

# FIGURAÇÕES ESPACIAIS E MAPEAMENTOS NA LÍRICA SOCIAL DE DRUMMOND<sup>1</sup>



VAGNER CAMILO

*Graduado em Letras, professor Literatura Brasileira da  
Universidade de São Paulo e pesquisador CNPq*

*Sentimento do mundo* (1940) e *José* (1942), juntamente com aquele que é considerado o momento mais alto da poesia participante de todos os tempos, *A rosa do povo* (1945), têm sido examinados como se formassem um bloco único, sem se discernir a poética específica de cada um deles, incluindo possíveis gradações do impulso participante de Drummond, que muito raramente se dá de modo afirmativo, sendo sempre questionado quanto à sua validade e efetivação.

35

Talvez essa gradação pudesse ser mais bem descrita, entre outros aspectos, a partir do *lugar* de onde fala o Eu lírico em cada um dos livros, que parece caminhar de um maior a um menor distanciamento no confronto com a realidade social que se descortina no espaço da grande cidade. O *lugar* é tomado tanto no sentido *literal* (espacial); quanto *figurado*, relativo *ao ponto de vista* a partir da qual o Eu enuncia seu canto participante em cada livro.

O poeta acede à consciência de sua posição social através da articulação dos espaços materiais, promovendo, em *Sentimento do mundo*, um verdadeiro mapeamento lírico-social da grande cidade, além de explorar o contraponto evidente entre os *espaços interiores e exteriores*.<sup>2</sup> (A CARTOGRAFIA..., 2002; GLEDSON, 1981; MERQUIOR, 1975) Essa tensão entre o interior burguês e a realidade das ruas marcada pelos conflitos político-sociais da época já comparecia na **poesia da grande cidade** de Baudelaire. Leitor do poeta francês, Drummond tratou de reatualizar essas polarizações espaciais em seu contexto histórico-político, marcado por movimentos totalitários, Guerra Civil espanhola, Segunda Guerra, Estado Novo ditatorial, populismo getulista e modernização conservadora em curso no país. É o que pretendo demonstrar a seguir,

na análise isolada de um e outro livro, respeitando a poética específica de cada um deles, mas sem perder de vista certa lógica que só virá mesmo a se evidenciar, devidamente, quando de uma leitura mais detida das referências espaciais de *A rosa do povo*, apresentadas ao final desta abordagem de modo bastante sucinto. Vejamos o primeiro dos três livros.

### A CARTOGRAFIA LÍRICO-SOCIAL DE *SENTIMENTO DO MUNDO* <sup>3</sup>

*Non sono maistato  
tanto attaccatoallavita.*

Ungaretti, “Veglia”

Se em seu segundo livro, *Brejo das almas* (1934), frente à polarização da intelectualidade nos anos 1930 (CANDIDO, 1987), ainda encontramos Drummond aprisionado no *atoleiro da indecisão* – dramatizando, inclusive, muito dessa posição incômoda em vários momentos do livro –, os seis anos seguintes parecem ter sido decisivos no sentido da opção ideológica. Isso porque, com a publicação de *Sentimento do mundo* em 1940, sabemos que ele passaria a ser saudado como o nosso *maior poeta público* e situado pelo amigo Carpeaux na companhia ilustre da moderna lírica social inglesa, representada por Auden, Day Lewis e Spender. (CARPEAUX, 1978)

36

Já em 1936, é certo, nosso poeta dava mostras de um posicionamento ideológico mais definido a propósito do conhecido episódio envolvendo sua recusa em participar da palestra anticomunista proferida pelo líder católico Alceu Amoroso Lima nas dependências do Ministério da Educação. Em carta enviada a Capanema, na qual chegou a pôr seu cargo de Chefe de Gabinete à disposição, Drummond justificava sua recusa nos seguintes termos:

*[...] verdade, ainda, que não tenho posição à esquerda, senão apenas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o sentimento de desencanto que me inspira o espetáculo do meu país. Isso não impede, porém, antes justifica que eu me considere absolutamente fora da direita e alheio aos seus interesses, crenças e definições. E aí está a razão porque me julguei impossibilitado de ouvir o meu amigo pessoal Alceu. Não tenho jamais escondido o que fica dito aí atrás, eu me vexaria de ocultá-lo agora que o art. 113 da Constituição é letra morta. Ora, a minha presença na conferência de hoje seria, talvez, mais que silenciar inclinações e sentimentos. Seria, de algum modo, o repúdio desses sentimentos e dessas inclinações. Por isso não fui ao Instituto.*<sup>4</sup>

Muito embora negue tratar-se de uma opção efetiva, o fato é que sua “viva inclinação” à esquerda já era suficiente para uma tomada de posição segura não só

diante do anticomunismo do líder católico, mas também frente ao autoritarismo do governo getulista e suas medidas repressivas – como as que seguiram à insurreição comunista de novembro de 1935.

Quatro anos depois, essa viva inclinação terá se convertido de vez em decisão político-ideológica clara, levando o poeta, se não a superar em definitivo o individualismo extremo revelado desde o livro de estreia, a conciliá-lo de algum modo com as exigências de participação, mesmo que à custa de uma autocrítica impiedosa reiterada violentamente.<sup>5</sup>

É bem verdade que a ideia de *de-cisão*, se tomada no sentido forte do termo (do latim *decisione*, “romper”, “cortar laços”, “separar”), sempre irá se tornar um tanto problemática em se tratando de Drummond. Não que isso constitua demérito de sua obra; pelo contrário, é daí que parece advir sua força e permanência. Em uma época em que boa parte dos escritores de esquerda, a despeito da própria origem social, pretendia-se porta-voz da classe operária, partindo, assim, para o cultivo de um realismo ingênuo, avesso a toda e qualquer experimentação formal (o que, supostamente, garantiria maior alcance da comunicação literária), Drummond seguiria rota contrária, muito mais consequente e inequívoca. Forçou, assim, os limites da lírica que, por definição, repudia o canto coral até alcançar o domínio da épica – no qual, entretanto, nunca se sentiu completamente à vontade –, fazendo do canto participante um momento de experimentação intensa e crescente, que alcançará a mais alta voltagem na riqueza de formas, medidas e ritmos de *A Rosa do povo*. (SIMON, 1978)

37

Além disso, Drummond fez da própria distância social a medida mesmo de seu engajamento, furtando-se por completo à “derrapagem ideológica” (MERQUIOR, 1981, p. 41) em que incorreram muitos desses esquerdistas. O que Walter Benjamin, alguns anos antes, havia bem demonstrado a propósito da “politização da inteligência” europeia, é fato que não escapou à ótica crítica de Drummond, pois como dizia o filósofo alemão, “a esquerda radical [...] jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário”, já pelo acesso privilegiado à cultura, que “o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência do verdadeiro proletariado.”<sup>6</sup> (BOLLE, 1986, p. 119) A consciência dessa distância social jamais deixará de nortear o empenho solidário de Drummond, como se pode comprovar claramente em “O Operário no Mar” entre outros poemas de *Sentimento do mundo*, primeiro livro escrito “no contexto mais vasto e mais complexo do Rio.”<sup>7</sup> (MERQUIOR, 1981, p. 41)

1.

A unidade em que se apoia o livro de 1940, a despeito da diversidade temática, já foi devidamente assinalada por John Gledson, que a definiu pelo conceito central de alienação, tomado em sentido amplo, para designar “a sensação insistente que tem o poeta de estar separado de coisas às quais está, na verdade, ou deveria estar ligado”. Reconhece, ainda, que a alienação

[...] sempre esteve presente em Drummond, mas é em *Sentimento do Mundo* que ela comparece de forma clara, consciente e diversificada, seja como indiferença política, em ‘Os inocentes do Leblon’ e ‘Privilégio do mar’; seja como divisão de classes, em ‘O operário no mar’, ‘Revelação do subúrbio’ e ‘Morro da Babilônia’; seja ainda como alienação temporal, em ‘Os mortos de sobrecaçaca’ e ‘Confidência do itabirano’. (GLEDSON, 1981, p. 118)

O reconhecimento da alienação como categoria central de *Sentimento do Mundo* é uma contribuição decisiva do estudo de Gledson e pressuposto para qualquer nova abordagem da obra. Ela ganha expressão já no título de inspiração ungarrettiana<sup>8</sup> da coletânea, onde “sentimento” figura talvez menos para indicar uma disposição afetiva do que algo *intuído* ou *pres-sentido*, mas *não apreendido em profundidade*. Algo, em suma, sobre o qual *não se tem uma consciência totalmente clara*.

38

Será, todavia, no poema homônimo disposto no pórtico do livro, que esse *sentimento* e a condição geral de alienação vão se mostrar mais bem configurados, de modo a precisar, já de saída, a posição e impressão dominante do sujeito lírico no confronto com o espaço da grande cidade. Daí porque todo o poema parece construir-se em torno da ideia do *despertar*, que não é tematizada abertamente, mas encontra reforço na metáfora do amanhecer e no momento de o eu lírico *levantar-se*. O despertar, obviamente, remete ao momento ainda difuso – como na transição entre o sono e a vigília – de tomada de consciência desse eu em relação à *nova* realidade social com que se defronta. Como de praxe, esse despertar é experimentado como algo *tardio* e, por isso mesmo, com uma boa dose de remorso, levando ao pedido de perdão. Esse pedido, aliás, representa a primeira *retratação* (no duplo sentido do termo) da *culpa social* (e com diz Merquior, *sentimento do mundo* é também *sentimento de culpa*), que se intensificará nos livros seguintes, de forma cada vez mais violenta.<sup>9</sup>

Assim, ao quadro geral da alienação reinante na realidade com que se depara, soma-se ainda a alienação do próprio eu lírico, configurada por suas limitações, sua decisão e ação tardias, e o total despreparo para a luta, a ponto de não saber sequer da existência de uma guerra e, portanto, não dispor do básico para enfrentá-la – o que parece, no fim das contas, comprometer irremediavelmente o alcance de seu empenho solidário.<sup>10</sup>

A condição de dispersão, de quem se sente “anterior às fronteiras”, representada em “Sentimento do mundo” parece encontrar (não por acaso) sua justificativa histórico-social no poema imediatamente seguinte: “Confidência do itabirano”, no qual a alienação, tomada em sentido amplo –

*... esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação*

–, é vista como decorrência da origem (geográfica e social) de um sujeito lírico cuja trajetória é marcada pela experiência da perda de status:

*... tive fazenda, tive ouro, tive gado  
hoje sou funcionário público...*

Depois de “Explicação” (em *Alguma poesia*), é o primeiro retrato objetivo do *fazendeiro do ar*, nome consagrado por Drummond para um *tipo* social bastante recorrente na literatura da época,<sup>11</sup> justamente porque encontra sua razão de ser em um contexto de modernização conservador e contraditório como o dos anos 1930.<sup>12</sup> Contradição essa, inclusive, plenamente encarnada pelo estatuto social dessa personagem histórica, na medida em que se inscreve na convergência de tempos e espaços distintos ou, mesmo, antagônicos: o passado rural e o presente urbano. Enxergar a realidade pela sua ótica já significa, portanto, adotar a perspectiva da contradição. E Drummond soube magistralmente explorá-la, já pela sua condição desajustada de *gauche* (configurada desde o livro de estreia) e, entre outras formas, pela *duplicidade* de atitudes e sentimentos os mais contraditórios. Um bom exemplo encontra-se na própria “Confidência do itabirano”, com o *orgulho e a cabeça baixa* concomitantemente experimentados pelo filho de fazendeiro *cooptado* pelo serviço público federal – e bem sabemos o quanto a *cooptação*<sup>13</sup> reeditava dos mecanismos de *compadrio* e favor da velha ordem patriarcal em contexto urbano-industrial.

39

Seguindo adiante com a questão da alienação presente no livro de 1940, creio que ela pode ser mais bem compreendida se devidamente situada em seu momento histórico-social, marcado pelo populismo getulista e pela aceleração do processo de mercantilização da força do trabalho e das relações sociais no país. É o que bem explica Octávio Ianni (1975, p. 138-139):

*Em última instância, o populismo das cúpulas burguesas produz ou acelera a formalização do mercado de força de trabalho. Liberta os trabalhadores dos laços patrimoniais ou comunitários que impregnavam as relações de produção na sociedade agropecuária ou nos segmentos da economia determinados tradicionalmente pelo mercado externo. Com o tipo de política de massas adotada pelo populismo ocorre provavelmente o último ato de dissociação entre os trabalhadores e a propriedade dos meios de produção, em especial no nível da mentalidade dessas pessoas. Os processos socioculturais e políticos que acompanham*

*a ressocialização do trabalhador no ambiente urbano-industrial reduzem a importância relativa do valor de uso, em benefício do valor de troca. Em particular, os mecanismos inerentes ao consumismo – intensificado e generalizado pela ação da indústria cultural – aceleram a adoção do princípio de mercantilização da força de trabalho e das relações sociais em geral.*

Se a temática da alienação é recorrente na literatura da grande cidade, não constituindo por si só um mérito da lírica drummondiana, a especificidade desta deve ser buscada na particularidade desse seu momento sócio-histórico – sinalizado por Ianni – e do tratamento dispensado ao tema. Sem perder de vista esse contexto, meu objetivo aqui é demonstrar *em que*, supostamente, consistiria esse tratamento particular do tema. Minha hipótese é de que, em *Sentimento do mundo*, ao mesmo tempo em que denuncia a alienação reinante no espaço da grande cidade (reforçada ainda mais pela sua própria condição de origem), o poeta militante busca romper com esse quadro generalizado através de um mecanismo muito estratégico de desalienação, relativo à articulação dos espaços materiais e ao lugar de onde fala o eu lírico nos versos. Tal lugar é compreendido aqui tanto no sentido literal, vale dizer, geográfico, espacial; quanto figurado, relativo ao ponto de vista ou à perspectiva a partir da qual o eu lírico enuncia seu canto participante no livro de 1940.

40

Ora, antes de descer à *praça de convites* (espaço público, de convívio e apelo à união e à resistência), o que só virá efetivamente ocorrer em *A Rosa do povo*, será de um espaço interior que ele entoará seu canto participante, a partir do que observa *lá fora e lá longe*, de modo que se estabelece em vários momentos do livro uma tensão significativa entre o *dentro e o fora*. Uma verdadeira *dialética da interioridade e da exterioridade*, para empregar uma expressão de Bachelard, tomada, entretanto, em sentido político-social.

Em *Sentimento do Mundo*, temos apenas raras e rápidas incursões do eu pelas ruas da cidade, exposto aos riscos que a cercam, pois a rua, dirão os versos de “A noite dissolve os homens”, é o espaço “onde se combate”. E em “Madrigal lúgubre”,

*Cá fora é o vento e são as ruas varridas de pânico,  
é o jornal sujo embrulhando fatos, homens e comida guardada.*

Em função mesmo dessa ameaça das ruas, nosso poeta tenderá a recolher-se a um espaço interior, a partir de onde buscará estrategicamente captar a realidade externa. É, assim, *através da janela*, que o eu lírico observa à distância o operário a quem dirige seu apelo solidário, passando na rua a caminho mar. É também *pela janela de um vagão de trem* rumo a Minas Gerais que ele observa lá fora o subúrbio que

*todo se condensa para ser visto depressa,  
com medo de não repararmos suficientemente  
em suas luzes que mal têm tempo de brilhar.*

Ainda *dentro do quarto*, ele ouve à distância um menino chorando na noite – tão distante quanto o som do cavaquinho que chega *aqui embaixo* como uma gentileza do Morro da Babilônia.

Em “Mundo grande”, ao passo que “[o]s homens estão cá fora, estão na rua”, o eu lírico aparece na sequência (autorreferido na 3ª. pessoa), em algum lugar supostamente fechado, onde se protege da chuva, pois “[f]echa os olhos e esquece” enquanto “[e]scuta a água nos vidros”. Por último, no sugestivamente intitulado “Noturno à janela do apartamento”, o eu melancólico é focalizado a contemplar e meditar sobre o mar da noite, onde só se destaca, ao longe, o “triste farol da Ilha Rasa”. A imagem final acaba, assim, por desvendar o *lugar específico* de onde o eu lírico tem falado – bem como a *moldura* por onde ele tem *enquadrado* a realidade – não só no poema que dá fecho à coletânea, mas, de certo modo, na maior parte do livro de 1940.

O espaço interior, nesses poemas, é tomado como símbolo de abrigo e proteção – e, por isso mesmo, como privilégio de classe. Em alguns deles (“Mundo grande”, por exemplo), chega, inclusive, a se configurar claramente como espaço da alienação em relação à realidade histórica, social e política das ruas, espaço público, onde as contradições, tensões e conflitos de classe afloram em toda sua evidência. Nesses momentos é que a posição de nosso eu lírico torna-se crítica, pois será exatamente essa atitude de alheamento tipicamente burguesa, buscando refúgio em um espaço fechado, que ele tratará de denunciar em outros poemas do livro. É o que ocorre quando ele se volta ironicamente seja para os moradores do “sólido edifício” instalados no “terraço mediocrementemente confortável” de “Privilégio do mar”; seja para a princesa insone encerrada no palácio em ruínas de “Madrigal lúgubre” – apropriação propositadamente perversa do conto da *bela adormecida* para simbolizar essa posição de classe condenável, da qual, aliás, vimos ele próprio *despertar*, no primeiro poema do livro. A mesma ironia comparecerá, ainda, em “Tristeza do Império”, com a atitude dos conselheiros em relação à

*[...] guerra do Paraguai,  
o enfado bolorento de São Cristovão,  
a dor cada vez mais forte dos negros [...]*

Ao invés de efetivamente *aconselhar* (como lhes competia fazer) e propor soluções às injustiças e contradições da ordem patriarcal e escravocrata anacronicamente vigente, nossos conselheiros buscavam abstrair dessa realidade e, diante do “colo ebúrneo das donzelas opulentas”, sonhar com

[...] a futura libertação dos instintos  
e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana, com rádio e telefone  
automático.

De modo que o poema parece estabelecer uma ponte com o passado, talvez para sinalizar a *persistência* dessa atitude (individualista e alheia) de nossas elites no presente da modernização.

Por mais contraditório que seja o poeta empenhado em condenar ironicamente essa atitude de alheamento burguês e, ao mesmo tempo, incorrer nela, o fato é que ele jamais deixou de esconder seus *deslizes* de classe (como também vimos no poema de abertura). Ele tratará, inclusive, não só de denunciá-los como também de *condená-los* de forma ainda mais virulenta do que a ironia, não raramente lançando mão da *personificação do eu* (MERQUIOR, 1981) – estratégia literária recorrente, em que o eu lírico se desdobra *em dois* para melhor encenar o conflito de posições e sentimentos, como o dilema moral entre a exigência de participação e o desejo de evasão, visível, entre outros poemas, no próprio “Mundo grande”.

42

Mas a relevância das notações espaciais do livro não se resume apenas a essa tensão entre interior e exterior. Elas englobam ainda toda uma demarcação topográfica da antiga Capital Federal, cobrindo a cidade de alto a baixo e de um lado a outro: do morro (“Morro da Babilônia”) ao mangue (mencionado de passagem em “La Possession du Monde”), da zona sul (“Inocentes do Leblon”) à zona norte (“Indecisão do Méier”), do subúrbio (“Revelação do subúrbio”) ao centro do Rio (a Rua Larga em “Brinde no Juízo Final”).

Em *A imagem da cidade*, Kevin Lynch “ensina-nos que a cidade alienada é, acima de tudo, um espaço onde as pessoas são incapazes de mapear em suas mentes sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram”, de modo que a possibilidade de desalienação deve necessariamente envolver “a reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais”, como bem resume Fredric Jameson. O mesmo Jameson vale-se dessa concepção de Lynch para formular uma categoria central de sua reflexão dialética sobre o pós-modernismo, que aparece sintetizada no conhecido conceito de “mapeamento cognitivo”, do qual ele se apropria nos seguintes termos:

*A concepção de mapeamento cognitivo proposta aqui [...] envolve uma extrapolação da análise espacial de Lynch para a esfera da estrutura social, o que vale dizer, em nosso momento histórico, para a totalidade das relações de classe em uma escala global (ou diria multinacional)... A incapacidade para mapear socialmente é tão danosa para a experiência*



*política quanto a incapacidade análoga para mapear espacialmente é para a experiência urbana. Resulta disso que uma estética do mapeamento cognitivo nesse sentido é uma parte integral de um projeto político socialista.* (L YNCH apud JAMESON, 1997, p. 76-77)

Muito embora Jameson tenha em mira o momento histórico atual, de globalização e internacionalização do capitalismo, quando se dá a subordinação do senso histórico-temporal a uma espacialização que o reduz ao eterno presente, seu conceito de mapeamento cognitivo ajuda a compreender em retrospecto muito do que Drummond realiza *mutatis mutandis* em contexto periférico, em um dos ciclos de modernização conservadora e tardia que define o Brasil dos anos 1930-40.

Isso porque Drummond não trata apenas de mapear espacialmente, mas, através da articulação dos espaços materiais, busca romper com alienação reinante, ascendendo à consciência da totalidade social e da posição que nela ocupa. A tensão interior-exterior, a distância física e a cartografia do Rio nunca são puramente espaciais, mas material ou *materialisticamente* (se me permitirem o neologismo) sociais. Em última instância, pode-se dizer que Drummond realiza a seu modo a

*[...] função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade: permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.*<sup>14</sup> (LYNCH apud JAMESON, 1997, p. 76-77)

43

É o que se pode verificar, primeiramente, no modo como o eu lírico busca definir as posições de classe, sobretudo a *sua* – marcada, sim, pela perda de *status* do filho de fazendeiro, sem chegar, contudo, a igualar a posição do atual funcionário público ao nível daqueles a quem dirige seu apelo solidário, seja o operário, o habitante do morro ou do subúrbio. Longe de tomá-las isoladamente, Drummond busca sempre compreender tais posições de classe de forma *relacional*, como sempre recomendou a melhor tradição marxista. (JAMESON, 1992, p. 76-77) Com isso, ele pode resgatar a rede complexa de relações que compreende o conjunto social, com todos os seus antagonismos e contradições. Assim, em “O operário no mar”, a posição deste e a do eu lírico definem-se em função da distância social (materializada espacialmente) que os separa e que o eu trata explicitamente de reconhecer, apesar do desejo sincero de superá-la. Como contraponto, em “Privilégio do mar”, apesar da distância irônica do eu em relação aos valores e temores pequeno-burgueses dos moradores do sólido edifício, não se pode deixar de reconhecer a proximidade de classe que o une a eles – o que talvez justifique o uso da 1<sup>a</sup>. pessoa do plural irmanando a todos, embora saibamos tratar-se de uma estratégia de desmascaramento irônico.<sup>15</sup> (OEHLER, 1997)

Ao lado das relações de classe, o mapeamento promovido por Drummond detecta, no espaço da cidade, os indícios que sinalizam a lógica da dominação internacional do capitalismo em sua segunda fase imperialista (como diria Ernest Mandel), denunciada pelo anúncio da gasolina americana em “O operário no mar” e pela Light em “Brinde no Juízo Final”, justamente em uma época em que a nacionalização das indústrias era questão-chave.<sup>16</sup>

Por último, em seu intuito desalienador, esse *mapeamento cognitivo* envereda pelos meandros sinuosos dos discursos e das ideologias em concurso, com um propósito absolutamente desmistificador, seja em relação à mística do trabalho, que constituía a base de sustentação do programa getulista; seja em relação aos expedientes do discurso apelativo da “esquerda radical” que, tendendo ingenuamente a suplantar as distâncias de classe, como vimos na abertura do ensaio, obrigava o poeta a um novo *recuo* para uma *posição justa*, mas difícil de sustentar em épocas de polarizações e radicalismos. Dada a relevância e a complexidade do assunto, reservo-lhe um espaço maior, dedicado à análise de dois poemas onde tais desmistificações aparecem melhor configuradas: “Elegia 1938” e “O operário no mar”, já bastante citado aqui.

## 2.

## ELEGIA 1938

*Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo. Praticas laboriosamente os gestos universais, sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.*

*Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas, e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção. À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.*

*Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer. Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.*

*Caminhas entre mortos e com eles conversas sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito. A literatura estragou tuas melhores horas de amor. Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.*

*Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota e adiar para outro século a felicidade coletiva. Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.*

Mais uma vez, Drummond lança mão da estratégia de *personificação do eu*, levando o sujeito lírico a dirigir-se a si mesmo como a um *outro*, na segunda pessoa, a fim de dramatizar a dualidade de posições que o divide entre uma atitude lúcida e empenhada e o sentimento de impotência, alienação e desistência encarnada pela alteridade que só vem a ser identificada na derradeira estrofe como “coração orgulhoso”. Obviamente, ao remeter para o final a identificação de seu “interlocutor”, o eu cerca de ambiguidade o *tu* a quem se dirige, podendo ser qualquer um que se iguale à alteridade na atitude alienada e conformista.

A alienação é denunciada pelo eu lírico desde a primeira estrofe, através do modo como o *tu* se inscreve objetivamente no universo do trabalho, produzido sem qualquer espécie de satisfação, de proveito ou mesmo de sentido, porque praticado “sem alegria, para um mundo caduco, onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo”. Em contraponto ao *tu*, que pratica “laboriosamente os gestos universais”, movido pelo anseio de satisfação das necessidades mais imediatas (além de *calor, frio, fome e desejo sexual*, a própria *falta de dinheiro*, que, na sociedade de mercado, é *naturalizada* em carência ou necessidade das mais elementares), há, na segunda estrofe, os “heróis” que “encham os parques da cidade”, preconizando “a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção”. Se são *heróis*, é porque têm o poder de sublimar ou abstrair das necessidades mais imediatas às quais se mostra preso o *tu*, que se “arrasta”, qual réptil ou animal, na medida em que se acha incapaz de alçar à superioridade daqueles. Os mesmos heróis, entretanto, diante da mais leve ameaça exterior, como a neblina da noite, são os primeiros a buscar refúgio em seus “guarda-chuvas de bronze”<sup>17</sup> ou em “volumes de sinistras bibliotecas” (dos quais talvez proceda a ideologia professada).<sup>18</sup> São os ideólogos do esforço, os defensores da ética em que se apoia o universo do trabalho, fundado naquele *princípio de desempenho* e da *mais-repressão* a que se referia Marcuse em conhecida obra (1981).

Não é, assim, sem uma boa dose de ironia que Drummond reporta-se a tais heróis, o que, somada à denúncia do trabalho alienado na primeira estrofe, revela *uma visão completamente desideologizada do esforço*. O fato não escapou ao olhar arguto de Roberto Schwarz, que observou, de passagem, a conversão “de privação em lucidez” que anima os versos da elegia, analogamente ao que ocorria, com data diversa, no episódio cruel de D. Plácida, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde Machado demonstra “[...] uma noção radicalmente desideologizada do esforço, o qual é despido de mérito intrínseco.” (SCHWARZ, 1990, p. 101) Mais moderno que os próprios modernistas – ao retomarem, com sinal positivo,<sup>3</sup> nossa tão propalada preguiça ingênita, num momento de visíveis sinais de esgotamento da ética do trabalho –, Machado teria visto, assim, “[...] a outra face da moeda: em plena era burguesa, o trabalho sem mérito é um ápice de frustração histórica”. (SCHWARZ, 1990, p. 100)

Falando muito depois de Machado e dos modernistas de primeira hora, essa “noção desideologizada do esforço” em Drummond deixa-se flagrar em toda sua contundência quando posta à contraluz do contexto de emergência do poema, marcado por aquele processo de mercantilização da força do trabalho e das relações sociais, visto mais atrás com Octávio Ianni.

Aludindo no título a uma data significativa,<sup>20</sup> a “Elegia 1938” segue na contração do empenho estadonovista em consolidar uma ideologia política de valorização do trabalho e de “reabilitação” do papel e do lugar do trabalhador nacional.<sup>21</sup> Estreitamente ligada à aprovação e implementação de direitos sociais ao trabalhador (como a legislação trabalhista, previdenciária e sindical e a instituição da Justiça do Trabalho), a estratégia político-ideológica armada pelo governo Vargas objetivava o combate à pobreza justamente através da promoção do trabalho como ideal do homem para aquisição de riqueza e cidadania. Visto como um direito e um dever do cidadão, uma necessidade individual e uma obrigação para com a sociedade e o Estado, o trabalho devia tornar-se, assim, medida de avaliação social dos indivíduos e, conseqüentemente, critério de justiça social. Para tanto, ele precisaria ser despido de toda e qualquer conotação negativa e associado a significações que constituíssem de forma substancial a superação das condições objetivas do presente do trabalhador, como bem ilustra o seguinte comentário de um dos articulistas de *Cultura Política*, órgão compromissado com a ideologia do Estado:

*O trabalho não é um castigo nem uma desonra. Só o é para os que alienam o seu valor de colaboradores sociais e trabalham bestializados sob o império da máquina. A mecanização sem inteligência e sem ideal é que torna o homem mercadoria das forças econômicas.* (GOMES, 1982, p. 151-166)

A disseminação da ideologia do trabalho durante o Estado Novo deixar-se-ia flagrar até mesmo no domínio da arte, mais particularmente da arte popular, e um bom exemplo é o caso do rádio e da música popular, que atuava sob o estímulo e a censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), ciente de seu “poder de sugestão”. Foi o que demonstraram Martins Castelo e Sérgio Cabral, ao tratarem de alguns sambas de Sinhô e Ataulfo Alves entre outros, empenhados no combate à vadiagem do malandro do morro, que, de mito nacional louvado na década anterior, tornou-se em 30 um mal a extirpar: era o “enquistamento urbano do êxodo da senzala” (GOMES, 1982) a ser purgado, reabilitado através da integração ao universo do trabalho.

É, assim, em confronto com essa ideologia do trabalho que “Elegia 1938” ganha, de forma mais fundamentada historicamente, a força radical que lhe atri-

bui Schwarz, para a qual contribui ainda a autocrítica impiedosa promovida pela consciência culpada do intelectual participante, dividido entre a lucidez desmascaradora e o empenho combativo de um lado e, de outro, o desejo de evasão (na *noite*, no sono...), desistência (do sonho de *felicidade coletiva*) e aceitação conformada (da *guerra*, do *desemprego* e da *injusta distribuição*, como se fossem tão “naturais” quanto a *chuva*), diante do reconhecimento de sua impotência face à engrenagem<sup>22</sup> de todo um sistema (assentado na mesma ideologia) que tem em Manhattan seu conhecido símbolo. Mas através da visão desideologizada do esforço, do próprio embate culposo com sua alteridade e do conseqüente apelo à participação social, o *eu* recalitrante acaba por realizar vicariamente a implosão raivosa a que se furta o *tu* irresoluto, no crescendo dos versos até o fecho bombástico - que a história mais recente trataria de cercar de ironia, depois de 11 de setembro.

### 3.

Mas assim como “Elegia 1938” revela uma visão completamente desideologizada do esforço no mesmo momento em que o populismo getulista empenhava-se na consolidação da mística do trabalho, “O operário no mar” constrói-se à custa da desconstrução do discurso panfletário e não menos populista da esquerda militante, expondo o que há nele de ingênuo e reificador. É o que se vê já na abertura do poema em prosa, onde o eu lírico se ocupa em desvencilhar o operário do empecilho das vestes com que o recobriu a literatura e o discurso engajados:

*Na rua vai um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e secretos.*

O desnudamento, como se vê, é tomado no sentido literal e figurado: ao mesmo tempo em que despe o operário da blusa de pano azul e grosseiro, liberta-o do peso da convenção e do apelo que reside exatamente nas vestes. A referência ao “conto” e ao “drama” parece bem demonstrar que Drummond tem em mente aqui não (ou pelo menos *não só*) o discurso populista oficial, mas o discurso esquerdista, veiculado pela literatura mais engajada.

Do mesmo modo com que o despe das vestes populistas, o poeta devolve a figura do operário às *proporções naturais*, retirando a ênfase na deformação dos membros que, em geral, estão associados à ideia de trabalho. Ainda aqui, é certo, Drummond parece ter em mente certa tendência apelativa da literatura e da arte

de cunho mais participante. Basta lembrar que, pela época, um aspecto significativo da pintura social de Portinari – a quem o poeta dedica um dos poemas de *Sentimento do mundo* – estava na *deformação expressionista* da “mão como símbolo da força do trabalhador” e do “pé solidamente plantado no chão, marcando a ligação visceral do trabalhador com o solo”,<sup>23</sup> (FABRIS, 1990, p. 85) como se pode notar em *Café*, entre outras telas.<sup>24</sup> Além disso, é na figura do *negro* que se encarnará a representação mais acabada do trabalhador e, nesse ponto, é certo, Drummond não chega a se afastar de todo do convencional, pois define seu operário como um homem comum, apenas “mais escuro que os outros.”<sup>25</sup>

Note, ainda no fragmento acima, que o desnudamento do operário das vestes da convenção não basta para *desvelá-lo* completamente aos olhos do seu observador, visto trazer “uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos”. Ele permanece, assim, um enigma para o eu lírico, talvez justamente porque o vê de *longe*, de uma *perspectiva distanciada*, o que vale dizer, de um outro *lugar social*. E assim como a figura do operário permanece um segredo para o sujeito lírico, este desconhece também o lugar para onde aquele se dirige:

*Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder opositor vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha.*

O operário se afasta do local de trabalho (fábrica) para um ambiente natural (campo), o que, num outro nível, acompanha o movimento descrito pelo poema ao devolver o operário às condições e proporções *naturais* dos demais homens.

No campo, é visível a desproporção entre o “grande” anúncio de gasolina americana e a quantidade excessiva de “fios, fios, fios”, que passam a integrar *naturalmente* a paisagem a ponto de dominá-la mais do que as próprias árvores que se escasseiam (são só “algumas”). O operário que para aí se dirige permanece alheio tanto ao domínio massivo do capital internacional, quanto às notícias e ideologias veiculadas por toda essa rede de comunicação (que contam dos Estados Unidos, da Rússia e do Araguaia, um dos pontos da trajetória da Coluna Prestes), do mesmo modo como ignora a discussão política do líder opositor na Câmara de Deputados – limitando-se à constatação ingênua de que “ali corre água,

que mais adiante faz calor”. Assim, embora Drummond confira uma atitude decidida ao seu operário (visto o modo como ele *pisa firme* enquanto caminha para o campo), não deixa de reconhecer a alienação em que ele se encontra imerso. Talvez por isso indague mais de uma vez: “para onde vai ele, pisando assim tão firme”... “Para onde vai o operário?”. Indagação que parece referir-se menos a um lugar geográfico específico e mais ao *destino social* do operário como classe, tendo em vista sua condição alienada.

É nesse momento em que indaga pelo destino do operário, que sente o impulso de se irmanar dele, de saltar pela janela e deter-lhe o passo, mas reconhece de imediato a distância, pontuada de desconfiança, que os separa. É a *culpa* de classe que aflora sob a forma de *vergonha* e de um suposto *desprezo* que o eu reconhece partir talvez mais dele próprio do que do operário. Tanto é que este, longe de qualquer gesto inamistoso ou hostil, dirige-lhe um “sorriso úmido”, no momento em que segue milagrosamente (qual santo, embora destituído de qualquer santidade) caminhando no mar, “que se acovardou e o deixou passar”.<sup>26</sup> Será esse sorriso, aliás, o “único e precário agente de ligação” entre ambos com a chegada da *noite* – imagem das mais recorrentes no livro, empregada aqui, especificamente, pelo seu potencial de *isolamento e separação*, conforme assinalou Gledson. Atravessando todos os obstáculos que os separa (formações salinas, fortalezas da costa, medusas), esse sorriso, diz o eu,

49

[...] *vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe um dia o compreenderei?*

Nesse sentido, o “sorriso úmido” equipara-se ao “som do cavaquinho” que desce como uma “gentileza” do “Morro da Babilônia”. Como gestos, ambos, de esperança e compreensão futuras, partindo sempre do *outro*, para além de todo *ressentimento* pela exploração e injustiça – e resvalando, talvez, para certa *romantização* discutível do pobre, que não chega, entretanto, a comprometer o alcance social dessa poesia.

Se, com “O operário no mar”, nosso poeta participante busca, de fato, avaliar as reais possibilidades de adesão ao sonhado apelo revolucionário, em um contexto marcado não só pela repressão política, mas pela alienação reinante (inclusive do próprio operariado), essas perspectivas nada animadoras não o impedirão de seguir com seu empenho social. Poderíamos, assim, prosseguir com a análise da *espacialidade*<sup>27</sup> na lírica do período, cobrindo momentos de desalento, como em *José*, que parecem levar o eu lírico a recolher-se ainda mais aos espaços interiores, tão fechados a ponto de quase se perder de vista o contraponto representado pela realidade exterior, como se nota em “A bruxa” e, sobretudo, “Edifício Esplendor”.

## A CLAUSURA DE JOSÉ<sup>28</sup>

Assim como na abertura da análise de *Sentimento do mundo*, começo, aqui, por destacar a presença baudelaireana em *José*, que se faz sentir em dois temas, um dos quais remetendo diretamente à experiência da grande cidade. O primeiro deles diz respeito à própria poética do livro, traçada em “O lutador”, no qual o fazer poético é descrito em termos metafóricos de luta ou embate (que chega no limite da violência sexual) com as palavras que, personificadas, se furtam aos assaltos do poeta e não se submetem a seu desejo (de expressão). A mesma metáfora de luta (com as palavras) foi empregada por Baudelaire em “O sol”, de *As flores do mal*, para descrever o ato da escrita poética, mais especificamente definido como uma “fantástica esgrima”. Mas enquanto Baudelaire sai vitorioso de sua empreitada, colhendo ou convertendo em versos as imagens que a memória reteve e que se ofertaram ao acaso das perambulações do poeta pelas ruas da cidade, em “O lutador”, Drummond encena o fracasso da empreitada (que é sempre o modo paradoxal como ele, ao pôr em questão o drama da linguagem, alcança o êxito na sua criação).

O outro tema baudelairiano, que mais interessa à presente abordagem, diz respeito à articulação contraditória entre **multidão** e **solidão**, em poemas como “O boi” –

50

*Ó solidão do boi no campo,  
ó solidão do homem na rua!  
Entre carros, trens, telefones,  
Entre gritos, o ermo profundo.*

– e “A bruxa”:

*Nesta cidade do Rio,  
de dois milhões de habitantes,  
estou sozinho no quarto,  
estou sozinho na América.*

[...]

*De dois milhões de habitantes!  
E nem precisava tanto...*

Entretanto, como nota Andrade Santos, enquanto o poeta francês “amava a solidão, mas a queria na multidão”, o mesmo não ocorre em *José*: “em Drummond não há recusa da multidão, mas a frustração individual de um eu lírico que busca canais de integração com uma realidade que o supera, que não deixa aflorar as individualidades no grupo social construído a partir da troca de experiências.” (SANTOS, 2006, p. 137)



É ainda o isolamento e a conseqüente solidão o tema de “Edifício Esplendor”, cuja ação transcorre num interior que transmite uma sensação de espaço restrito, ao mesmo tempo físico e moral, como bem observa John Gledson. (GLEDSON, 1981) Este último identifica ainda no poema a alusão irônica à história bíblica do homem que construiu sua casa na areia, ao tratar do **projeto** de um edifício que se forma na mente de Oscar Niemeyer antes de tomar forma física nas areias de Copacabana:

*No cimento, nem traço  
da pena dos homens.  
As famílias se fecham  
em células estanques.*

*O elevador sem ternura  
expele, absorve  
num ranger monótono  
substância humana.*

*Entretanto há muito  
se acabaram os homens.  
Ficaram apenas tristes moradores.*

Estabelecendo o gancho com um verso de “O boi” (“*a cidade é inexplicável / e as casas não tem sentido algum*”), Andrade Santos ressalta a ironia presente também no título de um poema que explora o impacto da arquitetura moderna por meio da visão trágica do isolamento individual num espaço de suposta coletividade: “a habitação moderna pouco tem de esplendor, e na sua clausura física, mais assombra que resplandece”. (GLEDSON, 1981, p. 138) Os versos contrapõem a moradia contemporânea e o casarão da infância do eu lírico, cuja evocação é suscitada por um retrato na parede do apartamento. Mas longe de ser uma compensação à impessoalidade da moradia moderna, a casa paterna, na sua calma, lentidão e brancura, além da amplidão, surge povoada de fantasmas, cismas e experiências (inclusive sexuais) marcadas pelas relações patriarcais que fazem o Eu lírico comparar a evocação da infância no “medonho edifício” a um “copo de veneno”... Por isso, citando os popularíssimos versos de “Meus oito anos”, dirá: “*Ó que saudades não tenho/da minha casa paterna*”. A negativa rompe, assim, com “o sentimentalismo romântico da existência harmônica e pura do mundo infantil” (GLEDSON, 1981, p. 140) contido no poema parodiado de Casimiro de Abreu.

Pela visão negativa da arquitetura moderna, separando o homem de sua essência, contida na alusão a Niemeyer e, mesmo, a “Goiás, a extinta pureza”, Santos reconheceu em “Edifício Esplendor” a mesma crítica endereçada décadas depois

ao projeto de Brasília e suas superquadras que, pela uniformização do espaço arquitetônico e pela padronização dos edifícios, despertavam em seus habitantes o sentimento de mesmice, monotonia, isolamento e perda da individualidade.<sup>29</sup> (SANTOS, 2006, p. 140) Assim, poderíamos dizer que, se o arquiteto e urbanista suíço Le Corbusier (cujas ideias influenciaram Niemeyer) via na **arquitetura** uma alternativa à **revolução**, “Edifício Esendor” parece demonstrar como, ao contrário, ela representa um impedimento à transformação social, justamente por contribuir para a condição de isolamento e alienação reinantes.

Ainda que julgue a hipótese de Santos válida, creio que a menção, nos versos, a “Goiás, a extinta pureza” se deva mesmo às transformações profundas operadas nessa região central do país com a chamada *Marcha para o oeste*, programa implementado nas vésperas de 1938 pelo governo varguista com o alegado intuito de promover a ocupação dos vazios demográficos por meio de absorção dos excedentes populacionais que faziam pressão no centro-sul do país, encaminhando-os às áreas produtoras de matérias-primas e gêneros alimentícios a baixo custo. O objetivo oficial era, assim, o de quebrar os desequilíbrios regionais pela implantação de uma política demográfica que incentivasse a migração. Para que a política varguista obtivesse êxito, era preciso criar uma base de apoio em estados como Goiás, Mato Grosso e Paraná, que se encarregariam da produção de alimentos e matérias-primas capazes de abastecer o novo polo industrial do sudeste. Afora o incentivo à produção agropecuária de sustentação, o programa tinha por objetivo a construção de estradas, a reforma agrária e a criação de colônias agrícolas, sendo a primeira delas instalada na cidade de Ceres. Essa ocupação do centro-oeste visava, além disso, a ser uma etapa preliminar na ocupação da Amazônia. Nas palavras de Vargas, a *Marcha para o Oeste* incorporou “o verdadeiro sentido de brasilidade”, uma solução para os infortúnios da nação. Pensada no plano internacional, essa região Centro-Oeste do Brasil era alvo potencial de cobiça de outros países, como respaldo da noção de “Espaço Vital” em vigor no contexto da Segunda Grande Guerra, que defendia o direito de as nações “mais desenvolvidas” ocuparem áreas pouco exploradas em países “menos desenvolvidos”.

Neste contexto e em vista dessa ameaça, entende-se porque Vargas, depois de longo sobrevoo na região do Araguaia (região referida por Drummond em mais de uma momento de sua lírica social, como vimos em “O operário no mar”), a convite do governador de Goiás, Pedro Ludovico, ao se defrontar abismado com “o branco do Brasil Central” representado pela vastidão de florestas cortadas por rios imensos, tenha encarregado o ministro João Alberto Lins de Barros de promover a interiorização do país, fazendo nascer daí a Fundação Brasil Central (FBC), logo seguida da criação da Expedição Roncador-Xingu, com a função de

mapear o centro do país e abrir caminhos que ligassem essa região ao resto do país. O ministro João Alberto foi um dos maiores incentivadores da colonização do Centro-Oeste, principalmente por ter conhecido toda a região como revolucionário da Coluna Prestes. Ele vislumbrava o futuro econômico do Vale do Araguaia, apontando a terra como ideal para pecuária. Além disso, o ministro sonhava em ver uma urbanização planejada e ordenada.

É no bojo desse processo que foi planejada e construída a nova capital política e administrativa de Goiás, entre 1933 e 1935, com a transferência de secretarias e outros órgãos públicos nos anos seguintes até a inauguração oficial em julho de 1942. O plano piloto de Goiânia, de Attilio Corrêa Lima, fortemente influenciado pelo urbanismo francês, foi reformulado por Armando de Godoy, sobretudo na concepção do atual Setor Sul da cidade, inspirada pelo movimento das *cidades-jardim*.

Portanto, como se acredita aqui, é à luz desse contexto da Marcha para o Oeste, que podemos entender a referência de Drummond a “Goiás, a extinta pureza”, o que, num poema que explora criticamente as contradições do urbanismo e arquitetura novas, se explica também pela concepção urbanística de Goiânia.

No mais, é possível lembrar outro momento em que Drummond, pela mesma época, embora sem a visada extremamente crítica, negativa de “Edifício Esplendor”, dava provas de não se empolgar muito com os projetos da arquitetura nova. Justo ele que, na qualidade de chefe de Gabinete de Capanema, viria a ocupar diariamente uma das salas daquele que é considerado o marco da arquitetura funcionalista no Brasil, concebido por Lucio Costa e Oscar Niemeyer sobre traçado original de Le Corbusier: o prédio do Ministério da Educação. Veja-se o registro de Drummond em seu diário, quando da mudança em 1944 para o novo edifício:

1944

*Abril, 22 – Dia 5, mudança do Gabinete do Ministro para o edifício do Ministro da Educação, no Castelo, cuja construção teve início em 24 de abril de 1937. Deixamos afinal os estreitos compartimentos alugados no 16º andar do Edifício Rex.*

*Dias de adaptação à luz intensa, natural, que substitui as lâmpadas acesas durante o dia; às divisões baixas de madeira, em lugar de paredes; aos móveis padronizados (antes, obedeciam à fantasia dos diretores ou ao acaso dos fornecimentos). Novos hábitos são ensaiados. Da falta de conforto durante anos devemos passar a condições ideais de trabalho. Abgar Renault resmungava discretamente: ‘Prefiro o antigo...’ A sala em que me instalaram não provou bem. Desde anteontem passei para outra onde as coisas têm melhor arrumação.*

*Das amplas vidraças do 10.º andar descortina-se a baía vencendo a massa cinzenta dos edifícios. Lá embaixo, no jardim suspenso do Ministério, a estátua de mulher nua de Celso Antônio, reclinada, conserva entre o ventre e as coxas um pouco de água da última chuva, que os passarinhos vêm beber, e é uma graça a conversão do sexo de granito em fonte natural. Utilidade imprevista das obras de arte.* (ANDRADE, 1985, p. 13)

O registro é dúbio: mesmo aquilo que parece conquista ou mérito, como a “luz intensa, natural” (tão reivindicada por Le Corbusier, juntamente com a ventilação, ambas preceitos fundamentais reiterados na *Carta de Atenas* e outros escritos fundamentais do arquiteto suíço), parece exigir tanto esforço de adaptação quanto as “divisões baixas de madeira” e os “móveis padronizados”... O modo também como se refere aos “novos hábitos” que “são ensaiados” e às “condições ideais de trabalhos” a que “devemos passar” joga alguns dos principais objetivos visados pela arquitetura funcionalista para o plano da tentativa e da probabilidade, sem se comprometer com a certeza do alcance. Essa impressão é reforçada, ainda, pelo caso exemplar da mudança de sala em que o poeta-funcionário foi instalado primeiramente e que “não provou bem”, levando-o a ser transferido para outra que tem, apenas, “melhor arrumação”... A explicitação do desagrado e da rejeição é posta na boca de Abgar Renault (“Prefiro o antigo...”), sem que haja, necessariamente, uma concordância tácita de Drummond com essa visão do amigo. Como sempre, Drummond joga com perspectivas diversas ou antagônicas sem alinhar-se a uma em particular, o que não implica omissão, recusa em tomar partido, mas uma forma própria de sua poética e raciocínio dialéticos ou mesmo aporéticos. Entre o velho e o novo, o antigo e o moderno, o poeta pondera dialeticamente, assim como faz em “Edifício Esplendor” ao confrontar a habitação moderna com o casarão patriarcal do qual não guarda saudade alguma. Mas, o que interessa aqui é chamar a atenção para a desconfiança ou resistência mesmo de Drummond em relação ao urbanismo moderno e a arquitetura funcionalista em seu momento inaugural no Brasil, sobretudo quando confrontados com a adesão incondicional de João Cabral aos preceitos dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) e da *Carta de Atenas* mesmo depois de sua concretização máxima no projeto de Brasília.<sup>30</sup>

Não custa lembrar, aqui, de passagem, que a alusão, em “Edifício esplendor”, à casa paterna faz aflorar ainda mais o **ciclo drummondiano de poemas sobre a família**, que ganha força na produção desse período justamente pelo “aguçamento dos temas de inquietude pessoal e o aparecimento dos temas sociais”, incorrendo em uma aparente contradição: a de que o nosso maior poeta social “seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição. Isto nos leva a pensar que talvez este ciclo represente na sua obra um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e contém.” (CANDIDO, 1995, p. 130)

O primeiro grande poema do ciclo comparece no fecho de *José*: “Viagem na família”, que alude ao *Hamlet* de Shakespeare (GLEDSON,1981) pela situação dramática do Eu lírico que se dirige à figura fantasmática do pai morto, a quem acompanha numa viagem dolorosa pelo passado e a quem interpela em vão, na busca de resposta pelas desavenças e pelos ressentimentos mútuos. Nessa viagem imaginária, repõe certas cenas que se concatenam com as que são evocadas em “Edifício Esplendor”, ao tratar a casa paterna. A alusão shakespeariana contida na figura do fantasma do pai ajuda a iluminar também o modo de ser do filho, retrato acabado do melancólico como Hamlet, que, (i)mobilizado pela reflexão infinda, se caracteriza pela indecisão no agir...

A contrapartida da **culpa familiar** presente em “Viagem na família”, produto do sentimento de traição dos valores de sua classe de origem, é a **culpa social**, simbolizada pela autocastração punitiva de “Mão suja” – em que a sujeira física traduz na verdade o conflito moral decorrente do remorso de sua posição de classe, sempre vista como um limite para seu impulso participante.<sup>31</sup> A problematização dessa distância social que separa o poeta daquele a quem dirige seu apelo solidário, como já vimos a propósito de “O operário no mar”, é o que resgata sua poesia social da militância ingênua de boa parte da literatura participante dos anos 1930-1940. É bem verdade que Drummond não deixa de prestar homenagem a um dos representantes dessa literatura social do período, na dedicatória do primeiro poema de *José* a Emil Farhat, autor de *Cangerão* (1939). Mas é certo também que dedicar não quer dizer, necessariamente, comungar as mesmas ideias e concepções de mundo e do literário...

55

Voltando ainda uma vez à lógica do percurso traçado por Drummond até *José*, é possível dizer que, partindo da indecisão político-ideológica marcante em *Brejo das Almas* (1934) (CAMILO, 2006), o poeta itabirano alcança, em *Sentimento do Mundo*, o momento da **de-cisão** participante. Vimos que esta, todavia, não é obtida de modo tranquilo e positivo, já que encontra pela frente um estado generalizado de alienação, seja da realidade urbano-industrial com que se depara o recém-egresso fazendeiro, decaído à condição de funcionário público; seja dele próprio, que ainda se mostra aprisionado ao passado, revelando, assim, suas limitações de classe, apesar da disposição solidária, conforme atestam os comentados versos de “Confidência do itabirano”. Resulta desse confronto uma situação de impasse, que será a tônica de *José*. O poema homônimo **desdobra**, por assim dizer, as contradições armadas na “Confidência”.

Lançando mão, mais uma vez, do recurso da *personificação dramática*, o Eu lírico parece buscar, por um lado, alcançar a identificação com o homem comum, já que *José* é, como diz o próprio poema, o “sem nome”, e como tal, indica o anonimato a que, por outro lado, também parece se encontrar relegado o antigo

filho de fazendeiro, hoje funcionário público, desbastado de seus bens e mesmo do nome distintivo de família. Sob a popularidade do nome esconde-se, portanto, a perda de status e o anseio de comunhão social. A esse *outro* (que é ele mesmo) traduzido pelo nome comum,<sup>32</sup> o eu lírico endereça a famigerada indagação que se tornou chavão social ou parêmia: “E agora, José?”. Pergunta cuja repetição ao longo dos versos visa assinalar a busca angustiada de saída para a encruzilhada em que se encontra, ao mesmo tempo em que vai expondo as razões desse impasse, marcado pelo isolamento; pela carência de desejo, afetividade e expressão; pela impossibilidade de satisfazer as necessidades mais banais; e, principalmente, pela frustração de todas as expectativas, incluindo a utopia por ele acalentada. Diante dessa frustração, a indagação final do fazendeiro-funcionário que, qual “bicho-do-mato” acuado “sozinho no escuro”, é a de quem vê-se impossibilitado de retroceder na trajetória então traçada (já porque “Minas não há mais”...) ou de recorrer a algum meio de evasão ou “fuga a galope”. Tem, assim, de seguir adiante, embora sem saber para onde, devido à ausência da perspectiva utópica.

Mesmo que nem todos os poemas que integram o livro de 1942 tenham sido concebidos no intervalo de dois anos que separam *José* do livro anterior, é bem possível que ele busque traduzir algo do espírito reinante, marcado pela apreensão decorrente dos avanços e vitórias da ofensiva alemã, depois da invasão da Polônia em 1939, onde o *Führer* instituiu seu governo geral, seguida pelo avanço das tropas hitleristas sobre a Dinamarca e a Noruega; pela invasão da Bélgica e dos Países Baixos; pela ocupação da França; pelo ataque a Kiev, rompendo o pacto com a União Soviética... Pensando em termos de Brasil, muito embora em meados de 1942 o Estado Novo tenha sido levado a declarar guerra às forças do Eixo, é sabida a simpatia que Vargas sempre nutriu (mesmo antes da instauração do regime ditatorial) pelos nacionalismos alemão e italiano como inspiração para o modelo de nação forte e homogênea que se pretendia construir no país, apesar de todo o negacionismo.<sup>33</sup>

Obviamente, a referência à utopia frustrada não indica o abandono definitivo do ideal social acalentado, pois a *José* se seguirá o grande livro *engagé* de Drummond, em que a crença na “rosa do amanhecer” ainda reponha com força, entre outras coisas, em virtude da resistência da cidade russa de Stalingrado ao cerco fascista, durante a Segunda Guerra Mundial. A frustração definitiva só ocorrerá mesmo na fase posterior à “lírica de guerra”, em virtude dos rumos tomados pelo comunismo soviético (com os processos de Moscou) e pela linha dura adotada pela militância comunista local.<sup>34</sup>

Mas ainda que não se queira ligar tão estreitamente os poemas aos sucessos do momento (mesmo com as referências expressas a eles), podemos dizer que, em,

“José”, Drummond parece encenar mais um momento de desânimo como outros que já encenara em *Sentimento do Mundo* e virá a dramatizar também no livro excepcional de 1945. O fato é que, apesar das incertezas e desânimos, o eu lírico ainda resiste, sem ceder ao desespero, ao lamento, ao desejo de fuga e, mesmo, de morte. O sentimento de morte, aliás, perpassa o livro, despontando em “Edifício Esplendor”, mas encontrando sua expressão mais eloquente nos versos reiterativos<sup>35</sup> de “Os rostos imóveis”, como produto da opressão, do imobilismo e da alienação reinantes.

Antes de concluir o comentário sobre *José*, vale destacar duas imagens recorrentes no livro de 1942, que já comparecia no anterior. Em primeiro lugar, as **imagens aquáticas**, mais particularmente **marítimas** (em “Noturno oprimido”, “Palavras no mar” e outros), que Sant’Anna justifica biograficamente (critério sempre problemático) pela transferência do poeta das terras montanhosas de Minas para o Rio, onde a presença do mar, com seu fluxo incessante, lhe dá a sensação mais concreta do tempo em sua transitoriedade. (SANT’ANNA, 1992) Em segundo lugar, as **imagens especulares** (“Estou cercado de olhos”, diz um verso de “A bruxa”), cuja maior expressão está em “A rua do olhar”, que parte efetivamente de um topônimo (a rue de Regard, em Paris) para simbolizar um gesto de calma, compreensão e cumplicidade.

57

Agora, a título de conclusão (provisória...), resgato a referida dialética do interior - exterior, observando, em síntese, que *José* repõe essa polarização radicalizando, por força da alienação generalizada, a incomunicabilidade entre os dois domínios, pela ênfase na ideia de isolamento, de enclausuramento. Apesar do apelo a companheiros e irmãos, movido pelo impulso solidário, o eu lírico permanece apartado deles, encerrado num espaço interior opressivo. Será somente no livro seguinte que ele finalmente sairá às ruas, impulsionado por um novo alento para buscar *o centro mesmo da praça de convites*, onde entoará o mais alto canto participante que a moderna lírica brasileira conheceu, numa flânerie que, ao contrário da baudelairiana, não visa flertar com o mercado,<sup>36</sup> mas, antes, furtar-se ao olhar medusante, *reificador* da forma-mercadoria: (KOTHE, 1985)

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

Em *A rosa do povo*, é impressionante a ênfase dada ao *espaço exterior*, sobretudo a *rua* ou ainda a *praça*, e associado a ele, não só a ideia de *circulação e trânsito*, mas ainda a ação da *caminhada* seguida, num crescendo, pela de *travessia* e de *viagem*

que, transpondo mares e grandes distâncias, ultrapassa as fronteiras não só da cidade, mas do país, traçando o mapa de uma geografia simbólica, de cunho político-ideológico. Do Rio, do Araguaia, vai para a América ou para a Europa, passando por Madri e Londres, alcançando Moscou e Stalingrado devastada pelo cerco fascista, mas vitoriosa, até poder entrar um dia, “ponta de lança, com o russo em Berlim”...

Continua a haver poemas no livro de 1945 que remetem a espaços fechados, residenciais ou locais de trabalho (repartições, fábricas, escritório...), mas a tensão entre interior (burguês) e exterior parece se arrefecer no momento em que o eu participante acede à rua e passa a desenhar essa rota que transpõe todas as fronteiras. É como se aquele *mapeamento cognitivo* que vimos o poeta-funcionário recém-chegado de Minas promover em *Sentimento do mundo*, quando do confronto com a grande cidade, viesse a se ampliar agora em escala nacional e, mais ainda, mundial, numa estratégia radical de desalienação, para traduzir concretamente, em termos geopolíticos, a totalidade social em que se mostra inscrito. ┐

<sup>1</sup> O presente ensaio corresponde à fusão de dois outros estudos publicados anteriormente e dedicados a momentos distintos da lírica social de Carlos Drummond de Andrade: *Sentimento do mundo* e *José*. A essa fusão, foram acrescentadas algumas passagens inéditas. As referências aos periódicos em que foram publicadas as versões anteriores são feitas adiante.

<sup>2</sup> Examinei as articulações dos espaços e a tensão entre interior e exterior estabelecidas no livro de 1940 em “A cartografia lírico-social de *Sentimento do mundo*”. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, mar./maio 2002, p. 64-75. Quanto à questão do espaço em *José*, ver John Gledson. *Poesia e poética em Carlos Drummond*

*de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

<sup>3</sup> Ensaio originalmente publicado em português em *Revista USP*, n. 54. São Paulo, jun-jul-ago 2002; e, em tradução inglesa, em *Portuguese Studies*, Londres (Kings College), v. 19, n. 1, p. 145-162, 2003.

<sup>4</sup> A carta em questão, muito curiosamente, está incluída entre a correspondência passiva do Acervo Carlos Drummond de Andrade no Museu-Arquivo de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa. Seu interesse reside ainda no que ela revela das contradições com que se debatia, então, o poeta em querer manter separado o ato de “servir” ao amigo ministro do ato de



“servir” ao Estado, como se vê neste trecho: “Não podendo participar de um ato público, promovido pela autoridade a que sirvo, e que visava afirmar, mais do que uma orientação doutrinária, o próprio programa de ação do governo, eu não só deixava de servir a essa autoridade como lhe causar, mesmo, um grave embaraço. É verdade que minha colaboração foi sempre ao amigo, e não propriamente ao ministro nem ao governo, mas seria impossível dissociar essas entidades e, se eu o conseguisse, isto poderia servir de escusa para mim, porém não beneficiaria ao ministro”.

<sup>5</sup> Lembre-se aqui o balanço da própria obra feito pelo poeta em sua “Autobiografia para uma revista”, onde diz ter resolvido as “contradições elementares” de sua poesia no livro de 1940, dentre as quais, supostamente, incluem-se atitudes irreconciliáveis como o individualismo extremo e o empenho social: “Meu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do mundo* (1940).

Só as elementares: meu progresso é lentíssimo, componho muito pouco, não me julgo substancialmente e permanentemente poeta”. (ANDRADE, 1992, p. 1344)

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. A Politização da Inteligência. In: BOLLE, Willi (Org.). *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 119. Na mesma linha de argumentação, há também os conhecidos estudos “Sobre a atual posição do escritor francês” e “O autor como produtor”, ambos reunidos em KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p. 184 e 200-201.

<sup>7</sup> MERQUIOR (1981 p. 41). Daí o fato de a maioria dos poemas reportar-se com frequência a diversos pontos da cidade (dado central para a análise aqui proposta). Uma rara exceção no conjunto é a “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, onde, significativamente, não aparecem nenhuma das questões e conflitos de cunho político-social que representavam a novidade do livro.

<sup>8</sup> Para alguns, o título do livro teria sido supostamente inspirado pelo *Sentimento del tiempo*, de Ungaretti.

<sup>9</sup> Refiro-me à autocastração punitiva e o sentimento de inumação em vida entre outras *inquietudes* examinadas por Antonio Candido em conhecido estudo sobre o poeta, onde ainda observa, a respeito do sentimento

de culpa: “Na fase mais estritamente social (a de *Rosa do povo*), notamos, por exemplo, que a inquietude pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do ‘mundo caduco’, pois o sentimento individual de culpa encontra, senão consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. O burguês sensível se interpreta em função do meio que o formou e do qual, queira ou não, é solidário”. (CANDIDO, 1995, p. 126-127) Na esteira de Candido, busquei seguir adiante com o exame da culpa social (e também familiar) em Drummond, no livro citado na nota 1.

<sup>10</sup> Nota a respeito David Treece que o “poema é mais do que uma simples confissão de culpa”, pois há uma certo caráter inevitável associado às ações do eu ligadas ao futuro, que parece sugerir que ele está “condenado ao dilema da consciência social irrealizada” tradução nossa. (GONZALEZ; TREECE, 1992, p. 150)

<sup>11</sup> Na definição de Roberto Schwarz (1978, p. 92), é “o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e crítica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio possibilitava”. Ver ainda, do mesmo crítico e no mesmo volume de ensaios, a belíssima análise de *O Amanuense Belmiro* (outro retrato literário ilustre do fazendeiro do ar). Para um exame da recorrência do tipo no

período, consultar o clássico estudo de Sérgio Miceli (1979).

<sup>12</sup> Merquior (1981, p. 243-244) já notou a respeito, que “a primeira grande contribuição do verso drummondiano consistiu em apreender o sentido profundo das evoluções social e cultural de seu país”, partindo da “própria situação de filho de fazendeiro emigrado para grande cidade, justamente na época em que o Brasil começava sua metamorfose (ainda em curso) de subcontinente agrário em sociedade urbano-industrial [...] Desde então, tornou sua escrita extraordinariamente atenta aos dois fenômenos de base desta mesma evolução histórica: o sistema patriarcal e a sociedade de massa. Sua abertura de espírito, sua sensibilidade à questão social, sua consciência da história impediram-no de superestimar as formas tradicionais de existência e de dominação, mas, ao mesmo tempo, ele se serviu do ‘mundo de Itabira’ – símbolo do universo patriarcal – para detectar, por contraste, os múltiplos rostos da alienação e da angústia do indivíduo moderno, esmagado por uma estrutura social cada vez menos à medida do homem”.

<sup>13</sup> Sobre a cooptação dos intelectuais pelo Estado Novo, a referência obrigatória é, obviamente, o estudo citado de Miceli (embora ele não chegue a apoiar incondicionalmente essa aproximação com os antigos mecanismos de favor).

<sup>14</sup> Central para sua reflexão dialética, o mapeamento cognitivo

(conceito que existia antes mas não no sentido estritamente político-social frisado por Jameson, que chega a defini-lo como um outro nome para a consciência de classe, ligada à materialidade do espaço social) é tratado de forma mais detida no livro sobre o pós-modernismo e na instigante análise do filme *Um dia de Cão* (Cf. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995). Devo ainda a M<sup>a</sup>. Elisa Cevasco uma exposição aprofundada do conceito em ensaio inédito (“The Political Unconscious of Globalization: Notes from the Periphery”), gentilmente cedido por ela.

<sup>15</sup> A estratégia de adotar uma ótica de classe fingindo pactuar com seus valores e visão de mundo para poder, assim, melhor desmascará-las é uma estratégia da estética antiburguesa de Heine, Baudelaire e Flaubert entre outros examinados por Oehler.

<sup>16</sup> Talvez fosse o caso de lembrar que no contexto getulista de incentivo à indústria nacional e nacionalização das indústrias estrangeiras, nem todos os setores tiveram a mesma prioridade. As empresas de energia elétrica só foram tocadas no início dos anos 1940. No caso do petróleo, a discussão sobre a nacionalização das destilarias americanas (que começaram a ser instaladas aqui em 1936) desencadeou uma polêmica que acabou por redundar na criação da Cia Nacional do Petróleo em 1938, mesmo ano da proposta de instalação de refinarias americanas

no país, feita pela Texaco, a Atlantic e a Anglo-Mexican.

<sup>17</sup> A imagem do “guarda-chuva” como signo de refúgio e proteção alienantes (visto como luxo e privilégio de classe, porque “de bronze”) comparece mais de uma vez na lírica de drummondiana, como se vê em “Composição” (*Novos Poemas*), onde, na verdade, se lamenta a ausência dele, para indicar a condição de despreparo e desproteção do eu lírico: “É sempre a chuva no deserto sem guarda-chuva.” Lembre-se, além disso, o belo poema com que João Cabral, logo em seguida, saudaria o amigo itabirano em *O engenheiro* – livro de 1945 dedicado a Drummond, nos mesmos moldes com que este saudou, em seu livro de estreia, o amigo Mário de Andrade –, onde a imagem do guarda-chuva aparece reiteradas vezes. Ou melhor, reitera-se a mesma ideia de que “não há guarda-chuva”, o que vale dizer, “não há proteção” contra o poema, o amor, o tédio, o mundo e o tempo. (MELO NETO, 1994, p. 79)

<sup>18</sup> Não posso deixar de lembrar, aqui, dada as afinidades com a elegia drummondiana, da seguinte estrofe do brechtiano “Aos que vão nascer” que, de acordo com os “velhos livros”, retrata ironicamente a imagem do sábio nos mesmos termos dos heróis de Drummond, alheio às disputas terrenas e à satisfação dos desejos mais elementares: “Eu bem gostaria de ser sábio./Nos velhos livros se encontra o que é sabedo-

ria:/ Manter-se afastado da luta do mundo e a vida breve/Levar sem medo/E passar sem violência/Pagar o mal com o bem/Não satisfazer os seus desejos, mas esquecê-los/ Isto é sábio.” (BRECHT, 2000, p. 212-213)

<sup>19</sup> Nota de euforia que, segundo o crítico, “não resiste à reflexão”. (SCHWARZ, 1990, p. 102)

<sup>20</sup> Trata-se não só do ano anterior ao deflagrar da Segunda Guerra como também o do primeiro “aniversário” do Estado Novo – que, ao invés de uma loa, é saudado aqui por um canto lutuoso.

<sup>21</sup> Ver a respeito o seguinte ensaio de Ângela Maria de Castro Gomes, do qual retomo, a seguir, alguns dos principais pontos: “A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro”. Publicado em: OLIVEIRA, Lúcia Lippi de et al. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 151-166.

<sup>22</sup> Falo em engrenagem pensando na “Grande Máquina”, mencionada no poema, a meu ver, não no sentido transcendente e metafísico que se costuma associar a essa imagem, especialmente no caso da “Máquina do Mundo”, mas sim, no sentido político, o único balizado pelos versos da elegia, com sua menção expressa à ideologia do trabalho, à fome, ao desemprego, à injusta distribuição e, por fim, a Manhattan como símbolo do capitalismo.

<sup>23</sup> O exame dessas representações e deformações expressionistas do

trabalhador, à luz da teoria marxista da alienação, é feito por FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 95.

<sup>24</sup> A mesma ênfase simbólica na mão reapareceria na poesia da época, a exemplo do lavrador do poema de Cassiano Ricardo, com sua mão “enorme, a escorrer seiva, sol e orvalho”. Esse poema é lembrado pelo próprio Drummond em um estudo sistemático (iniciado nos anos de militância, mas só publicado posteriormente, como “Trabalhador e poesia”, recolhido no volume de crônicas de 52, *Passeios na Ilha*) sobre a incorporação do tema do trabalho na poesia brasileira.

<sup>25</sup> Sobre a identificação do negro com o proletário na pintura social de Portinari, Fabris apresenta a seguinte justificativa: o negro “é o elemento que melhor se presta à identificação com o proletário, pois, além de ser marginalizado socialmente, é o que passou pelo estado escravagista de forma direta. A escravidão direta do negro é uma forma de denunciar a escravidão disfarçada do trabalhador, alienado dos meios de produção e dos frutos de seu trabalho. Escolhendo o negro como símbolo ideológico, Portinari põe a nu a aliança capital/trabalho, propugnada pelo populismo, ao demonstrar a contradição entre o caráter social do trabalho e propriedade privada dos meios de produção. O trabalhador, como o escravo, trabalha porque é o obrigado a fazê-lo, premido pela sobrevivência e não para satisfazer uma necessidade

intrínseca, para moldar o mundo criativamente”. (FABRIS, 1990, p. 126)

<sup>26</sup> Há aqui alusão evidente ao conhecido episódio bíblico de Cristo caminhando sobre as ondas, tal como narrado por Mateus e outros apóstolos, como prova da divinição do filho de Deus, mas que é retomado por Drummond de forma desmistificadora, pois o operário nada possui de santidade.

<sup>27</sup> Edward Soja (outro dos interlocutores de Jameson) fala em *espacialidade* como sinônimo do espaço socialmente produzido, distinguindo-o, assim, do espaço puramente geográfico. Ver *Geografias Pós-Modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p.101.

<sup>28</sup> Uma versão preliminar deste breve comentário do livro de 1942 foi publicada sob o título de “No meio do caminho, tinha José”. *Revista de História*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/no-meio-do-caminho-tinha-jose>>. 1 abr. 2013.

<sup>29</sup> Santos (2006, p. 140) toma por referência o livro de John Holston, *A cidade modernista: uma crítica antropológica de Brasília* (São Paulo. Companhia das Letras), em particular, a parte 2 (“A cidade desfamiliarizada”).

<sup>30</sup> Examinei essa adesão incondicional de João Cabral em “De poetas,

funcionários e engenheiros” (De Drummond a Cabral). *Remate de Males*, v. 26.2, p. 307-320, 2008.

<sup>31</sup> Examinei a questão da culpa familiar e da culpa social em *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. 2. ed. Cotia: Ateliê Ed., 2005. p. 243-298.

<sup>32</sup> José é, no dizer de Gledson, “o retrato de um poeta burguês e confuso – alter ego do poeta, como já foi dito várias vezes –, incapaz de descobrir um sentido na vida, correndo de uma solução falsa para outra, uma caça que, como fica patente no final do poema, continuará ad infinitum ad nauseam.”

<sup>33</sup> Tutti Carneiro demonstra como desde a década de 1930 “as autoridades policiais brasileiras favoreceram e acobertaram as ações dos partidários do nacional-socialismo, assim como fortaleceram as relações do Brasil com a Alemanha”. Além da proliferação de instituições nazifacistas e integralistas, bem como dos partidos de extrema-direita, a historiadora lembra, inclusive, “a presença efetiva de germanófilos e antissemitas no alto escalão do Estado Novo e na grande imprensa brasileira”, colaborando para um exercício do poder mascarado de “política trabalhista”, controlada por leis rígidas e um tribunal de exceção. Mesmo com a vigilância ideológica norte-americana, o governo brasileiro manteve secretas e confidenciais algumas de suas iniciativas antissemitas, como um

conjunto de circulares contrárias à entrada de judeus fugitivos das perseguições nazistas. Alianças com a Igreja garantiam ao Estado um perfil católico, que serviu também para seduzir grande parte da população que identificava os comunistas como “homens sem Deus” e incendiários. O comunismo foi eleito o “monstro das mil cabeças”, um “cupim da tranquilidade e da ordem”, enquanto o Tribunal de Segurança Nacional era defendido como a máquina repressora idealizada para eliminar os adversários do regime. (CARNEIRO, 2012)

<sup>34</sup> Busquei examinar esse momento de crise em *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. op.cit

<sup>35</sup> Para o sentido da repetição ou reiteração na poesia drummondiana, ver TELES, Gilberto M. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1976.

<sup>36</sup> Refiro aqui, obviamente, ao conhecido comentário de Benjamin sobre o *flâneur baudelaireano*: “Baudelaire sabia bem o que ia se passando na realidade com o literato: como *flâneur* ele se dirige para o mercado, achando que é para dar uma olhada nele, mas, na verdade, já para encontrar um comprador”. (KOTHE, 1985, p. 64)

/

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. In: \_\_\_\_\_.

*Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

\_\_\_\_\_. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Rosa do povo*. 2. ed. Cotia: Ateliê Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. A politização da inteligência. In: BOLLE, Willi (Org.). *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

BRECHT, Bertolt. *Poemas*. 1913-1956. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

CABRAL, João. De poetas, funcionários e engenheiros (De Drummond a Cabral). *Remate de Males*, Campinas, v. 26, n. 2, p. 307-320, 2008.

CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, mar./maio 2002, p. 64-75

\_\_\_\_\_. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2. ed., São Paulo: Ateliê Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930. In: ABDALA Jr.; B., CARA, S. de A. (Org.). *Moderno de nascerça: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a Cultura. \_\_\_\_\_, A

*educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Inquietudes na Poesia de Drummond. \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARPEAUX, Otto M. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. O Brasil diante dos nazistas: sob o governo Vargas, ideário de Hitler influenciou políticas e seduziu parte da população brasileira, *Revista de História*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-brasil-diante-dos-nazistas>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

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

GOMES, Ângela Maria de Castro, do qual retomo, a seguir, alguns dos principais pontos: A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi de et al. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GONZALEZ, Mike; TREECE, David. The Feeling of the World. In: \_\_\_\_\_. *The Gathering of Voices: the Twentieth-Century Poetry of Latin*

America. London: Verso, 1992, p.150.

IANNI, Octávio. *A formação do estado populista na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. Maria Elisa Cevasco). São Paulo: Ática, 1997.

KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *A Carlos Drummond de Andrade. O engenheiro. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José G. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio/SECCT, 1975.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Affonso R. de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1992.

SANTOS, Vivaldo A. dos. *O trem do corpo: estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969. O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

SOJA, Edward. *Geografias Pós-Modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TELES, Gilberto M. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1976.