, que nada tem diretamente a ver com os poemas inspirados pelas batalhas.” (LIMA, *op. cit.*, p. 178). Ou seja, há uma percepção de que nem todos os poemas de **A rosa do povo** falam de maneira unívoca sobre temas permitidos pelo Estado Novo, como a guerra. Há poemas que ficam nas entrelinhas.



crystalizaram-se determinadas visões, sendo dada pouca atenção a novas perspectivas de análise e interpretação. Prevaleceu uma certa totemização das leituras clássicas de Drummond, como se outras abordagens não fossem possíveis ou não viessem a enriquecer o debate. Passemos à análise.

Composto por oito estrofes com versos octossílabos, “Morte do leiteiro” carrega uma feição tradicional no tocante ao ritmo e organização formal. O poema narrativo conta a história de um jovem leiteiro que todas as manhãs entrega “leite bom, para gente ruim”. Um dia, o rapaz, ‘confundido’ com um bandido, é assassinado por um senhor assustado com a onda de assaltos no bairro.

O poema inicia-se por uma estrofe que desempenha uma espécie de preâmbulo de teor moral acerca da história que será narrada. Vejamos seus seis versos, todos assertivos:

Há pouco leite no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há muita sede no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há no país uma legenda,  
que ladrão se mata com tiro.

Temos uma construção paralelística, três versos iniciados com o verbo ‘haver’ no presente com respectivos advérbios ‘pouco’ e ‘muito’, complementos verbais e adjuntos adverbiais de lugar, seguidos de orações que exigem ações: “**há pouco** leite no país,/ **é preciso** entregá-lo cedo,/há **muito** leite no país,/ **é preciso** entregá-lo cedo.”

O sujeito lírico lança, já na abertura do poema, uma situação inusitada entre os quatro primeiros versos com seus advérbios e ações imperativas. A expressão “pouco leite” se contrapõe a “muita sede”, por conseguinte, “é preciso entregá-lo cedo”. A teorização dos quatro primeiros versos aparece nos dois últimos versos em chave autoritária *in extremis*: “Há no país uma legenda,/que ladrão se mata com tiro.”

O país do trecho acima não deixa dúvidas, a referência ao Brasil é inequívoca. O mesmo ocorre com o conteúdo da legenda, entendida aqui como prática social de cunho cristalizado devido à sua herança conservadora.

Sendo assim, a lei inicial organiza de antemão todo o processo de luta de classes, porém, revela algo mais profundo e de difícil esquadramento em termos analíticos: as diversas e inusitadas configurações do autoritarismo brasileiro na lírica de **A rosa do povo**. Ora, se entendêssemos a trama de “Morte do leiteiro” ao pé da letra, ou seja, apenas dois

sujeitos, um autor e outro vítima de um homicídio por engano, os dois versos moralizantes da abertura ficariam sem sentido.

Sugerimos, como uma das várias leituras possíveis, uma amplificação do “conflito cotidiano”, “corriqueiro”, do senhor e do leiteiro, uma vez que, desse modo, a legenda incrustada no preâmbulo do poema fará jus à própria violência presente no texto. A necessidade de tomar a lei em perspectiva alegórica mostrará que não se trata de um simples acidente, mas de uma práxis autoritária, de introjeção do imaginário de exclusão e de destruição do outro. Tanto assim que a lei (de se matar ladrão com tiro) toma corpo e vem à baila quando, na sexta estrofe, o senhor em pânico, assassino do leiteiro, justifica sua atitude por meio de uma oração subordinada a fechar a primeira estrofe: “(...)/que ladrão se mata com tiro”.

Desse modo, a ausência de detalhes na estrofe de abertura permite ser lida como uma estratégia de silenciamento do sujeito lírico que, em uma leitura alegórica, fornece indicações sutis e indiretas, as quais passam despercebidas nas primeiras leituras, sobre traços complexos dos personagens ali presentes. Alcança a voz poética um caminho crítico sem ser notado pela censura de seu contexto de produção, ao mesmo tempo em que amplia a recepção futura do poema, pelo fato de contrabalancear premências históricas de seu tempo e fatura formal, evitando assim a datação do poema. Continuemos a análise.

Na segunda estrofe, os versos 2, 3, 4 e 5 centram-se na apresentação de seu personagem principal, demarcando a divisão de classes e o sistema de produção em que o moço está inserido. Contudo, o sujeito lírico, no seu carinho pelo leiteiro, pleno de dignidade por alimentar os outros, provoca um efeito de delicadeza no trabalho exatamente porque tais qualidades contrastam com a rudeza do mundo dividido e injusto do qual ele será vítima:

[...]  
**alguém** acordou **cedinho**  
 e veio do **último subúrbio**  
 trazer o leite mais frio  
 e mais alvo da melhor vaca  
**para todos** criarem força  
 na **luta brava da cidade**”.

No trecho abaixo, percebemos uma bela sinédoque a chamar nossa atenção pela aproximação entre ser humano e objetos:

Então o moço que é leiteiro  
 de madrugada com sua lata  
**sai correndo e distribuindo**

**leite bom para gente ruim.  
Sua lata, suas garrafas  
e seus sapatos de borracha  
vão dizendo** aos homens no sono  
que alguém acordou cedinho

Vemos logo no início do poema um traço de tensão a quem ele servirá o leite, na imagem de intenso paradoxo: “sai correndo e distribuindo/leite **bom** para gente **ruim**”, imagem que, como na estrofe de abertura, aponta o paradoxo entre o leite, metáfora tradicionalmente positiva (pureza, vitalidade, maternidade, crescimento), e o caráter negativo das pessoas que o recebem, contido no adjetivo “ruim”. Notemos que na estrofe seguinte a sinédoque dos instrumentos de trabalho do leiteiro transforma-se em um corte na descrição do leiteiro, corte este feito pela pressa imposta pelo tempo capitalista: “Na mão a garrafa branca/não tem tempo de dizer/as coisas que lhe atribuo.”

Se na segunda estrofe as pessoas ouviam o som de “sua lata, suas garrafas/e seus sapatos de borracha”, na terceira estrofe os produtos se personificam e o leiteiro se coisifica, pois nem ao menos a garrafa tem tempo de dizer suas qualidades. Além disso, a própria condição do leiteiro não consegue estabelecer um diálogo com o sujeito lírico, ou seja, não há possibilidade de comunicação entre ambos:

nem o moço ignaro,  
morador na Rua Namur,  
empregado no entreposto,  
com 21 anos de idade,  
**sabe lá o que seja impulso  
de humana compreensão.**

Ao dizer que o leiteiro não sabe o que seja “impulso de humana compreensão”, o sujeito lírico lança uma terceira tensão: o desconhecimento de si mesmo. Essa situação guarda nítida semelhança com pontos centrais da crítica marxista. É preciso pensar que a alienação, segundo Marx, se concretiza no momento em que o ser humano deixa de reconhecer sentido ou função no produto de seu trabalho e, por conseguinte, de responder às necessidades vitais de sua sobrevivência<sup>172</sup>.

O resultado do trabalho humano transforma-se em algo estranho a seu próprio criador, uma vez que se produzem coisas sem necessidade intrínseca de uso e/ou não se conhecem mais todas as etapas de produção de um produto. Por seu trabalho alienado, o ser humano receberá um valor em dinheiro que não guardará a menor relação com seu real valor de venda.

<sup>172</sup> MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: IANNI, Octavio. (Org.). **Sociologia**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1992.

Estamos, portanto, no mundo do fetiche da mercadoria e da reificação humana. Reparemos nos versos finais da terceira estrofe, em especial, nos dois últimos: “E já que tem pressa, o **corpo**/vai deixando à beira das casas/**uma apenas mercadoria**”.

O leiteiro é, portanto, comandado pela mercadoria e não tem consciência de sua condição, transformando-se no decorrer do poema em um autômato em vez de sujeito, como demonstra a imagem do corpo que deixa “à beira das casas **uma apenas mercadoria**”. Na quinta estrofe, encontramos imagens relativas a espaços que configuram, em perspectiva alegórica, o grau de divisão de classes e opressão:

E como **a porta dos fundos**  
também **escondesse** gente  
**que aspira ao pouco de leite**  
**disponível em nosso tempo,**  
avancemos por esse beco,  
peguemos o corredor,  
depositemos o litro...  
Sem fazer barulho, é claro,  
que barulho nada resolve.

A imagem nos dois primeiros versos da “porta dos fundos” a “esconder gente” se destaca, principalmente, quando esse grupo excluído é simbolicamente atacado pelo senhor que, preocupado com os ladrões que “infestam” o bairro, matará um “inocente” para salvar sua propriedade. O léxico empregado demarca os espaços geográficos e sociais: gente que mora no beco, alcançado por um corredor.

A situação se agrava diante do “pouco leite disponível em nosso tempo”, embora aspirado; não há “leite” para todos, situação perigosa posta logo no início do poema: Há pouco leite no país,/é preciso entregá-lo cedo./Há muita sede no país,/é preciso entregá-lo cedo.”

A estrofe inicial de “Morte do leiteiro”, conforme discutido acima, caracteriza-se por um tom moralizante; essa marca assertiva de seu conteúdo ganhará sentido da quinta estrofe em diante, quando veremos a razão de o sujeito lírico afirmar, de modo veemente, que “no país há uma legenda: ladrão se mata com tiro”:

Meu leiteiro tão sutil  
de **passo maneiro e leve**  
antes desliza que marcha.  
E certo que algum rumor  
sempre se faz: passo errado,  
vaso de flor no caminho,  
cão latindo por princípio,

ou um gato quizilento.  
E há sempre um senhor que acorda,  
resmungando e torna a dormir.

Na estrofe acima, a narrativa prossegue com o jovem trabalhador entregando seu leite. Nos três primeiros versos o sujeito lírico novamente tece-lhe elogios, afeto perceptível no “passo maneiro e leve” do leiteiro, como um bailarino, o qual “antes desliza que marcha”; cenas sutis frente aos percalços enfrentados diariamente pelo rapaz. Contudo, será no final da quinta e início da sexta estrofe que a tensão maior da narrativa se põe em marcha, ligando-se diretamente à sexta estrofe:

**E há sempre um senhor que acorda,  
resmungando e torna a dormir.**

**Mas este entrou em pânico  
(ladrões infestam o bairro),**  
não quis saber de mais nada.  
O revólver da gaveta  
saltou para sua mão.  
Ladrão? se pega com tiro.  
Os tiros na madrugada  
liquidaram meu leiteiro.  
Se era noivo, se era virgem,  
se era alegre, se era bom,  
não sei,  
é tarde para saber.

“Não quis saber de mais nada”; com esse verso, o destino do leiteiro é selado, ou seja, o pânico do senhor faz com que se concretize a violência do sistema capitalista, por meio do assassinato de outro ser humano. Em seguida, há o desdobramento de mais uma lenda, posta sorratamente pelo sujeito lírico na boca do senhor amedrontado:

Mas o homem perdeu o sono  
De todo, e foge pra rua.  
Meu Deus, matei um inocente.  
Bala que mata gatuno  
também serve pra furto  
a vida de nosso irmão.  
**Quem quiser que chame médico  
polícia não bota a mão  
neste filho de meu pai.**

A aparente preocupação do homem (“Meu Deus, matei um inocente.”), mostra-se periclitante pelo verso seguinte, indicando justamente o contrário no tocante ao direito à vida de outra pessoa, orientada por valores que muito lembram o fetiche da mercadoria discutido por Marx; tanto assim que o autor dos disparos isenta-se até mesmo da responsabilidade de

chamar um “médico”, delegando a outra pessoa tal atitude. Nos versos em destaque, percebemos traços de autoritarismo no comportamento do homem que atira no leiteiro; seus pensamentos e ações pautam-se, de maneira impositiva, por interesses individuais, que colocam em segundo plano a existência do outro, prevalecendo a defesa da propriedade particular sobre o espaço público sem direito a qualquer contestação:

**Quem quiser que chame médico**

polícia não bota a mão  
neste filho de meu pai.

**Está salva a propriedade.**

“Está salva a propriedade”. Quem faz essa afirmação na sétima estrofe? O sujeito lírico ou o homem que matou o leiteiro? Devido à ausência de marcadores enunciativos não é possível ao leitor saber com exatidão quem a proferiu, se um, se outro. Fica a ambigüidade em nada gratuita no momento de maior tensão da narrativa. Vejamos por quê.

Se for o assassino o autor da frase, justifica-se, no âmbito do capitalismo, a ação de matar um suspeito de atentar contra a propriedade; fecha-se, assim, o ciclo de violência sobre alguém que “veio do último subúrbio”. Podemos compreender na figura do leiteiro grupos excluídos que servem o “leite bom para gente ruim”, como bem resume o contraditório verso da segunda estrofe.

Por outro lado, se atribuirmos ao sujeito lírico o pronunciamento da frase, entreabre-se uma de reconhecimento tácito de que o autoritarismo, praticado pelo defensor da propriedade contra o leiteiro, resultará em impunidade: “Quem quiser que chame médico/**polícia não bota a mão**/neste filho de meu pai”.

Os três versos demonstram o poder acima de qualquer lei ou força do Estado de Direito; se a polícia não tiver a permissão de pôr a mão “neste filho de meu pai”, quem ousaria colocar? O poder do “senhor assustado” de se arrogar acima de qualquer lei está na sua sobreposição à lei ao lavar suas mãos; o mesmo instrumento de poder fora colocado em prática ao assassinar o leiteiro. O senhor apavorado com a onda de assaltos, na verdade, carrega em seu medo os meios de exclusão de gente como o leiteiro para salvaguardar seus interesses de classe ou individuais; no caso de “Morte do leiteiro”, a violência sumária surge como um dos mais evidentes.

Aparentemente, poder-se-ia afirmar que ele vive dentro da mais absoluta desobediência civil, que não reconhece sequer a autoridade policial; em hipótese ele seria um ‘perigo’ para a sociedade. Contudo, se pensarmos que, no contexto da história brasileira, com o qual o poema dialoga, o direito (de proteção à propriedade, sobretudo) sempre existiu em

benefício de pequenos grupos econômicos e políticos, sobrando a aplicação da lei penal para a maioria pobre, então veremos que o senhor assassino nada mais faz do que renovar o pacto outorgado pelos grupos dominantes política e economicamente, isto é, a lei, o castigo e a pena criminais servem ao grosso da população; o direito, as salvaguardas, a liberdade servem ao ‘seleto’ grupo dos proprietários do capital, bem como suas camadas médias.

Fazendo uma breve aproximação das relações entre violência e poder com a obra clássica de Foucault, **Vigiar e punir**, veremos que, concomitante à passagem do Antigo Regime, aristocrático, para o Estado burguês, liberal e capitalista, se processou uma mudança em todo o sistema penal na França, ou seja, nas concepções de crime e nas penas, o que está diretamente ligado a transformações no campo da economia política não só daquele país, mas em outros, como a Inglaterra.

Assim, em um primeiro momento (sobretudo nos séculos XVI e XVII), o castigo corporal, incluindo a morte do condenado, era um evento público; deixar as marcas no corpo, fazer o culpado sofrer fisicamente tanto ou mais do que causara à vítima era a própria concretização do poder do rei. A partir da Revolução Francesa, a idéia é preservar a vida e, obviamente, o corpo do culpado, retirá-lo da esfera pública e aplicar-lhe um castigo de longa duração, a fim de que sua pena sirva como exemplo aos que pensem em seguir futuramente os passos do culpado, o qual passa a ‘trabalhador’ em potencial a serviço da sociedade. Houve, portanto, uma espécie de abrandamento das penas no tocante a práticas de tortura física no início do século XIX. Interessante notar que a passagem do Antigo Regime para o Estado burguês se configura na passagem da repressão, por parte das autoridades criminais, aos que atentavam contra a vida, no período monárquico, aos que passam a atentar contra a propriedade, no período capitalista<sup>173</sup>.

Ao pensarmos nas questões lançadas em “Morte do leiteiro”, nos surpreende a perspectiva reveladora de uma relação de forças que foge à análise de Foucault, demonstrando que sequer um Estado burguês se configurou no Brasil, o que em si necessariamente não significaria uma qualidade no tocante às relações econômicas e políticas, mas, sobretudo, na questão do acesso mínimo ao direito e às leis e, por conseguinte, a uma sociedade baseada em

<sup>173</sup> Ou seja, a diminuição da dor, do castigo, pouco tinha de verdadeiramente humanitário, pelo contrário, carregava intrinsecamente o *modus operandi* capitalista; afirma Foucault: “Quer dizer que se, aparentemente, a nova legislação criminal se caracteriza por uma suavização das penas, um consenso bem mais estabelecido a respeito do poder de punir (na falta de uma partilha mais real de seu exercício), **ela é apoiada basicamente por uma profunda alteração na economia tradicional das ilegalidades e uma rigorosa coerção para manter seu ajustamento.** Um sistema penal deve ser concebido como um instrumento para gerir diferencialmente as ilegalidades, não para suprimi-las a todas” (FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 75. Grifo meu).

relações norteadas por princípios de equanimidade, e não à violenta estratificação de classe encontrada no país.

O pensador francês chama-nos a atenção para o fato de que o burguês e o nobre também estavam sujeitos à lei, sendo os crimes praticados por tais classes mais impactantes ao conjunto social do que por uma ‘pessoa do povo’<sup>174</sup>. No contexto de nosso poema, o burguês, o proprietário está fora de qualquer chance de ser enquadrado legalmente por seu crime. Ora, seu poder se constitui claramente em uma ação concreta de grupos dominantes sobre a maioria da população. Notamos também nessa imunidade dada por sua condição econômica e social um movimento rumo não apenas ao autoritarismo, mas sim ao totalitarismo, uma vez que qualquer outra instância divergente de sua concepção, qualquer ‘suspeito’ deve ser subjugado, como afirma Bobbio<sup>175</sup>.

Vemos a estrofe final como a mais instigante, dado que dos destroços “mal redimidos da noite”, enfim, a despeito da violência entre forças desiguais, há um movimento de resistência da vida contida na imagem da aurora:

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa  
que é leite, sangue... não sei.  
**Por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,  
suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora.**

Nos seis primeiros versos da estrofe final, o sujeito lírico se mostra vacilante frente à trágica situação; sua segurança ao narrar, demonstrada até a penúltima estrofe, torna-se

<sup>174</sup> É necessário [à época da reforma penal na França] um código exaustivo e explícito, que defina os crimes, fixando as penas. Mas o mesmo imperativo de cobertura integral pelos efeitos-sinais da punição obriga a ir mais longe. A idéia de um mesmo castigo não tem a mesma força para todo mundo; a multa não é temível para o rico, nem a infâmia a quem já está exposto. A nocividade de um delito e seu valor de indução são os mesmos, de acordo com o status do infrator: **o crime de um nobre é mais nocivo para a sociedade que o de um homem do povo**. Enfim, já que o castigo quer impedir a reincidência, ele tem que levar bem em conta o que é o criminoso em sua natureza profunda, o grau presumível de sua maldade, a qualidade intrínseca de sua vontade [...] (*Ibidem*, p. 82-3. Grifo meu).

<sup>175</sup> “Nos regimes autoritários a penetração-mobilização da sociedade é limitada: entre o Estado e a sociedade permanece uma linha de fronteira muito precisa. Muitos grupos importantes de pressão mantêm grande parte da sua autonomia e por conseqüência o Governo desenvolve ao menos em parte uma função de árbitro a seu respeito e encontra neles um limite para seu próprio poder. [...] nos regimes totalitários [...] a penetração-mobilização da sociedade, ao contrário, é muito alta: o Estado, ou melhor, o aparelho do poder tende a absorver a sociedade inteira. Neles, é suprimido não apenas o pluralismo partidário, mas a própria autonomia dos grupos de pressão que são absorvidos na estrutura totalitária do poder e a ela subordinados” (BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: Unb. 1995 p. 100-1. Grifo meu)



fragmentária, inconstante, como demonstram as expressões: “estilhaçada”, “confusos”, “mal redimidos”, “não sei”. Nos cinco últimos versos, o movimento de procura de duas cores com seu toque suave, seu enlaçamento amoroso, criam uma outra perspectiva que, por sua sutileza, vai em caminho radicalmente diverso ao de toda a narrativa tensa e violenta que se processou anteriormente. É justamente essa sutileza e beleza da aurora que causam um choque no leitor e mostram uma tentativa de não aceitação da violência constante no poema. Não interpretamos o nascimento da aurora “no ladrilho já sereno” a partir do leite derramado da “garrafa estilhaçada” e do sangue do leiteiro, como uma sublimação, uma superação do fim trágico do rapaz; o movimento segue caminho diverso, pois seu cadáver permanece estatelado, a justiça não ocorre e o senhor assassino permanecerá impune. A aurora traz, como outros símbolos de esperança em todo o livro (“rosa”, “flor”, “elefante”) constituídos, não é desnecessário lembrar, sob bases frágeis e inconstantes; contudo, e ao mesmo tempo, são tensos porque símbolos a indicarem a necessidade de condições menos opressivas e desumanas. Conhecidas são as leituras do encerramento de “Morte do leiteiro” cujas interpretações vão em sentido de uma superação dos impasses presentes ao longo do poema. Segundo a perspectiva até aqui adotada, não caberia compreender o encerramento dos versos como uma transcendência. Há uma tentativa, precária e intensa, de indicação de outros caminhos.

Para retomar um ponto discutido anteriormente, estamos diante da situação “peculiar” lançada por Antonio Candido em seu ensaio sobre a lírica drummondiana. O “peculiar”, neste caso, diz respeito à exploração e ao trágico fim de um jovem, que traz ‘leite bom para gente ruim’; situação em que se alegoriza a contradição fundamental da dinâmica de exploração capitalista no Brasil.

“Há pouco leite no país”; esse verso de abertura parece conter um alto grau de reflexão quanto ao direito e ao reclamo pela (falta de) dignidade humana no sistema capitalista. Já o verso “Há muita sede no país” se apresenta como seu oposto, ou seja, como estatuto humano reservado a poucos (precário também, posto que assentado em opressão ao outro); essa sede, em uma sociedade conservadora, só pode ser saciada por uma minoria que, para tanto, vale-se da violência.

Assim, dizer que “ladrão se pega com tiro” faz, nesse jogo de cartas marcadas, todo o sentido e justifica a morte de “leiteiros” cotidianamente, seja no Brasil dos anos 30 e 40, seja no Brasil atual.

### 4.3 O tempo fragmentado em “Idade madura”<sup>176</sup>

As lições da infância  
desaprendidas na idade madura  
Já não quero palavras  
nem delas careço.  
Tenho todos os elementos  
ao alcance do braço  
Todas as frutas  
e consentimentos.  
Nenhum desejo débil.  
Nem mesmo sinto falta  
do que me completa e é quase sempre melancólico.

Estou solto no mundo largo.  
Lúcido cavalo  
com substância de anjo  
circula através de mim.  
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,  
absorvo epopéia e carne,  
bebo tudo,  
desfaço tudo,  
torno a criar, a esquecer-me:  
durmo agora, recomeço ontem.

De longe vieram chamar-me.  
Havia fogo na mata.  
Nada pude fazer,  
nem tinha vontade.  
Toda a água que possuía  
irrigava jardins particulares  
de atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.  
Nisso vieram os pássaros,  
rubros, sufocados, sem canto,  
e pousaram a esmo.  
Todos se transformaram em pedra.  
Já não sinto piedade.

Antes de mim outros poetas,  
depois de mim outros e outros  
estão cantando a morte e a prisão.  
Moças fatigadas se entregam, soldados se matam  
no centro da cidade vencida.

---

<sup>176</sup> O presente texto é uma versão reelaborada de trabalho originalmente escrito para a disciplina de pós-graduação “Autoritarismo, violência e melancolia”, ministrada no 1º semestre de 2004 pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg. O presente texto foi publicado na Revista eletrônica Especulo. Cf. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/idadema.html>

Resisto e penso  
numa terra enfim despojada de plantas inúteis  
num país extraordinário, nu e terno,  
qualquer coisa de melodioso,  
não obstante mudo,  
além dos desertos onde passam tropas, dos morros  
onde alguém colocou bandeiras com enigmas,  
e resolvo embriagar-me.

Já não dirão que estou resignado  
e perdi os melhores dias.  
Dentro de mim, bem no fundo,  
há reservas colossais de tempo,  
futuro, pós-futuro, pretérito,  
há domingos, regatas, procissões,  
há mitos proletários, condutos subterrâneos,  
janelas em febre, massas de água salgada, meditação e sarcasmo.

Ninguém me fará calar, gritarei sempre  
que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,  
negociarei em voz baixa com os conspiradores,  
transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,  
serei, no circo, o palhaço,  
serei médico, faca de pão, remédio, toalha,  
serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,  
serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais:  
tudo depende da hora  
e de certa inclinação feérica,  
viva em mim qual um inseto.

Idade madura em olhos, receitas e pés, ela me invade  
com sua maré de ciências afinal superadas.  
Posso desprezar ou querer os institutos, as lendas,  
descobri na pele certos sinais que aos vinte anos não via.  
Eles dizem o caminho,  
embora também se acovardem  
em face a tanta claridade roubada ao tempo.

Mas eu sigo, cada vez menos solitário,  
em ruas extremamente dispersas,  
transito no canto do homem ou da máquina que roda,  
aborreço-me de tanta riqueza, joga-a toda por um número de casa,  
e ganho.

Nossa discussão sobre as relações entre lírica e autoritarismo em **A rosa do povo** prossegue com uma análise de “Idade madura”, em que é notória a recorrência do tempo, viés pelo qual o poema será abordado.

O primeiro dado a destacar refere-se ao contraste que o poema cria quando comparado aos discursos oficiais acerca do tempo, marcado por intensa homogeneização, progressismo e apagamento da formação violenta da história brasileira. Nesse sentido, o tempo, dentro do projeto ufanista de Vargas, caracteriza-se por suspender ou negar a memória e, em seu lugar, impor uma única possibilidade de interpretação dos eventos pretéritos, permitindo, assim, criar uma imagem futura de grandeza da nação.

O poema, semelhante aos outros analisados acima, demonstra na sua forma uma intensa complexidade advinda de um jogo de forças entre o contexto autoritário no Brasil dos anos 30 e 40 e o olhar crítico de um sujeito lírico resistente. A discrepância entre a voz lírica e os quadros otimistas do tempo, pintados no plano oficial, indica versos com um alto grau de consciência sobre pendências agudas dos embates sociais no país. Nesse sentido, “Idade madura”, resiste a tal situação pelo fato de ser composto por meio de recursos expressivos que rompem com o horizonte de expectativa de sua época<sup>177</sup>.

Desse modo, a temática do tempo ganha outra dimensão, permitindo observá-la não só em um determinado momento da vida brasileira e internacional, no caso a ditadura de Vargas e a segunda guerra mundial, mas em toda a história brasileira do século XX, com a qual a lírica de Drummond tanto se debateu.

De um primeiro contato com o poema, chama-nos a atenção, ao longo de suas nove estrofes de versos irregulares, uma leitura do sujeito lírico quanto à passagem do tempo, que foge à idéia comum de que seu acúmulo (do qual a contagem numérica é exemplo incontestado) seria positivo ao ser humano.

A perspectiva adotada pelo sujeito lírico não se dá por meio do elogio tecido ao tempo e de livre trânsito no senso-comum, segundo o qual a experiência, acumulada ao longo de anos ou décadas, num constante e linear progresso, traz certa sabedoria ao homem, capaz de auxiliá-lo a compreender melhor a vida ou mesmo a realizar seus desejos. Esse posicionamento contraria a idéia que o adjetivo “maduro” normalmente nos traz à mente, segundo o qual o sujeito lírico rumaria em sentido diverso à crença em uma felicidade trazida pela passagem do tempo, idéia negada logo nos primeiros versos do poema. Vejamos:

---

<sup>177</sup> O conceito de “horizonte de expectativa” é de Iser. Cf. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. ISER, Wolfgang. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria Literária em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. II.

As lições da infância  
 desaprendidas na idade madura.  
 Já não quero palavras  
 nem delas careço.  
 Tenho todos os elementos  
 ao alcance do braço  
 Todas as frutas  
 e consentimentos.  
 Nenhum desejo débil.  
**Nem mesmo sinto falta  
 do que me completa e é quase sempre melancólico.**

Embora os versos centrais da abertura apontem para um ser satisfeito, por ter “todos os elementos/ao alcance do braço”, assim como “todas as frutas/e consentimentos”, os dois últimos versos batem de frente com o sentimento de completude porque indicam presença de elementos negativos no sujeito lírico, o qual, contraditoriamente, não sente falta do que lhe traria uma totalidade, “do que lhe completa” e que é predominantemente “melancólico”; por tais índices, fica forçoso compreender suas palavras como os de um ser pleno.

Em suma, de um lado, há uma sensação de que todas as coisas (“todos os elementos/ao alcance do braço”) foram obtidas durante a vida, porém seus objetivos não o constituem de maneira total; tanto assim que a melancolia também se faz presente em sua conformação. Conclui-se, neste intrincado poema, uma negação do que se põe como sabedoria, isto é, a idade madura, a qual seria capaz de lhe trazer serenidade e plenitude; ao mesmo tempo, o sujeito lírico nega igualmente sua incompletude.

Seguindo essa linha de raciocínio, encontramos, na mesma estrofe de abertura, imagens que formatam um olhar divergente sobre o tempo. De início, negam-se tanto as experiências mais tenras, quanto as da vida adulta (“as lições da infância/desaprendidas na idade madura”). Na seqüência, o sujeito lírico constrói imagens que se apresentam como uma espécie de contra-fluxo ao que foi deixado de lado nos quatro primeiros versos: “Tenho todos os elementos/ao alcance do braço.” O sentido de poder dos termos “todos” e “todas” cria um estranhamento no leitor quando colocados com as negações dos versos anteriores e posteriores, resultando a estrofe de modo geral em uma dinâmica de negação (versos 1 a 4), afirmação (versos de 5 a 8) e negação novamente (versos de 9 a 11).

Temos, pois, um eu de extrema consciência sobre suas armas na luta contra o mundo – as lições da infância, as palavras, as conquistas individuais e sociais trazidas em tese com a passagem do tempo (“[...] todos os elementos/ ao alcance do braço,/ todas as frutas/ e

consentimentos”) – e sobre suas armadilhas internas, das quais a melancolia talvez seja a de maior destaque na lírica drummondiana.

Negação, afirmação, negação. Oscilação de estado de espírito do ser que aponta para um impasse entre a resignação e a ação, traço inicial a atravessar todo o poema. A contradição interna da primeira estrofe se faz notar também quando comparamos as estrofes entre si; assim, se a primeira tinha por característica o movimento entre a negação e a afirmação, a segunda se constrói por uma predominância de afirmação no interior do sujeito lírico:

**Estou solto** no mundo largo  
Lúcido cavalo  
com substância de anjo  
**circula** através de mim.  
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,  
**absorvo** epopéia e carne,  
**bebo** tudo,  
**desfaço** tudo,  
**torno a criar, a esquecer-me:**  
**durmo** agora, **recomeço** ontem.

A seqüência de verbos no presente (“atravessar”, “absorver”, “beber”, “desfazer”, “tornar a criar”, “esquecer-se”, “dormir” e “recomeçar”) indica uma tentativa de reação; reação esta que se contrapõe à estrofe anterior, em que afirmara não possuir nenhum desejo débil. Eis a inconstância a que nos referíamos anteriormente, a qual torna concretas as limitações do sujeito lírico quanto às mudanças, como se verá adiante.

A partir dessa constatação, observemos que a contradição instaurada pela leitura crítica do tempo não se processa apenas no interior da estrofe inicial; ela é manifestada também entre as duas estrofes iniciais: se a primeira é marcada pela negação de uma certa leitura do passado (“as lições da infância desaprendidas na idade madura.”) e pela afirmação da capacidade presente (“tenho todos os elementos ao alcance do braço”), a segunda estrofe pode ser vista como uma caminho momentâneo para o problema do tempo, ele é trilhado por uma consciência sobre suas potencialidades e ações: “Estou solto no mundo largo./Lúcido cavalo/com substância de anjo/circula através de mim”.

Na terceira estrofe, surgirá outra perspectiva do sujeito lírico acerca do tempo, perspectiva esta divergente da estagnação da primeira estrofe e da ação da segunda estrofe:

De longe vieram chamar-me.  
Havia fogo na mata.  
Nada pude fazer,  
nem tinha vontade.  
Toda a água que possuía

irrigava jardins particulares  
 de atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.  
 Nisso vieram os pássaros,  
 rubros, sufocados, sem canto,  
 e pousaram a esmo.  
 Todos se transformaram em pedra.  
 Já não sinto piedade.

Percebemos o movimento contraditório do sujeito lírico na imagem da água que lhe pertencia (“Toda a água que possuía”). Embora pudesse contribuir com a coletividade no combate ao fogo na mata, ao mesmo tempo, revela não ter vontade de ajudá-la: “Havia fogo na mata./**Nada pude fazer, nem tinha vontade.**” A água serviu para interesses de poucos, pois ela “irrigava jardins **particulares**/de atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.” O melancólico sujeito lírico não emprega os recursos para salvar a “mata”, para auxiliar a coletividade, mas para interesses particulares de seres em ruína.

Na quarta estrofe, rompe nítida percepção sobre a luta de outros frente à violência que atravessa o passado e permanece no presente:

Antes de mim outros poetas,  
 depois de mim outros e outros  
 estão cantando a morte a prisão.  
 Moças fatigadas se entregam, soldados se matam  
 no centro da cidade vencida.  
 Resisto e penso  
 numa terra enfim despojada de plantas inúteis,  
 num país extraordinário, nu e terno,  
 qualquer coisa de melodioso,  
 não obstante mudo,  
 além dos desertos, onde passam tropas, dos morros  
 onde alguém colocou bandeiras com enigmas,  
 e resolvo embriagar-me.

Há, pois, um sentido de menor letargia vista na estrofe anterior, chegando a apresentar uma seqüência de fortes imagens de utopia: “Resisto e penso/ numa terra enfim despojada de plantas inúteis,/ num país extraordinário, nu e terno,/ qualquer coisa de melodioso,/ não obstante mudo”. O eu, em certo sentido, revela outra face de seus sentimentos, mais combativa, contrária, portanto, à paralisia que, bem ou mal, perpassa as três primeiras estrofes do poema.

Prova dessa mudança se encontra na quarta estrofe, em que o sujeito lírico reage, mostrando, por meio de uma seqüência de imagens concretas, a dimensão da tragédia na qual todos estão inseridos:

Antes de mim outros poetas,  
depois de mim outros e outros  
estão cantando a morte e a prisão.  
Moças fatigadas se entregam  
soldados se matam  
no centro da cidade vencida.

Aqui a consciência do tempo aparece no passado; ao reconhecer a luta dos “outros poetas”. Ou seja, as injustiças são históricas e continuam seu movimento de exploração individual e coletiva dos seres humanos, por isso coexistem dentro do sujeito lírico pretérito, presente, futuro e pós-futuro: “Antes de mim outros poetas,/depois de mim outros e outros/estão cantando a morte e a prisão”.

Essa configuração crítica do tempo foge e subverte as bases frias da lógica capitalista que impõe o tempo como algo linear, como se as mazelas do passado pudessem desaparecer da constituição do sujeito moderno, restando-lhe viver obrigatoriamente o presente. Em vez disso, o sujeito lírico, a partir de sua perspectiva crítica, assume o presente como possibilidade de luta e imagina no futuro um projeto utópico: “Resisto e penso/numa terra enfim despojada de plantas inúteis,/num país extraordinário, nu e terno”.

O sujeito lírico reage e nega uma leitura positivista do tempo enquanto progresso e melhora, uma vez que a história, o tempo concretamente falando, bem como sua somatória, não se traduz necessariamente em engrandecimento do ser humano; vive-se, antes, em um tempo de regulamentação, de controle, de ausência de ritos, em que “pássaros se transformam em pedra”, “soldados se matam”.

O tempo, tal como posto e construído historicamente pelo capitalismo, só pode ser medido, lançado sobre as cabeças de maneira arbitrária, por ser gerado em um sistema que não leva em consideração outras concepções de tempo como, por exemplo, o da reflexão, do espírito ou da natureza, mas tão somente da produção em série e do controle físico e mental de seus subordinados; o resultado é um sujeito fragmentário e melancólico.

A sexta estrofe se afina com a anterior ao marcar sua tentativa de resistência. Interessante agora ver que, além da crítica anteriormente notada, há uma associação sobreposta de níveis temporais dentro do sujeito lírico, bem como de diversas imagens de teor surrealista: “mitos proletários, condutos subterrâneos,/janelas em febre, massas de água salgada, meditação e sarcasmo”. Esse dado só vem confirmar a leitura crítica sobre o tempo, que foge à idéia lógica e seqüencial comumente a ele associada.

O sujeito lírico assume dentro de si o tempo como algo dinâmico, muito além do mero fato histórico isolado, que não pode ser entendido e interpretado seqüencialmente em fases e



épocas, prática tão comum à perspectiva historicista; afinal, os dilemas históricos não se dissipam com a passagem do tempo; não há superação das injustiças, pois elas persistirão enquanto não forem resolvidas no plano material e simbólico.

Na sétima e oitava estrofes, o sujeito lírico vale-se de estratégias como a mutação em diversos personagens e objetos para resistir à resignação do sujeito reificado. Note-se que a assunção insólita de papéis causa uma sensação de estranhamento; contudo, tal situação não é estranha a nós, seres humanos, pois, dentro do mundo do trabalho capitalista, nossos corpos e mentes se transformam em objetos.

O sujeito lírico inverte, por meio do reconhecimento, a situação de objeto do ser humano e procura empregá-la a seu favor. Estratégia semelhante se dá quando diz que negociará “em voz baixa com os conspiradores” e que “transmitirá recados que não se ousa dar nem receber”. Tal estratégia, na luta contra a barbárie, é indicada no último verso da estrofe: “serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais”; enfim, frente a um sistema bem organizado “tudo depende da hora/e de certa inclinação feérica,/viva em mim qual um inseto”. Assim, percebemos, no transcorrer do texto, de um lado um movimento pendular, formador de uma dialética entre a crítica ao tempo – presente na tentativa de reação do sujeito lírico (estrofes 1, 2, 5, 6, 7 e 8) – e as concretas manifestações reificantes do tempo sobre o sujeito (estrofes 3, 4); neste segundo grupo, encontram-se as hesitações do sujeito lírico e a percepção das dificuldades de se lutar contra tamanha força de destruição.

A nona e última estrofe parece reunir imagens, contradições, hesitações, ambivalências vistas nas estrofes anteriores. Como um arremate do movimento lançado pelo título, ela se inicia com a repetição do mesmo, mostrando sua existência no sujeito: “Idade madura em olhos, receitas e pés, ela me invade/com sua maré de ciências afinal superadas”. O interesse ou desprezo do sujeito lírico pelas “ciências afinal superadas” reafirma sua consciência quanto à própria manipulação dos humanos pelos discursos, ao mesmo tempo reconhece a finitude do ser ao notar as marcas no corpo; são “sinais” que de maneira concomitante esclarecem e diminuem sua coragem.

Desse modo, às idéias iniciais de progresso, avanço e conhecimento, imediatamente invocadas em nossas mentes pelo título “Idade madura”, se contrapõem outras idéias, que no transcorrer do poema indicam um tempo marcado pela fragmentação, ruína e melancolia, resultando numa impossibilidade de realização dos desejos, em suma, é impossível alcançarmos a felicidade dentro do jogo mercadológico.

O sujeito lírico em “Idade madura” se caracteriza, portanto, por uma profunda cisão constitutiva: de um lado a estagnação, a apatia, de outro, a resistência. Seu movimento

aparece na completa indiferença aos “pássaros sufocados”, passando pelas ações em busca de autonomia – “desfazer”, “tornar a criar” e “recomeçar ontem” – alcançando a existência reificada: “serei faca de pão”, “toalha”, “remédio”, chegando a “negociar com conspiradores”. Situações e perspectivas diversas entre si, marcadas no corpo e no espírito do sujeito pela passagem do tempo, cujo resultado é um conjunto heterogêneo qual um mosaico não-harmônico de pedras desconexas em relação à imagem alienada constantemente vendida aos seres humanos. A própria promessa de integridade e completude do sistema, ilusoriamente tão presente na mercadoria, oferecida pelo tempo capitalista, não ocorre nunca.

Ao tematizar a precária condição de seu tempo individual, de sua “idade madura”, o sujeito lírico nota que há uma contradição entre a situação de seu corpo e de sua mente, bem como entre a sua existência e o discurso de progresso. O movimento do sujeito lírico ao longo do poema confirma essa oscilação; tanto assim que, após longas estrofes, de imagens tão variadas e dispersas para a lógica capitalista, por ter adotado um pensamento crítico frente a seu drama, na busca pela autonomia resistente contra a dependência reificante, ele enxerga alguma possibilidade frente à destruição, como indica o último verso, o mais curto e ironicamente o mais forte de todo o poema.

A configuração das estrofes comprova a existência de um movimento formador de uma dialética, composta de uma tentativa de reação do sujeito lírico (estrofes 1, 2, 4, 6, 7 e 8) e de concreta estagnação (estrofes 3, 4). Na dialética, o embate do sujeito melancólico não findará nunca; a consciência precisa se manter alerta à ideologia do tempo progressivo, à experiência como prêmio de pseudoconsciência; o sujeito lírico continua: “resisto e penso”.

Por meio da análise, podemos perceber que o poema “Idade madura” se assenta, no tocante à sua forma e a seu conteúdo, em uma constante oscilação do sujeito lírico, alternando momentos de estagnação e de reação, dependendo da estrofe, frente à idéia de passagem do tempo como progresso. Tal ambivalência de posicionamentos se dá também por meio das imagens empregadas no texto, constituindo um amplo leque heterogêneo de personagens e objetos.

Em recente artigo, Alcides Villaça, ao analisar o livro **Sentimento do mundo**, percebe uma maior discursividade no verso drummondiano, calcada em semelhante comportamento dúbio da voz lírica, ora utópica, ora reticente, quase paralisada. Interessa-nos a passagem sobre a obra de 1940, em que defende que, no curso instável do sujeito lírico, estariam em fermentação elementos que se farão centrais em **A rosa do povo**:

Pode-se dizer que, tomadas em si mesmas, as imagens mais combativas e afirmativas do livro não teriam como concorrer com a

persuasão natural que provém das origens circunspectas do sujeito, preso à lúcida negatividade. A força do “anjo torto” é, do ponto de vista expressivo, atávica e determinante, constituindo a tese da luta dialética. Contra o imaginário do noturno, do sombrio, do paralisado, do ensimesmamento angustiado, as “auroras” e as “manhãs” convocadas podem surgir, de fato, como aparições artificiosas: afinal, trata-se da luta do desejo contra o peso do real, do conceito contra o que é imediato, da visão ardente contra a experiência já vivida e sedimentada. Trata-se de opor à noite, “que dissolve os homens” e que está associada ao indiscutível ônus do “mundo fascista” a aspiração da carne que “estremece na certeza” do advento da “aurora”, o voto de fé em que “havemos de amanhecer”<sup>178</sup>.

Para Villaça, apesar da contraposição entre “noite” e “manhã”, a negatividade drummondiana não se soluciona, portanto, não teremos como resposta ao impasse uma superação pura e simples de uma imagem clara sobre uma soturna. O ensaísta prossegue:

Parece-me, no entanto, que o livro pode ser lido em outra chave que não seja a do embate simplificado entre o não e o sim; para isto, será preciso nuançar as posições e distinguir, entre os pólos, sugestões mais poderosas que graduem os conflitos do poeta e particularizam os momentos do combate mínimo<sup>179</sup>.

Sob uma perspectiva geral, percebemos que em **A rosa do povo**, a temática mais imediata de seus poemas, como a guerra e o nazismo, parece não apenas significar uma intensa preocupação do escritor para fatos prementes ao seu contexto de produção, mas uma estratégia de resistência diante de uma situação política e social, em que a formação autoritária e, portanto, violenta da sociedade brasileira encontra respaldo no pensamento oficial, de cunho marcadamente reacionário e conservador. Dentro de um ambiente oficialmente autoritário, homogeneizador, Drummond constrói sua crítica por meio de uma linguagem cifrada, fragmentária, muitas vezes estranha à lógica sintática e à semântica da língua portuguesa; tais traços se constituem em um “arsenal” capaz de criar choques no leitor. Prova disso são os vários poemas construídos com uma linguagem de forte carga alegórica, cujas imagens, em um primeiro momento, não permitem um reconhecimento direto de sua temática, como é o caso de “Idade Madura”.

Sua variação e inconstância de assuntos e permite diferentes graus de aferição pelo leitor, aparentemente gritante numa primeira leitura, entre exposição e introspecção dos temas, resultando ora numa temática reconhecível, ora não tão reconhecível; diz respeito, conforme a análise de “Idade madura” pretendeu mostrar, à aguda consciência do sujeito

<sup>178</sup> VILLAÇA, Alcides. Um certo sentimento do mundo. **Letteratura d’America** Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell’Università di Roma, número 107, 2005. p. 44.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 45.

lítico quanto às condições de produção sob as quais seus versos nascem. Vemos uma estratégia empregada por uma voz que, assim como todas as outras vozes contrárias, vive em um “tempo pobre” em que não se pode dizer direta e explicitamente o que se pensa, tanto pela opressão oficial e mercadológica, como pela própria impossibilidade de a linguagem na modernidade dar conta de expressar a fragmentação do sujeito. Sua resistência põe em xeque, porém, as concepções nacionalistas e conservadoras do Estado Novo e dos movimentos totalitários da Europa.

O tempo em “Idade madura” é fragmentário e melancólico, sua vivência está inserida em um sistema capitalista de imposição de normas e cobranças por meio da violência, longe, portanto, de qualquer indício de melhora do ser humano; a consequência é que o sujeito na modernidade se constitui por meio do impasse, impasse este que se dá no poema por meio de um movimento pendular da consciência que, até certo ponto, consegue refletir sobre sua condição precária, mas que, dada a luta contra sua própria alienação, apresenta uma conduta ambivalente, ora estagnada, ora reativa.

O risco de Drummond só faz sentido uma vez que a “Idade Madura” com a qual tem de lidar não se processou de modo linear e cumulativo, como apresentado pela ideologia capitalista de produção em série e somatório de riquezas; além disso, a condição do sujeito moderno, sob o olhar drummondiano, não se traduzirá em felicidade, em serenidade; a passagem do tempo também não significa uma redenção ou um conhecimento da vida capaz de resolver os impasses tanto individuais quanto coletivos; o tempo, ao longo da existência, não se dá de maneira “feliz” no presente, é antes um conjunto de eventos traumáticos que, somente em uma condição masoquista, poderia trazer real felicidade ao sujeito. O individualismo, a competição, a fome, a solidão, a indiferença prosseguem sua marcha vendendo a vida como deve ser sem cessar, pois o tempo da tragédia capitalista não pára.

#### 4.4 O horror calculado: violência e autoritarismo em “Morte no avião”

Acordo para a morte.  
 Barbeio-me, visto-me, calço-me.  
 É meu último dia: um dia  
 cortado de nenhum pressentimento.  
 Tudo funciona como sempre.  
 Saio para a rua. Vou morrer.

Não morrerei agora. Um dia  
 inteiro se desata à minha frente.  
 Um dia como é longo. Quantos passos  
 na rua, que atravesso. E quantas coisas  
 no tempo, acumuladas. Sem reparar,  
 sigo meu caminho. Muitas faces  
 comprimem-se no caderno de notas.

Visto o banco. Para que  
 esse dinheiro azul se algumas horas  
 mais, vem a polícia retirá-lo  
 do que foi meu peito e está aberto?  
 Mas não vejo cortado e ensangüentado.  
 Estou limpo, claro, nítido, estival.  
 Não obstante caminho para a morte.

Passo nos escritórios. Nos espelhos,  
 nas mãos que se apertam, nos olhos míopes, nas bocas  
 que sorriem ou simplesmente falam eu desfilo.  
 Não me despeço, de nada sei, não temo:  
 a morte dissimula  
 seu bafo e sua tática.

Almoço. Para quê? Almoço um peixe em ouro e creme.  
 É meu último peixe em meu último  
 garfo. A boca distingue, escolhe, julga,  
 absorve. Passa música no doce, um arpejo,  
 de violino ou vento, não sei. Não é a morte.  
 É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.  
 Estou na cidade grande e sou um homem  
 na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer  
 Peço passagem aos lentos. Não olho os cafés  
 que retinem xícaras e anedotas,  
 como não olho o muro do velho hospital em sombra.  
 Nem os cartazes. Tenho pressa. Compro um jornal. É pressa,  
 embora vá morrer.

O dia na sua metade já rota não me avisa  
 que começo também a acabar. Estou cansado.  
 Queria dormir, mas os preparativos. O telefone.  
 A fatura. A carta. Faço mil coisas  
 que criarão outras mil, aqui, além, nos Estados Unidos.

Comprometo-me ao extremo, combino encontros  
a que nunca irei, pronuncio palavras vãs,  
minto dizendo: até amanhã. Pois não haverá.

Declino com a tarde, minha cabeça dói, defendo-me,  
a mão estende um comprimido: a água  
afoga a menos que dor, a mosca,  
o zumbido... Disso não morrerei: a morte engana,  
como um jogador de futebol a morte engana,  
como os caixeiros escolhe  
meticulosa, entre doenças e desastres.

Ainda não é a morte, é a sombra  
sobre edifícios fatigados, pausa  
entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacado,  
vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros.  
Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons,  
mil outras profissões noturnas. A cidade  
muda de mão, num golpe.

Volto à casa. De novo me limpo.  
Que os cabelos se apresentem ordenados  
e as unhas não lembrem a criança rebelde.  
A roupa sem pó. A mala sintética.  
Fecho meu quarto. Fecho minha vida.  
O elevador me fecha. Estou sereno

Pela última vez miro a cidade.  
Ainda posso desistir, adiar a morte,  
não tomar esse carro. Não seguir para.  
Posso voltar, dizer: amigos,  
esqueci um papel, não há viagem,  
ir ao cassino, ler um livro.

Mas tomo o carro. Indico o lugar  
onde algo espera. O campo. Refletores.  
Passo entre mármore, vidro, aço cromado.  
Subo uma escada. Curvo-me. Penetro  
no interior da morte.

A morte dispôs poltronas para o conforto  
da espera. Aqui se encontram  
os que vão morrer e não sabem.  
Jornais, café, chicletes, algodão para o ouvido,  
pequenos serviços cercam de delicadeza  
nossos corpos amarrados.  
Vamos morrer, já não é apenas  
meu fim particular e limitado,  
somos vinte a ser destruídos,  
morreremos vinte,  
vinte nos espatifaremos, é agora.

Ou quase. Primeiro a morte particular,  
restrita, silenciosa, do indivíduo.  
Morro secretamente e sem dor,

para viver apenas como pedaço de vinte,  
 e me incorporo aos pedaços  
 dos que igualmente vão perecendo calados.  
 Somos um em vinte, ramalhete  
 de sopros robustos prestes a desfazer-se.

E pairamos,  
 frigidamente pairamos sobre os negócios  
 e os amores da região.  
 Ruas de brinquedo se desmancham,  
 luzes se abafam; apenas  
 colchão de nuvens, morros se dissolvem,  
 apenas  
 um tubo de frio roça meus ouvidos,  
 um tubo que se obtura: e dentro  
 da caixa iluminada e tépida vivemos  
 em conforto e solidão e calma e nada.

Vivo  
 meu instante final e é como  
 se vivesse há muitos anos  
 antes e depois de hoje,  
 uma contínua vida irrefreável,  
 onde não houvesse pausas, sínopes, sons,  
 tão macia na noite é esta máquina e tão facilmente ela corta  
 blocos cada vez maiores de ar.

Sou vinte na máquina  
 que suavemente respira,  
 entre placas estelares e remotos sopros de terra,  
 sinto-me natural a milhares de metros de altura,  
 nem ave nem mito,  
 guardo consciência de meus poderes,  
 e sem mistificação eu vôo,  
 sou um corpo voante e conservo bolsos, relógios, unhas,  
 ligado à terra pela memória e pelo costume dos músculos,  
 carne em breve explodindo.

Ó brancura, serenidade sob a violência  
 da morte sem aviso prévio,  
 cautelosa, não obstante irreprimível aproximação de um perigo  
 [atmosférico,  
 golpe vibrado no ar, lâmina de vento  
 no pescoço, raio  
 choque estrondo fulguração  
 rolamos pulverizados  
 caio verticalmente e me transformo em notícia.

Na presente análise do poema “Morte no avião”, nosso objetivo central será a discussão de alguns traços formais que guardem pontos de contato com o problema do autoritarismo. A hipótese defendida sustenta que o poema constitui-se em uma aguda e inquietante reflexão do sujeito lírico sobre sua condição fragmentária frente à vida

homogeneizada do Estado Novo e, de um modo geral, frente aos impasses do processo capitalista no Brasil. Nesse sentido, “Morte no avião”, assim como outros poemas de **A rosa do povo**, permite uma interpretação que, em termos alegóricos, dialoga diretamente com as condições sociais e políticas dos anos 30 e 40.

Adentremos o poema “Morte no avião”. O texto narra um dia comum de um homem em uma grande cidade, que irá pegar um avião ao final da tarde; o assunto não traria em si nenhuma novidade não fosse um detalhe central intencionalmente explícito: ele irá morrer, o avião irá explodir e ele tem consciência do fato desde o primeiro verso, o qual causa um efeito de choque no leitor:

Acordo para a morte.  
Barbeio-me, visto-me, calço-me.  
É meu último dia:  
um dia cortado de nenhum pressentimento.  
Tudo funciona como sempre. Saio para a rua. Vou morrer.

Pelo trecho citado, vemos, desde o princípio, uma contínua marcha do sujeito- lírico rumo à destruição de maneira demarcada: “Acordo para a morte”, “Vou morrer”. O próprio “enredo”, por assim dizer, nos parece estranho, inverossímil, na medida em que seu desenvolvimento é repleto não de tentativas de evitar a morte, mas de um caminhar ininterrupto e consciente para ela. O horror é tratado em tom burocrático, sem alterações de tom, como indica a ausência de recursos capazes de revelar tensão, a exemplo de pontos de exclamação ou interjeições.

O fim da existência, apontado friamente pela futura vítima, é marcado por uma consciência por demais lúcida frente a sua própria ruína, resultando em uma indiferença à vida, como se esta em nada fosse diversa da morte. Trata-se de um comportamento estranho, por não haver dados no texto capazes de mostrar sequer um desejo de suicídio, ato significativo diante do desajuste do mundo e do ser frente ao mundo desajustado; mas, para nossa sorte (ou azar) em nossa análise, nem de longe o suicídio se apresentaria em “Morte no avião” como hipótese interpretativa<sup>180</sup>, pois a morte não é tomada como superação, solução ou interrupção dos problemas trazidos pelo sujeito lírico. Os passos narrados daquele homem sobre seu cotidiano não alcançam um final na explosão da aeronave; percebe-se que dia-a-dia vida e morte se assemelham assustadoramente, característica que causa choque nos leitores.

---

<sup>180</sup> Cf. o perspicaz trabalho de A. Alvarez sobre o assunto, em especial, a Parte IV, Suicídio e literatura. In: \_\_\_\_\_. **O deus selvagem**: um estudo sobre o suicídio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Assim, ao longo de suas dezesseis estrofes, de versos sem rima e sem metrificação, tarefas corriqueiras são, como tais, refeitas durante mais um dia, como se nada fosse ocorrer, embora aquele que as realiza saiba de antemão o desfecho trágico e o antecipe para os leitores. Interessante que as únicas estrofes a demonstrarem uma mudança no comportamento do sujeito lírico frente ao fim, mudança em seu cotidiano, são as relativas aos preparativos para a morte, como é o caso da sétima estrofe:

Volto à casa. De novo me limpo.  
Que os cabelos se apresentem ordenados  
e as unhas não lembrem a criança rebelde.  
A roupa sem pó. A mala sintética.  
Fecho meu quarto. Fecho minha vida.  
O elevador me fecha estou sereno.

Seu comportamento rompe bruscamente com nossas expectativas sobre os valores dados à vida, estimada como um bem que deve ser tratado com todos os cuidados, e à morte, vista como algo contra o que devemos lutar e fugir. O problema reside no fato de que no poema não se enaltece a vida, não se foge da vida, ao mesmo tempo em que também não se valoriza a morte como uma saída para o fastio proporcionado pela existência vazia da modernidade. As referências comuns do leitor são rompidas bruscamente, e não seria exagero notar pontos em comum com situações estranhas, próximas das narrativas de Franz Kafka no tocante ao jogo entre o absurdo e o inverossímil. Exemplo dessa visão inusitada aparece na segunda estrofe, na qual nos deparamos com a ansiedade do sujeito lírico pela hora do vôo, desejo este que nos causa um mal estar ainda maior:

Não morrerei agora. Um dia  
inteiro se desata à minha frente.  
Um dia como é longo.  
[...]  
Estou na cidade grande e sou um homem  
na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.  
Peço passagem aos lentos.

Tais exemplos demonstram uma narração cujo protagonista conhece o desenlace pelo qual irá passar, no caso, sua destruição. Como afirmado, esta primeira característica rompe logo no início do poema com um possível entendimento da morte como transcendência e, por conseguinte, superação dos impasses da vida.

Ora, é de se perguntar um dos possíveis sentidos implícitos nessa perspectiva inovadora em “Morte no avião”. Um caminho talvez esteja em perceber a profusão de imagens, indubitavelmente ligadas ao cotidiano do espaço urbano moderno, povoado e

solitário, a um só tempo funcional e sem significação de experiência para o sujeito lírico: “Saio para a rua”; “Quantos passos/ na rua, que atravesso”; “Visito o **banco**”; “Passo nos escritórios.”; “Ainda não é a morte, é a sombra/ sobre **edifícios** fatigados,[...]”.

O ritmo contínuo, duro, do poema se casa com as ações do homem que vai rumo à morte; a predominância de orações simples e coordenadas, crueza rítmica recheada por frases nominais (“O telefone./A fatura. A carta.”), sobre uma estrutura básica de sujeito, verbo e objeto, dão-lhe um movimento repetido e maquinal, semelhante à rápida passante baudelaireana<sup>181</sup>, cuja duração nos olhos do sujeito é de apenas uns poucos segundos, instantes imprecisos melhor dizendo:

Declino com a tarde, minha cabeça dói, defendo-me,  
a mão estende um comprimido: a água  
afoga menos que dor, a mosca,  
o zumbido... Disso não morrerei: a morte engana,  
como um jogador de futebol a morte engana,  
como os caixeiros escolhe  
meticulosa, entre doenças e desastres.

A ultra-consciência no tocante à chegada da morte (que, reiteramos, não deve ser entendida como final da existência) causa uma cegueira devido ao grau de conhecimento sobre os meandros destrutivos do *modus vivendi* no qual ele se encontra; na profusão de cenas burocráticas e assustadoras, surgem, na quinta estrofe, dois versos notáveis pelo seu tom didático: “Estou na cidade grande e **sou um homem/na engrenagem**. Tenho pressa. Vou morrer”.

O trecho confirma o esvaziamento da possibilidade de existir por meio experiências significativas, de onde a ausência de diferenças entre estar vivo e morrer; encontramos, pois, em um primeiro plano, uma situação fantasmagórica das relações entre ser humano e trabalho, a mais importante, a nosso ver, da reificação<sup>182</sup> a que a vida social e biológica se transforma dentro da máquina à qual ela serve.

O excerto destaca-se por, ao contrário dos demais versos, não conter ações, mas explicações; ele carrega, de algum modo, uma função didática sobre os motivos para a coisificação da vida. Com sua clareza “o homem que está na cidade grande e na engrenagem” destoa de ações quase kafkianas, que se desenrolam na primeira estrofe:

<sup>181</sup> “[...] Um relâmpago, e após a noite! — Aérea beldade,/E cujo olhar me fez renascer de repente,/Só te verei um dia e já na eternidade?//Bem longe, tarde, além jamais provavelmente!/Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,/Tu que eu teria amado — e o sabias demais!” (BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: \_\_\_\_\_. **As flores do mal**. São Paulo: Círculo do livro, s/d).

<sup>182</sup> MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: IANNI, Octavio. (Org.). **Marx**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1992.

Acordo para a morte.  
 Barbeio-me, visto-me, calço-me.  
 É meu último dia: um dia  
 cortado de nenhum pressentimento.  
 Tudo funciona como sempre.  
 Saio para a rua. Vou morrer.

A ruptura com a idéia de uma constituição plena é confirmada também por não haver na voz lírica sinais de desespero, tristeza ou mesmo alívio devido ao desastre. Essa consciência *in extremis*, passível de ser intitulada de fria, aparece em relevo através de adjetivos que conotam serenidade e lucidez, posto que o sujeito lírico já sabia de todo o desfecho de seu dia sem nenhum pressentimento, outra razão pela qual ele dispensa sentimentos de desespero, posse ou desejo de prolongamento da vida justamente na concretização da morte, ou seja, nas imagens de dilaceramento de seu corpo e dos demais passageiros. Seu discurso, do verso inicial ao encerramento, assemelha-se a uma profecia que se realizará inevitavelmente, uma vez que nada o demoverá:

Morro secretamente e sem dor,  
 para viver apenas como pedaços de vinte,  
 e me incorporo todos os pedaços  
 dos que igualmente vão perecendo calados.

E mais adiante:

Sou vinte na máquina  
 que suavemente respira,  
 entre placas estelares e remotos sopros de terra,  
 sinto-me natural a milhares de metros de altura,  
 nem ave nem mito,  
 guardo consciência de meus poderes,  
 e sem mistificação eu vôo,  
 sou um corpo voante e conservo bolsos, relógios, unhas,  
 ligado à terra pela memória e pelo costume dos músculos,  
 carne em breve explodindo.

Realça-se no trecho acima o despreendimento do sujeito para com a “vida menor”, que se espalha em elementos concretos (corpos, materiais do avião, lugares); a imagem causa uma sensação de profundo estranhamento por beirar, na sua configuração, uma situação *non-sense*, semelhante a quadros surrealistas de Salvador Dali. Contudo, se a forma guarda pontos de contato com experimentações estéticas de vanguarda, seu poder de impacto se dá para além da capacidade de romper com valores e preceitos de determinado contexto de produção conservador, como o fizeram as diversas correntes de vanguarda na Europa da primeira metade do século XX. No caso de “Morte no avião”, o contraste advém de uma resposta,

menos à literatura brasileira ou a seus pares mais próximos (poetas seus contemporâneos), e mais à aberração a que a vida foi transformada no mundo de mercadorias e melancolias, na conhecida imagem final de “A flor e a náusea”, terceiro poema de **A rosa do povo**: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o tédio.”

O fundamental de “Morte no avião” é o mal estar que ele traz, não por seus versos apelarem para a dor, mas sim, e aí reside seu traço ímpar, pela ausência de dor frente à morte iminente e ao doloroso contexto de produção; a resistência se dá pela anestesia; morrer nada significa diante da vida danificada. Ainda que no poema o sujeito lírico tenha consciência disso, ele apenas expressa a tragédia que já se processa no próprio cotidiano; os impasses que ele aponta com sua narração da vida controlada demonstram que esta se tornou fantasmagórica, problema que não diz respeito a um indivíduo somente, no caso, de nosso sujeito lírico, mas a toda uma coletividade:

A morte dispôs poltronas para o conforto  
da espera. Aqui se encontram  
**os que vão morrer e não sabem.**  
Jornais, café, chicletes, algodão para o ouvido,  
pequenos serviços cercam de delicadeza  
nossos corpos amarrados.  
Vamos morrer, **já não é apenas**  
**meu fim particular e limitado,**  
**somos vinte a ser destruídos,**  
morreremos vinte,  
vinte nos espatifaremos, é agora.

Passando a outras questões formais, podemos afirmar que o poema se debate com o controle da vida, cujo resultado constante é o esvaziamento simbólico e político do ser humano — a ponto de a morte se tornar alegoricamente a concretização do que não existe e não existirá neste jogo de cartas marcadas, ou seja, plenitude, totalidade, felicidade em vida. Nesse ponto, concordamos com Antonio Candido, quando afirma que “Morte no avião”, “Morte do leiteiro” e “Desaparecimento de Luísa Porto” conseguem “extrair do acontecimento ainda quente uma vibração profunda que o liberta do transitório, inscrevendo-o no campo da expressão”<sup>183</sup>.

O controle do indivíduo pelo capital se apresenta no tema, finamente casado com o ritmo do poema; com seu tom narrativo, “Morte no avião” dispensa rimas ou metrificção, seu andamento é construído por meio de orações curtas, marcadas por intensa pontuação, construindo um andamento controlado, tenso. Necessário lembrar o conteúdo:

<sup>183</sup> CANDIDO. Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.129.

Pela última vez miro a cidade.  
 Ainda posso desistir, adiar a morte,  
 não tomar esse carro. Não seguir para.  
 Posso voltar, dizer: amigos,  
 esqueci um papel, não há viagem  
 ir ao cassino, ler um livro.

Há poucas orações subordinadas, seu modo de composição predominante é a coordenação, o que, devido ao fato de o poema ser narrativo, soa como uma de justaposição de atos, o que dá ao poema um ritmo constante, organizado e de pouca variação:

Almoço. Para quê? Almoço um peixe em ouro e creme.  
 É meu último peixe em meu último  
 garfo. A boca distingue, escolhe, julga,  
 absorve. Passa música no doce, um arpejo,  
 de violino ou vento, não sei. Não é a morte.  
 É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.

No trecho acima, encontramos diversas imagens em seqüência construídas por frases nominais muito curtas: “É o sol. Os bondes cheios. O trabalho.”, as quais aumentam ainda mais a tensão advinda do controle sobre o sujeito lírico. Em alguns momentos, o ritmo chega a ser tão preso que diversas frases são subitamente interrompidas: “Não tomar esse carro. Não seguir para.” Não é à toa que, estrofes antes, ele afirmara: “Estou na cidade grande e sou um homem/na engrenagem.” Há aqui uma ruptura no plano não apenas das expectativas do conteúdo, mas também de linguagem. A sintaxe comum do leitor não é utilizada, mas quebrada pelo sujeito lírico.

Estes traços de composição, marcados pelo controle, se alinham ao conteúdo também atravessado pelo signo da vida reificada. O ápice deste controle está no final do poema, quando, mesmo após a explosão da nave, o eu lírico continua a narrar e mostra que a tragédia dele e de tantas outras pessoas se transforma em notícia, ou seja, em produto venal, mercadoria. A existência se transforma, por um lado, em um simples repetir mecânico, alienado, enquanto a morte rende dividendos aos que se crêem vivos, no caso, os meios de comunicação. Tendo em vista os versos aqui brevemente discutidos, observa-se uma história terrível que, no contexto da modernização conservadora brasileira, se transforma em um ‘horror calculado’.

Concluimos, portanto, que a morte neste poema é apenas um detalhe, uma espécie de fato esperado e inócuo na vida automatizada; na verdade, se fizermos uma leitura alegórica deste poema com seu contexto de produção e recepção, veremos que seu alcance crítico é

enorme. Seu caráter de “resistência”<sup>184</sup> figura muito além da história do avião em si; seu diálogo se trava de maneira tensa com o Brasil autoritário dos anos 30 e 40 e de séculos antes, o qual leva as pessoas a um cotidiano desvinculado de espaços simbólicos, de criação ou debate políticos, enfim, ações capazes de nos tornar bem mais interessante do que consumidores com direitos garantidos em um cemitério vivaz de mercadorias humanas.

---

<sup>184</sup> BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

## CONCLUSÃO

‘Lírica’ e ‘autoritarismo’, termos que estabelecem as fronteiras de nossa tese sobre **A rosa do povo** e que instauram uma tensão devido à aproximação de dois elementos opostos, pois à polissemia característica do primeiro contrapõe-se o discurso centralizador e unificado do segundo. Entretanto, a aproximação aqui empreendida da poética drummondiana com o Estado Novo de Vargas não surgiu de maneira isolada, mas do objeto de estudo que nos lançou diversas indagações no tocante a seu contexto de produção; daí o desejo de compreender, nos poemas, algumas das configurações apresentadas pelo eu lírico diante do autoritarismo de seu tempo, especificamente, os impasses da formação histórica brasileira, marcada por um processo contraditório de modernização econômica calcada no controle das demandas de justiça e de expressão. Encontramos também respaldo em nossa empreitada no reconhecimento, ainda que em notas ou breves análises, da historicidade na fortuna crítica de **A rosa do povo**. Nesse sentido, a tese pretende, para além da leitura analítica dos poemas, contribuir com a diminuição da lacuna no tocante à história brasileira na obra poética de 1945.

Além disso, os debates sobre lírica e política se sustentam no fato de que no século XX a consciência e reconhecimento — em boa parte da Teoria e da crítica literárias e da Filosofia, notadamente, a produzida pela Escola de Frankfurt — da indissociável relação entre letras e história, lírica e política, enfim, entre palavra poética e sociedade ganha força no alerta de Theodor Adorno, no livro **Prismas** (1951), sobre a impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz. Contudo insiste-se dialeticamente a fazer poesia antes, durante e após este e outros traumas coletivos; o livro do poeta mineiro, lançado em 1945 confirma que a voz lírica drummondiana observava a tensão das relações sociais e políticas no Brasil e reconhecia em diversos poemas o encontro do canto, em uma “vida menor”, com a violência de nosso cotidiano.

Assim, esperamos que o binômio ‘lírica’ e ‘autoritarismo’, a nomear esse trabalho, seja compreendido como um diálogo entre pares que, em outros momentos da literatura brasileira, talvez não encontrassem, *a priori*, pontos de contato entre si; porém, os recentes trabalhos acadêmicos têm debatido a historicidade da literatura brasileira e comprovado uma nova situação para os estudos na referida área. Cremos que não se trata de um interesse passageiro, mas de observar e dar a devida importância do diálogo empreendido por inúmeras obras poéticas com seu tempo, ou seja, com as condições de produção no país marcadas por longo período pela repressão oficial e pela dinâmica de terra arrasada aqui vigente.

Nesse ponto é necessário fazer um destaque relativo à abordagem teórica empregada, ainda que soe de certo modo repetitivo. Caso tomássemos, em nosso estudo, uma perspectiva hegeliana da poesia de Drummond, poderíamos entender **A rosa do povo** como superação dos conflitos históricos. Não foi nosso caso. Na perspectiva adorniana e benjaminiana, os quatro poemas aqui analisados — “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Idade madura” e “Morte no avião” — apresentam em sua forma conformações das fraturas e danos causadas pelo autoritarismo à vida social no país; os versos tentam resistir, com sua gama de recursos inconclusos e, por vezes, oscilantes, à barbárie do processo contraditório entre modernidade do capital e controle social. Eis a perspectiva que serviu de apoio teórico.

Voltando à discussão anterior, observamos que poemas como “A flor e a náusea”, “Nosso tempo”, “Carta a Stalingrado”, dentre outros, indicam de pronto sua preocupação com problemas da ordem do dia para a época, como a luta de classes, o tempo vazio do mundo burguês, a Segunda Guerra Mundial. No entanto, percebemos a existência de outros poemas a destoarem do modo “*bravissimo*”, como os chamou Luiz Costa Lima<sup>[1]</sup>; em sua conformação e temática, há poemas que trabalham com a história brasileira, em especial, o autoritarismo por meio de formatos — em uma concepção especular da literatura com o contexto de produção — que passariam em brancas nuvens por não oferecer imagens ou elementos reconhecíveis factualmente no tempo e no espaço dos anos 30 e 40.

Os quatro poemas analisados — “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Idade madura” e “Morte no avião” — chocam-se como literatura concebida em termos de reflexo social; além disso apresentam perspectivas, de tamanha agudeza crítica, sobre os problemas sociais de modo que se tornam revelações não contempladas pelas Ciências Humanas; nesse sentido, **A rosa do povo** se torna um *medium* de conhecimento e reflexão sobre questões do Brasil dos anos 30 e 40.

No mais extenso dos poemas, “Caso do vestido”, o eu lírico, magistralmente, desmonta o patriarcalismo sem dirigir-lhe uma única crítica, lamento ou indignação; no lugar da proposição de outros modos de relação entre os gêneros, a mãe, impossibilitada de elaborar sua dor verbalmente, apresenta as práticas de seu marido. A barbárie é desnaturalizada e historicizada com a exposição de seus resultados desumanos, cuja imagem do barulho da comida na boca a acalentá-la torna-se uma espécie de ícone das relações de mando e submissão na sociedade brasileira.

Em “Idade madura”, as variações de atitude do eu lírico, que vão da estagnação à revolta, batem de frente com outro tipo de suposta serenidade que circula pelos corações e mentes, pelo imaginário coletivo: o tempo como fonte de conhecimento. Ora, torna-se



contraditório haver sabedoria em um tempo vazio de vivência, de experiência. As questões trazidas pela voz drummondiana se apresentam ao leitor como reflexão inesperada, inédita, provocando desta maneira estranhamento em seu olhar.

Em “Morte do leiteiro”, a abertura do poema adverte o leitor, de maneira enigmática, para a muita sede no país e o pouco leite existente, além da legenda de que “ladrão se mata com tiro”. Assim, de antemão, alerta-se para a divisão de classes e as conseqüências desta nas relações sociais do cotidiano, concretizadas no choque que o leitor sofre diante da violência com que o rapaz, “de passo sutil e leve”, “a entregar leite bom para gente ruim”, é assassinado sumariamente em nome da propriedade privada, que fica salva.

Os caminhos variados e contraditórios empreendidos pelo sujeito lírico nos poemas acima citados se assemelham ao que toma Walter Benjamin, em seus conceitos sobre a história, quando ajusta suas lentes para que sua mirada fuja de qualquer reflexão sobre o tempo histórico calcada nos fatos, no observável cartesianamente. No silêncio, no estranho, nos elementos que escapam ao historicismo o filósofo percebe questões, a seu ver, centrais.

Para fins de conclusão da tese lançada, seria importante retomar os passos desenvolvidos até aqui. No capítulo 1 discutimos acerca de uma *teoria da lírica* em diálogo tenso com *o autoritarismo brasileiro*, pois os recursos expressivos presentes no livro de Drummond e a Teoria Crítica frankfurtiana nos permitem entrever pontos de contato no que toca à tentativa de resistir a seus respectivos contextos repressivos com que tiveram de se defrontar.

No segundo capítulo, realizamos um levantamento da fortuna crítica do autor para compreender o estado da questão da história brasileira e européia em **A rosa do povo**, mostrando em que medida ambas são reconhecidas como um dado constitutivo do livro. O contato mais próximo com a recepção do livro drummondiano se fez necessário uma vez que o autoritarismo não é tomado pelos críticos de 1945 até o final da década de 80 como tema específico de discussão, embora o termo história seja recorrente em tais reflexões, o qual é empregado em sentido generalizante.

No terceiro capítulo, tentamos sair da abstração da história brasileira presente na fortuna crítica levantada, delimitando uma temática específica nos poemas de Drummond: o autoritarismo brasileiro dos anos 30 e 40. Realizamos uma leitura de caráter geral e introdutório ao livro, com o intuito de encontrar traços recorrentes em **A rosa do povo** do autoritarismo na configuração dos poemas.

No capítulo 4, realizamos uma leitura analítica de um *corpus* dos poemas “Caso do vestido”, “Morte do leiteiro”, “Idade madura” e “Morte no avião”. Destacamos neste conjunto

**do povo** traços, imagens, recursos estilísticos e outras elaborações formais referentes à problemática relação entre sujeito e autoritarismo que, segundo nossa tese, se configuram como estratégias de reação e resistência a impasses históricos no Brasil, sobretudo à ditadura de Getúlio Vargas e aos movimentos totalitários na Europa, como o nazismo e o fascismo.

Portanto, procuramos no trabalho observar elementos da história brasileira, mais especificamente, elementos referentes ao autoritarismo à época de produção de **A rosa do povo** em poemas que não permitem encontrar em seus versos configurações da história refletida nos versos. Justamente o caráter de negatividade, de resistência ao *status quo* varguista, de “contrapelo da história”, que perpassa os quatro poemas aqui analisados, provoca-nos a pensar em outras bases e conceitos a poesia brasileira como a literatura brasileira, porque estas e também nossa vida social e política assim nos cobram.

A pesquisa que ora se encerra espera, ser lida como um ensaio, *Versuch*, uma tentativa, como denota o substantivo em alemão; e, como toda tentativa, permanece aberta para ser melhorada, porque assim o exige a poesia de Drummond, porque assim exige os mortos não enterrados da história brasileira.

---

[1] LIMA, Luís Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Lira e antilira** [...], *op. cit.*, 1968, p.175

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Obras do autor:**

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

\_\_\_\_\_. **A rosa do povo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. **Reunião**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética**. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

\_\_\_\_\_. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

**Obras sobre o autor:**

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

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

BASTIDE, Roger. Carlos Drummond de Andrade. In: **Poetas do Brasil**. São Paulo: Edusp/Duas Cidades, 1997.

BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo” entre símbolo e alegoria. In: **Céu, inferno**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2003.

BRAYNER, Sonia. (Org.) **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **Lírica e crítica social: a representação do autoritarismo em Carlos Drummond de Andrade**. 2004 (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2004.

CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo. **Revista USP**, São Paulo, número 53, mar/maio de 2002.

\_\_\_\_\_. **Da Rosa do povo à rosa das trevas**. Cotia: Ateliê, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond: mestre de coisas. In: \_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. Fazia frio em São Paulo. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Carlos Drummond de Andrade**: Inventário de arquivo. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002.

GINZBURG, Jaime. Drummond e o pensamento autoritário no Brasil. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. (Orgs.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Atlântica, 2002.

\_\_\_\_\_. Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8, 2002, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2002. CD Rom.

\_\_\_\_\_. Crítica cultural em tempos autoritários: notas sobre lírica e história em Carlos Drummond de Andrade. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, número 60/61, p.108-113, 2003.

\_\_\_\_\_. Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Revista Alea**, Rio de Janeiro: vol.5, número1, julho, 2003.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rebelião e convenção. In: BRAYNER, Sonia. (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOUAISS, Antonio. Drummond. In: **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, [1975].

\_\_\_\_\_. **Seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, 1967.

KONDER, Leandro. **Intelectuais brasileiros & marxismo**. Belo Horizonte. Oficina de livros. 1991.

\_\_\_\_\_. A “vitória do realismo” num poema de Drummond. In: COUTINHO, Carlos Néelson. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.

LINS, Álvaro. **Jornal de crítica**: 5ª série. Rio de Janeiro. José Olympio. 1947.

LIMA, Luís Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.

MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos In: Souza, Eneida (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp. 1981, vol. III.

NUNES, Benedito. Aceitação da noite. In: **Crivo de papel**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1998.

PY, Fernando. **Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade**: 1918-1934. Rio de Janeiro Edições Casa de Rui Barbosa, 2002.

SANSEVERINO, Antonio Marcos. Dramatização lírica e a impossibilidade do diálogo em Drummond. In: FINAZZO-AGRO, Ettore; VECCHI, Roberto. (Org.). **Formas e medições do trágico moderno**: uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Drummond**: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Lia/ INL, 1972.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond**: uma poética do risco. São Paulo: Ática, 1978.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

VILLAÇA, Alcides. Centenário: sentimentos do tempo em Drummond. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 54, número 2, p. 56-57, out./dez. 2002.

\_\_\_\_\_. **Passos de Drummond**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Consciência lírica em Drummond**. 1976 (Dissertação de mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. Drummond: primeira poesia. **Revista Teresa**, São Paulo, número 1, 2002.

\_\_\_\_\_. Um certo sentimento do mundo. **Letteratura d'America**, Roma, Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma, número 107, 2005.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

### **Obras gerais**

ADORNO, Theodor. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1995.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

ALVAREZ, A. **O deus selvagem: um estudo sobre o suicídio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARTHES, Roland. **Literatura/poder**: leccion inaugural de la Catedra de Semiologia en el College de France, s/l, Revista Arte Nova., s/d.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. São Paulo: Abril Cultural. 1983

BITTENCOURT, Gilda Neves. (Org.). **Limiares críticos**: ensaios de Literatura Comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica**. Petrópolis: Vozes, 1979.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Poemas: 1913-1956**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

BRESCIANI, Stella. Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940. In: HARDMAN, Francisco Foot. (Org.). **Cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

CAMPOS, Augusto de. Da antiode à antilira. In: \_\_\_\_\_. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo. Cortez & Moraes, 1978.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

\_\_\_\_\_. **O Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH/USP. [1993].

\_\_\_\_\_. A verdade da repressão. **Revista USP**, São Paulo, mar/abril 1991.

CAPELATO, Maria Helena. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.). **Estado Novo: novas histórias**. São Paulo: Contexto/Universidade São Francisco, 1998.

CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. **O anti-semitismo na era Vargas: (1930-1945)**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHOCHIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COHN, Gabriel. Adorno e a Teoria Crítica da sociedade. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática. 1986.

DELLASOPPA, Emilio E. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. **Revista USP**, São Paulo, mar/abril, 1991.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru: Edusc, 2002.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, [1960].

\_\_\_\_\_. **Apontamentos sobre a "Teoria do Autoritarismo"**. São Paulo: Hucitec, 1979.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

FOSTER, David William. Entrevista com David William Foster. **Revista Expressão**, Santa Maria, UFSM, jul/dez, 2001.

FOUCAULT, Michel. 1967: Nietzsche, Freud, Marx. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1995.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, número 32, março, 1992



FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FUKS, Betty Bernardo. A cor da carne. In: RUDGE, Ana Maria. (Org.). **Traumas**. São Paulo: Escuta, 2006.

HAMBURGER, Michael. La nueva austeridad. In: \_\_\_\_\_. **La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HARDMAN, Francisco Foot. (Org.). **Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). **Revista USP**, São Paulo, número 26, junho/julho/agosto de 1995.

JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LEVINE, Robert. M. **O regime de Vargas: os anos críticos -1934-38**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARQUES, Reinaldo. Poesia e Nacionalidade: A Construção da Diferença. In: \_\_\_\_\_.; BITTENCOURT, Gilda Neves. (Orgs.). **Limiares críticos: ensaios de literatura comparada**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MARX, Karl. Fetichismo e reificação. In: IANNI, Octavio. (Org.). **Marx**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1992.

MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses: A dialética do Iluminismo e o canto das sereias. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PINHEIRO, Paulo Sergio. Autoritarismo e Transição. **Revista USP**, São Paulo, v. 9, 1991.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense. 1968.

\_\_\_\_\_. A questão do sujeito: o desafio da semiologia. In: **O conflito das interpretações**. s/l. Ed. Rés. s/d.

ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: \_\_\_\_\_. **Texto / contexto II**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1993.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARLO, Beatriz. Literatura y autoritarismo. In: ARRESE, Alvaro. **Formas no políticas del autoritarismo**. Buenos Aires: Goethe Institut, 1991.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZTMAN, Simon e outros. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, José (Org.). O feixe e o prisma: uma revisão do Estado Novo. In: \_\_\_\_\_. (Org.).1. **O feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

REIS, Elisa. O Estado Nacional como Ideologia: o caso brasileiro. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro vol. 1, número 2, 1988.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)