

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

MARCOS DAVID ALCONCHEL

CORO DOS ANÔNIMOS E OPRIMIDOS
(CONSIDERAÇÕES SOBRE *A ROSA DO POVO*)

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2023

MARCOS DAVID ALCONCHEL

CORO DOS ANÔNIMOS E OPRIMIDOS

(CONSIDERAÇÕES SOBRE *A ROSA DO POVO*)

Tese de doutoramento apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do título de doutor em letras, sob a orientação do professor doutor Murilo Marcondes de Moura.

SÃO PAULO

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Marcos David Alconchel

Data da defesa: 31/03/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/05/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Começando pela família, devo um agradecimento especial à minha mãe e à minha irmã, tanto pelo carinho da convivência quanto por terem financiado meus estudos durante muitos anos.

Passando aos amigos, preciso dizer obrigado a algumas pessoas que, de diferentes maneiras (emprestando-me livros, revisando meus textos ou simplesmente conversando sobre poesia), têm colaborado com meus estudos. Listo os nomes em ordem alfabética: Fábio Martins, Maiara Gouveia, Paulo Nunes, Rodrigo Garcia e Silvio de Souza (este último me ajudou na difícil tarefa de formatar as notícias de jornal aqui anexadas).

Sou grato também aos professores doutores Augusto Massi (DLCV – USP), Marcus Mazzari (DTLLC – USP) e Eduardo Coelho (UFRJ), membros das bancas de qualificação (os dois primeiros) e de defesa (os três), pela leitura atenta destas páginas e pelas sugestões de melhora, quase sempre acolhidas.

Devo um agradecimento especial ao professor doutor Murilo Marcondes de Moura (DLCV – USP), o qual, desde a Iniciação Científica (2006), vem orientando minhas pesquisas, sempre com amizade e competência.

Encerro agradecendo o apoio financeiro do CNPq, agência de fomento que me concedeu uma bolsa de estudos durante os primeiros anos deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho se ocupa da lírica participante de Carlos Drummond de Andrade, tal como estampada em seu quinto e mais alentado volume: *A rosa do povo* (1945). Propomos a leitura de alguns poemas longos e narrativos, nos quais, total ou parcialmente, o poeta dá voz a personagens humildes e marginalizados. Eis os textos em questão: “Morte do leiteiro”, “Desaparecimento de Luísa Porto” (*Novos poemas*), “Caso do vestido” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. Note-se: as duas primeiras composições são eminentemente urbanas; a terceira pertence ao mundo rural; já a ode a Carlitos é internacionalista. Da província ao mundo grande – eis o percurso drummondiano a que nos propomos.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade; *A rosa do povo*; poesia brasileira moderna; poesia social.

ABSTRACT

This work deals with the committed lyrical poetry of Carlos Drummond de Andrade, as pictured on his fifth and most extensive book: *A rosa do povo* (1945). We propose a reading of some long and narrative poems, those that totally or partially deliver the lyrical voice to marginalized and humble characters. The texts in question are “Morte do leiteiro”, “Desaparecimento de Luísa Porto” (*Novos poemas*), “Caso do vestido” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. One must note that the first two poems are essentially urban; the third belongs to the rural world; and the ode to Carlitos is internationalist. From the province to the worldwide scenario – that’s the Drummond’s pathway we propose here.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade; *A rosa do povo*; Brazilian modern poetry; Social poetry.

SUMÁRIO

NOTA DE ABERTURA.....	08
CORO DOS ANÔNIMOS E OPRIMIDOS	09
NOTÍCIAS HUMANAS	25
UM DRAMA PATRIARCAL E FEMININO.....	50
POEMA DE LONGA-METRAGEM.....	64
RETROSPECTIVA E TRAGÉDIA.....	94
ANEXOS.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	137

NOTA DE ABERTURA

Em grande parte, a tese que se vai ler foi elaborada durante um dos períodos mais dramáticos da história recente do mundo e, em especial, do nosso país. Estamos nos referindo à pandemia de Covid 19. Dados oficiais do governo federal mostram que, até hoje (29.05.2023), 702.664 (setecentos e dois mil seiscentos e sessenta e quatro) brasileiros morreram em função do Coronavírus. E vale lembrar que a maioria deles faleceu entre 2020 e 2022 (reta final da redação do presente texto), vitimados não só pela doença, mas também pela incompetência dos governantes que, então, lamentavelmente, achavam-se no poder. Por tudo isso, convém dizer algumas palavras sobre o impacto de tal período em nosso trabalho.

A partir de março de 2020, em virtude da necessidade de isolamento social imposta pela doença aqui em pauta (para a qual ainda não existia vacina), diversas instituições de ensino e pesquisa fecharam as portas por quase dois anos. Resultado: o acesso a bibliotecas ficou impossibilitado, assim como o diálogo presencial com colegas e professores (diálogo que é, em boa medida, a essência do ambiente acadêmico). Diante dessa pedra “no meio do caminho”, pudemos contar com duas coisas muito importantes:

- 1) Com a compreensão da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), que concedeu a todos os seus pós-graduandos uma extensão dos prazos para depósito de dissertações e teses;
- 2) Com a ajuda do orientador, professor doutor Murilo Marcondes de Moura, sempre disposto a conversar conosco por telefone ou via internet.

É preciso assinalar que, com estas linhas, não temos a intenção de justificar as possíveis limitações da nossa pesquisa. Desejamos apenas fazer um breve registro sobre as condições em que este (e vários outros, Brasil afora) estudo universitário foi desenvolvido.

CORO DOS “ANÔNIMOS E OPRIMIDOS”

“Falam por mim os abandonados de justiça”

Carlos Drummond de Andrade

POESIA SOCIAL

Esta tese se ocupa da lírica participante de Carlos Drummond de Andrade. Falando de modo mais específico, propomos a leitura analítica de alguns poemas enfeixados no quinto e mais alentado (55 composições) livro do nosso poeta: *A rosa do povo* (1942 – 1945)¹. Note-se que para nomear essa coletânea de nítida ressonância coletiva, o bardo itabirano escolhe uma imagem poética convencional: a flor. E não qualquer flor: uma rosa. Desde o século XIX, as rosas simbolizam, entre outras coisas, o socialismo. É o que nos ensina Eça de Queiroz, numa crônica sobre “As rosas” e as comemorações do dia do trabalho na Europa, em 1893:

Já no primeiro de maio, que se vai tornando o grande festival do proletariado, eu vejo a rosa quieta e contente nas calosas mãos dos operários em folga. Nos jardinetes dos mineiros, em Inglaterra e em França, já floresce sempre, entre as saladas democráticas, um pé de roseira viçoso e prometedor. Em todos os *meetings*, nas *grèves*, é usual que a rosa venha armando a casaca dos chefes, ou apareça, bordada e já com a autoridade dum emblema, nas bandeiras das associações... E estou antevendo que esta hábil e intrigante flor [...], pouco a pouco se insinua e se entrelaça no novo e tremendo poder que se levanta, e toda ela se prepara, e se avermelha, e se perfuma para ser, oficialmente e ritualmente, a flor do socialismo.²

Fique claro: no título de *A rosa do povo*, a planta simboliza, ao mesmo tempo, a poesia e a revolução social. Vale registrar que a entrada de temas históricos e políticos na lírica drummondiana é anterior ao livro de 1945. Aquela entrada se deu em *Sentimento do mundo* (1935 – 1940). E teve uma relevante consequência no plano do estilo, pois a maior porosidade à matéria histórica levou o nosso escritor a redigir poemas cada vez mais longos e, sintaticamente, mais complexos. Outra coisa: a partir da coletânea de 1940,

¹ Nota filológica: no decorrer do nosso trabalho com os poemas da *Rosa*, cotejaremos quatorze edições do livro, aparecidas entre 1945 e 1987. Exato: todas (salvo engano) as publicadas durante a vida do autor. Aviso: merece destaque o volume *Fazendeiro do ar & poesia até agora* (1955). Isso porque foi nele que Drummond realizou as últimas modificações no texto da coletânea de 1945. Sim: dada à estampa em meados dos anos 1940, a obra que nos interessa só alcançou a sua forma definitiva uma década depois, na terceira edição. Sobre o assunto, leia-se o estudo de Fernando Py. “Edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade”, em: *Língua e literatura – revista do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo* (ano XIII, número 16). São Paulo: USP, 1987, pp. 77 – 88.

² Cf. Eça de Queiroz. *Obra completa* (organização de Beatriz Berrini). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, volume III, p. 1245. Registre-se: essa mesma passagem queiroziana também foi associada à *Rosa do povo* por I. M. Simon. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978, pp. 125 – 126.

Drummond passou a ser exaltado, de forma unânime, como o grande poeta público do Brasil³. E enquanto redigia a *Rosa*, esse aclamado vate refletiu muito a respeito do seu ofício, deixando textos importantes sobre “Poesia social”⁴. Vejamos como ele define tal conceito:

Poesia social é aquela que se dirige preferencialmente a uma classe social ou que dela tira os seus elementos de criação. Isto é: a que não se dirige ao indivíduo, mas sim ao grupo de que ele participa; que não se inspira nesse indivíduo, mas no seu grupo.

Drummond admite a redução do papel do sujeito na lírica. Admite e pratica, pois tal redução aparece em vários poemas que ele escreveu naquele período. Três exemplos colhidos em *A rosa do povo*:

Sou apenas um homem. / Um homem PEQUENINO à beira de um rio. (“América”)

Meus olhos são PEQUENOS para ver. (“Visão 1944”)

Era preciso que esse PEQUENO cantor teimoso. (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”)

Nos artigos aqui em pauta, além de sublinhar o redimensionamento do indivíduo, Drummond faz uma vigorosa defesa do modernismo. Segundo ele, a “forma livre” modernista é indispensável à eficácia estética da poesia social. Isso porque, sem ela, seria impossível alcançar a “linguagem despojada, incisiva [e] direta”, defendida pelo autor de *A rosa do povo*⁵. Daí a crítica velada à chamada “Geração de 1945”, conhecida pelo seu formalismo:

Hoje, os poetas brasileiros podem gabar-se de uma forma livre, que permite a anotação dos mais complexos sentimentos e impressões, sem recorrer a truques e automatismos. Conquistamos uma forma revolucionária. Por sinal que vejo com reserva as experiências que aqui e ali se fazem no sentido de revigorar padrões métricos e unidades rítmicas já

³ Sirva como exemplo esta fala de outro poeta: “Em tais altas paragens [da poesia social] só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do mundo* e a *Rosa do povo*”. Cf. Manuel Bandeira. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, volume II, p. 84. No mesmo sentido, ver também um depoimento de Antonio Candido. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 20. E ainda: Otto Maria Carpeaux. “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade”, em: Sônia Brayner (organizadora). *Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica*. Brasília: INL, 1978, p. 151.

⁴ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia social: Definição, Evolução e Conclusão”. Rio de Janeiro: *Folha carioca*, 10, 17 e 24 de abril de 1944 (artigos reproduzidos nos anexos desta pesquisa). Ver a respeito: Murilo Marcondes de Moura. “Poesia política”, em: *Cadernos de literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: IMS, 2012, pp. 170 – 172.

⁵ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia, tempo e linguagem”. Rio de Janeiro: *Folha carioca*, 26.02.1945 (ver anexos).

superadas, numa espécie de nostalgia do parnasiano [...] A poesia moderna, por si mesma, é um convite à luta com preconceitos, automatismos, clichês e heranças psicológicas.⁶

Ressaltemos que, durante a década de 1940, a defesa do legado de 1922 não era uma idiossincrasia de Drummond. Estas palavras de Mário de Andrade foram pronunciadas em 1942:

Pois essa é a melhor razão de ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como consciência da Inteligência nacional o direito acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá.⁷

Outro nome tutelar do modernismo chamará de *Poesia liberdade* o seu livro de 1947. Detalhe: essa coletânea de Murilo Mendes contém versos redigidos entre 1943 e 1945, praticamente o mesmo período de fatura de *A rosa do povo*. Conclusão: qualquer exame mais detido dos poemas sociais de Drummond deve levar em conta a “forma livre” modernista. Ou seja, o embate literário dos anos 1920 se atualiza em tempos de ascensão do nazifascismo, da Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) e da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945)⁸. Afirmado nos escritos em prosa, o apreço drummondiano pela herança de 1922 se plasma na abertura da *Rosa* através de duas artes poéticas reflexivas: “Consideração do poema” e “Procura da poesia”. Se esta última defende a autonomia do discurso lírico (“o canto não é a natureza / nem os homens em sociedade”), aquela primeira consiste numa grande celebração dos atributos da poesia de vanguarda. O texto enfatiza:

- 1) A negação de procedimentos tradicionais: “Não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono” (vv. 1 – 2);

⁶ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia social: Definição, Evolução e Conclusão” (citado na nota 4). Registre-se: noutros ensaios, também escritos em meados dos anos 1940, o nosso poeta reitera as observações feitas no excerto acima transcrito. Vejamos: “A poesia ficou, em muitos espíritos, por força da inércia, da falta de informação e de preconceitos, ligada à ideia de soneto, de quadra, de vilancete, balada, rondó, triolé, ode, elegia e mais formas de recipiente. [...] Foi esta uma das grandes conquistas da poesia moderna: estabelecer que a poesia não está nos moldes, e que estes se preparam e se destroem ao sabor das necessidades da criação poética, subordinada por sua vez às necessidades sociais da época”. Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: informação por favor” e “Poesia: modernos contra modernos”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 16.06.1944 e 02.07.1944 (ver anexos).

⁷ Cf. Mário de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 251.

⁸ Cf. Murilo Marcondes de Moura. “Poesia política”, edição citada, p. 172.

- 2) O fim de qualquer hierarquia verbal, isto é, a total liberdade na seleção vocabular: “As palavras não nascem amarradas” (v. 5);
- 3) A exaltação de poetas modernos, brasileiros e estrangeiros: “furto a Vinícius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski” (vv. 13 – 16);
- 4) A relação entre poesia e experiência: “é toda a minha vida que joguei” (v. 19);
- 5) O cosmopolitismo: “ser explosivo, sem fronteiras” (v. 25);
- 6) A politização da lírica: “o povo, meu poema, te atravessa” (v. 63).

Retomemos a definição de Drummond: “Poesia social é aquela que se dirige preferencialmente a uma classe social ou que dela tira os seus elementos de criação”. Essa valorização do conceito de classe vai aparecer logo na abertura de um dos poemas mais importantes de *A rosa do povo*, cuja análise faremos a seguir.

O POETA ANDARILHO E A FLOR UTÓPICA

I

A lírica empenhada de Carlos Drummond de Andrade apresenta títulos que operam com dualismos. O livro de 1940 estabelece uma relação entre a esfera da intimidade e a esfera pública, onde aquela primeira se projeta (*Sentimento do mundo*). Na coletânea de 1945, a dualidade é entre a poesia (“rosa”) e a coletividade (“povo”), da qual a poesia se torna expressão. De modo parecido, o nome do poema abaixo é formado pela reunião de dois elementos, agora fortemente tensionados entre si. De um lado: imantada de positividade (símbolo de lirismo e de beleza), a flor. De outro lado: com imensa carga negativa (representando desconforto físico e psicológico), a náusea. Leiamos o texto:

A FLOR E A NÁUSEA

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?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.

Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
 O sol consola os doentes e não os renova.
 As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
 Quarenta anos e nenhum problema
 resolvido, sequer colocado.
 Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte em muitos, outros escondi.
 Alguns achei belos, foram publicados.
 Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.

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

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

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.⁹

⁹ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, pp. 310 – 312. Nota filológica: ao longo da história editorial de “A flor e a náusea”, verifica-se uma oscilação importante. Esclarecemos: em algumas edições publicadas durante a vida do autor, o verso final se encontra integrado à nona estrofe; noutras, ele se acha isolado. Optamos por esta última lição, que aparece em três das cinco primeiras edições de *A rosa do povo* (1945, 1948 e 1964), além da edição crítica acima mencionada, a qual adotaremos como texto-base no decorrer do presente estudo.

Perceba-se: vazada em dez estrofes irregulares de versos livres, a composição reproduz a duplicidade do título. E o faz em ordem inversa: a primeira parte do poema é ocupada pela náusea (vv. 1 – 33); a segunda, é dominada pela flor (vv. 34 – 48). A nossa leitura respeitará essa divisão.

II

Em “A flor e a náusea” encontramos Carlos Drummond de Andrade “no meio do caminho”. O nosso poeta público está fazendo um périplo pela cidade do Rio de Janeiro. Destaquemos: o poema começa com uma imagem tão paradoxal quanto expressiva. Estamos nos referindo ao fato de o sujeito se apresentar, simultaneamente, como andarilho e prisioneiro:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
[...]

O vocabulário característico da sociologia marxista (“classe” e “mercadorias”), caro ao Drummond dos anos 1940, atrai a atenção desde a primeira leitura. Caminhemos devagar. Inicialmente, vejamos como o autor de *A rosa do povo* define o conceito de classe social:

Uma classe é um complexo de interesses econômicos, políticos, intelectuais; uma classe é uma mentalidade, uma concepção geral do universo e de seus fenômenos; é um ponto de vista aplicado à contemplação e ao julgamento de todos os aspectos da vida.¹⁰

Em resumo: a classe social é um elemento constitutivo da própria visão de mundo do indivíduo (“concepção geral do universo”). Logo, é impossível libertar-se dela. Mas o poeta diz estar aprisionado, também, dentro de “algumas roupas”. De modo sintético, o texto estabelece uma equivalência, convertendo as vestimentas em símbolo distintivo de classe:

PERTENCER A UMA DETERMINADA CLASSE = VESTIR-SE DE BRANCO

Tradicionalmente, o branco é considerado “a cor da pureza”¹¹. Ou seja: Drummond está nos dizendo (não sem ironia) que pertence a uma classe marcada pela

¹⁰ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia social I – Definição”. Rio de Janeiro: *Folha carioca*, 10.04.1944.

¹¹ Cf. J. Chevalier & A. Gheerbrant. *Dicionário de símbolos* (tradução de Vera da Costa e Silva). Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 143.

limpidez, atributo físico e moral que a distinguiria das impurezas (“cinzenta”) do espaço social, como mostra o cromatismo da imagem:

vou de BRANCO pela rua CINZENTA.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.

O último verso transcrito estabelece uma nova equivalência. E agora a correspondência semântica é reforçada, no plano sonoro, pela paronomásia: “melancolias” = “mercadorias”. E vale registrar:

O jogo com os dois vocábulos [...] aponta para a coisificação do homem e seus sentimentos na estrutura econômico-social representada no poema. É sugerida ainda uma relação de causa-efeito entre os dois termos: *mercadoria*, símbolo da sociedade de consumo enfocada no texto, como causa de *melancolia* (itálicos do original).¹²

Topamos com uma figura de retórica muito frequente em *A rosa do povo*: a prosopopeia. Personificadas, “melancolias” e “mercadorias” adquirem a capacidade humana de *espreitar* o poeta caminhante, de repente convertido em objeto de observação. Em virtude dessa inversão (as coisas se portando como entidades vivas, enquanto o homem é transformado em coisa), podemos enxergar aqui uma “referência à tese, exposta na quarta seção do primeiro capítulo de *O capital*, de Marx, sobre o fetichismo da mercadoria, no mundo capitalista”¹³. Tese segundo a qual, na sociedade de consumo, as relações pessoais acabam assumindo o aspecto fantasmagórico de relações entre objetos. Reparemos: Drummond se encontra numa situação de emparedamento. De um lado, ele está adstrito às suas inescapáveis determinações de classe (v. 1); de outro lado, ele está sendo tocado por aquilo que o rodeia. Frente a tamanho quadro de paralisia, o sujeito se coloca duas questões fundamentais:

Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

O poeta deve prosseguir nessa caminhada melancólica até o fim (“enjoo”)? Será possível subverter o capitalismo nauseabundo apenas penetrando “surdamente no reino das palavras”? Convém salientar que a dúvida do artista desarmado sobre os limites da

¹² Cf. Marlene de Castro Correia. *Drummond: jogo & confissão*. São Paulo: IMS, 2015, p. 30. Fala-se aqui em reificação (“coisificação do homem”), processo que consiste em converter, mentalmente, pessoas, relações humanas e ideias abstratas em coisas. Para uma análise detalhada desse conceito, leia-se o ensaio de G. Lukács. *História e consciência de classe* (tradução de Telma Costa). Porto: Edições Escorpião, 1974, pp. 97 – 125.

¹³ Cf. Antonio Cícero. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 134 – 135.

linguagem aproxima o poema em foco das já mencionadas artes poéticas, as quais, no conjunto de *A rosa do povo*, imediatamente o antecedem: “Consideração do poema” e “Procura da poesia”. E isso nos dá a oportunidade de fazer algumas rápidas observações sobre a disposição dos textos no livro de 1945. Registremos: embora a obra não esteja dividida em setores, é nítida a existência de um princípio organizador da sua vasta e diversificada matéria¹⁴. Note-se: muitas das 55 peças dialogam com as suas vizinhas mais próximas. Sejam considerados, como exemplos, sete desses núcleos, arrolados segundo a ordem em que os poemas aparecem na coletânea:

- 1) O motivo do medo estabelece uma relação entre o 5º e o 6º poemas do livro: “Anoitecer” (“desta hora tenho medo”) e “O medo”;
- 2) Já o motivo do tempo enfeixa cinco textos: “Nosso tempo”, “Passagem do ano”, “Passagem da noite”, “Uma hora e mais outra” e “Nos áureos tempos”;
- 3) “Rola mundo” (“E vi minha vida toda / contrair-se num inseto”) é sucedido por “Áporo” (“Um inseto cava / cava sem alarme”);
- 4) Dez poemas consecutivos se caracterizam pela brevidade e pelo caráter hermético: “Áporo”, “Ontem”, “Fragilidade”, “O poeta escolhe seu túmulo”, “Vida menor”, “Campo, chinês e sono”, “Episódio”, “Nova canção do exílio”, “Economia dos mares terrestres” e “Equívoco”;
- 5) A evocação de parentes do poeta (especialmente de seu pai) irmana quatro composições: “Retrato de família”, “Como um presente”, “Rua da madrugada” e “No país dos Andrades”;
- 6) Há cinco peças exclusivamente vinculadas à Segunda Guerra Mundial. Elas aparecem em ordem cronológica de composição, formando um calendário do conflito¹⁵. Eis a sequência: “Notícias”, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944” e “Com o russo em Berlim”;
- 7) *A rosa do povo* se fecha com duas odes a artistas do Brasil e do exterior: “Mário de Andrade desce aos infernos” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”.

¹⁴ De passagem: a primeira obra de Carlos Drummond de Andrade repartida em setores é um livro de crônicas – *Confissões de Minas* (1944). Mais tarde, esse tipo de organização migra da prosa para a poesia. Isso se dá a partir de *Claro enigma* (1951), repetindo-se em várias outras coletâneas. Três exemplos: *Viola de bolso* (1952), *Lição de coisas* (1962) e *Antologia poética* (1962).

¹⁵ Cf. Murilo Marcondes de Moura. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 125.

Claro: alguns desses núcleos encontram-se representados, também, noutros poemas da *Rosa*. “Desfile” e “Versos à boca da noite”, por exemplo, figuram entre as mais importantes composições acerca do tempo e não estão agrupadas. De todo modo, fica assinalado o esforço do poeta no sentido de ordenar a sua obra mais dilatada. Feito o registro, retornemos à leitura de “A flor e a náusea”. Destaque-se: o cinza (v. 2) da primeira estrofe se desdobra nos “olhos sujos” que abrem a segunda estância. E depois de o olhar do eu lírico projetar a sua sujeira “no relógio da torre”, o texto estabelece uma relação entre imundície e injustiça. O “tempo presente” é emporcalhado (“fezes”) porque é injusto:

Olhos sujos no relógio da torre:
 Não, o tempo não chegou de completa justiça.
 O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
 O tempo pobre, o poeta pobre
 fundem-se no mesmo impasse.

Drummond está ciente do seu “impasse”: ser poeta num tempo de “maus poemas”. E não há muita esperança (“espera”) de sair dessa enrascada, pois o nosso bardo sente-se tão falto de recursos quanto o período histórico em que vive. Na terceira estrofe, esse “poeta precário”¹⁶ vai confessar abertamente a sua impossibilidade de comunicação. E mais: ele vai admitir o seu embaraço com o próprio código linguístico, concomitante à ruína da sua intimidade:

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
 Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
 [...]

No primeiro verso transcrito temos uma hipálage. Entenda-se: uma figura de retórica que consiste no deslocamento da atribuição de um adjetivo. Os muros “surdos” substituem as pessoas que são surdas como muros. Por sua vez, tal metáfora diz do público alheio à poesia. Um problema para o poeta: mesmo que ele conseguisse se explicar, os destinatários da sua mensagem não estariam interessados na explicação dele. Outro problema para o poeta: o meio através do qual ele tenta se comunicar (a linguagem) não serve para esclarecer nada. Ao contrário, embaixo da sua “pele” (outra prosopopeia...), as palavras ocultam (“cifras e códigos”) o sentido das coisas, em vez de revelá-lo. O verso seguinte dessa terceira estrofe fala em doença, preparando o terreno

¹⁶ Cf. “O mito” (*A rosa do povo*).

para o “vomitar” da quarta estância. E surge aqui uma concepção da arte (“SOL” que não cura, mas “CONSOLA”) como refrigerio:

O sol consola os doentes e não os renova.¹⁷
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

O sentimento do tédio (“coisas consideradas sem ênfase”), que pulsa no texto desde o início, será nomeado a partir de agora. Espreitado pelas mercadorias do mundo, o poeta andarilho deseja se vingar, disseminando o seu enfado pela cidade do Rio de Janeiro:

Vomitar esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
[...]

Eis um dado biográfico: Drummond estava mesmo na casa dos 40 anos quando escreveu “A flor e a náusea”. E afirmar que, ao longo de quatro décadas, “nenhum problema” foi solucionado é fazer um balanço totalmente negativo da existência, como se a vida se resumisse a uma grande coleção de impasses. Em “Noturno à janela do apartamento” (*Sentimento do mundo*), já havia uma formulação semelhante: “A soma da vida é nula”. No caso do texto agora em pauta, é o tédio que leva a esse tipo de avaliação desencantada. Note-se: o último dos versos acima recoloca o já abordado (vv. 11 – 12) motivo da impossibilidade de comunicação do sujeito. Mais: no encerramento desta quarta estância, encontramos algo muito importante no decorrer de *A rosa do povo*. Estamos nos referindo à tópica modernista do jornal – assunto do próximo capítulo do nosso estudo. Num livro repleto de “Notícias” (título de um dos poemas), descobrimos o limite da informação jornalística. Sublinhemos: estar “informado” não é o bastante para intervir na história e alterar a realidade:

Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Na continuação de “A flor e a náusea”, o escritor enfasiado vai definir os seus poemas como delitos:

¹⁷ Anotemos: essa ideia da arte como alívio volta a aparecer noutras passagens de *A rosa do povo*. Amostra: num dos poemas que analisaremos mais adiante, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond define os filmes do vagabundo Carlito como “duas horas de anestesia” para os espectadores que chegam ao cinema atormentados pelos problemas da vida.

Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte em muitos, outros escondi.
 Alguns achei belos, foram publicados.
 [...]

Reparemos que, segundo Drummond, existe uma forma de beleza que é criminosa. Entenda-se: na concepção do nosso poeta, ser lírico num período histórico marcado pela injustiça social (v. 7) significa cometer uma infração. Por isso, na sequência dessa estrofe, nos apresentando uma espécie de salvo-conduto, o autor de *A rosa do povo* justifica os seus “belos crimes” literários. Ao menos eles servem para melhorar a vida dos leitores:

Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.

Drummond costumava publicar os seus poemas na imprensa, antes de recolhê-los em livro. E os jornais (como o pão e o leite) eram, na década de 1940, entregues em domicílio. Quer dizer: as composições do autor de *A rosa do povo* também eram “ração diária de erro, distribuída em casa”. Resultado: poderíamos incluir o vate de “A flor e náusea” na lista iniciada por ele. Assim, além de padeiros e leiteiros, teríamos os ferozes poetas do mal... Isso mesmo: o nosso caminhante nauseado é um *poète maudit*. E no auge da negatividade, ele quer destruir tudo. Inclusive a si próprio. Eis que deparamos com o tema (tão drummondiano) do suicídio¹⁸. Aqui ele se manifesta através dum impulso incendiário:

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.¹⁹
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.

Importante: no momento mais dramático da composição, quando o sujeito cogita a hipótese de dar cabo da própria vida, aparece a primeira adversativa forte do texto (“Porém”). E surge também uma dúvida: por que o ódio é considerado positivo? Resposta: porque é um sentimento enfático, capaz de provocar um elã inesperado no

¹⁸ O suicídio na obra drummondiana foi estudado por Eucanaã Ferraz. “Modos de morrer”, em: *Cadernos de literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade*, edição citada, pp. 110 – 144.

¹⁹ Convém pontuar: depois da referência à idade do poeta (v. 16), aparece aqui mais uma informação biográfica. Em 1918, quando era aluno interno de um colégio jesuítico localizado na cidade fluminense de Nova Friburgo (colégio de onde, no ano seguinte, seria expulso sob acusação de insubordinação mental), Drummond ficou mesmo conhecido, entre os colegas de turma, como “o anarquista”. Ver a respeito: José Maria Caçado. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Página Aberta, 1993, pp. 63 – 64.

sujeito, agora salvo do estado de tédio. E o ódio faz mais: porque enérgico, ele instaura nos versos uma sensação de “esperança”. Embora pequena (“mínima”), esta é suficiente para alterar por completo os rumos de “A flor e a náusea”. Sigamos de perto a nova direção tomada pelo poema.

III

Repetindo: a passagem entre os dois segmentos do poema aqui em foco não é abrupta. Ela é preparada pelo elogio ao ódio. Nesse sentido, a cólera funciona como adubo da primeira flor a brotar nas páginas de *A rosa do povo*. E a condição inaugural dessa flor no jardim da *Rosa* poderia ter sido ainda mais destacada. Isso porque, inicialmente, Carlos Drummond de Andrade pretendia dar à coletânea de 1945 o título de “A flor e a náusea”²⁰. Símbolo enfático, essa planta *gauche* (“desbotada”) aparece para transtornar o mundo sem ênfase em que lhe foi dado florescer:

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.

A propósito dos versos acima (e de toda a segunda parte do texto em discussão), um importante intérprete de Drummond, José Guilherme Merquior, condena o emprego do que ele chama de “simbolismo fácil”:

É preciso reconhecer que o simbolismo fácil, as imagens inorgânicas, esses grandes nomes abstratos (tédio, nojo, ódio) enfraquecem o poema. A cor estética desses versos é tão imperceptível quanto a de seu símbolo.²¹

Das imagens presentes no poema, a mais convencional (“fácil”) é a da flor. Mas cabe perguntar: essa flor chapliniana (“ilude a polícia”) corresponde à imagem tradicional que temos das flores? A resposta se encontra na oitava estrofe, dedicada à descrição do vegetal:

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

²⁰ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, p. 302. Conjectura: talvez o nosso poeta tenha mudado de ideia em decorrência da morte de Mário de Andrade. Lembremos que a expressão “a rosa do povo” aflora duas vezes no encômio “Mário de Andrade desce aos infernos”, escrito pouco depois do falecimento do criador de *Macunaima*.

²¹ Cf. José Guilherme Merquior. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 152.

Distinguindo-se por carências, essa flor é a exata negação do nosso conceito habitual de flor. Ela é tão nova que ainda nem foi registrada “nos livros”. Outra coisa: porque destituída de beleza, essa planta é representativa do tempo de “maus poemas” no qual ela brotou. E o poeta tem plena consciência disso. No entanto, ele aspira ao belo. Daí as suas reiteradas afirmações: “Garanto que uma flor nasceu” e “É feia. Mas é realmente uma flor”²². A penúltima estância marca o ponto de chegada do nosso artista transeunte:

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde²³
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
[...]

Com afeto (“lentamente”), o criador acaricia a sua criatura. Ressaltemos: essa “forma insegura” (cuja precariedade provém das restrições enumeradas na oitava estrofe) é o próprio poema em análise, nascido do esforço do nosso escritor ao longo do dia. Por isso, os versos de “A flor e a náusea” germinam “às cinco horas da tarde”, isto é, no final do expediente. Nesse sentido, o texto em estudo pode ser aproximado de outra composição de *A rosa do povo*, onde igualmente surge a imagem da flor: “Áporo”. Lembremos: ali se narra uma metamorfose. Em decorrência do seu trabalho discreto (“sem alarme”) e incansável (“cava / cava”), um ínfimo inseto (tão pequeno quanto as redondilhas menores do poema) acaba achando saída para uma situação *aporética*, convertendo-se numa orquídea-soneto²⁴. Retomando “A flor e a náusea”, os derradeiros versos da nona estância nos mostram os efeitos causados pelo aparecimento da flor na paisagem carioca:

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

Drummond imprime uma dimensão utópica à sua flor. Explicamos: evoca-se aqui “o mito escatológico/cosmogônico do dilúvio, que destruirá a ordem econômico-social injusta” – retirando o eu lírico da sua prisão de classe. Mais: depois da mencionada “destruição, nascerá um mundo novo, e é nesse processo que a poesia descobre a sua função e razão de ser”, conforme assinala Marlene de Castro Correia²⁵. A imagem da flor

²² Seguimos a leitura de Alcides Villaça. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 135.

²³ Ecoam neste verso palavras de um poeta espanhol. Diz Federico Garcia Lorca, no “Pranto por Ignacio Sanchez Mejías” (1935): “A las cinco de la tarde. / Eran las cinco en punto de la tarde”. Sobre o autor do *Romancero gitano*, leia-se a palestra de Carlos Drummond de Andrade. “Garcia Lorca e a cultura espanhola”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 06.10.1946 (ver anexos).

²⁴ A respeito de “Áporo”, consulte-se o artigo de Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: a falsa orquídea”. Rio de Janeiro: *O jornal*, 30.07.1944 (ver anexos).

²⁵ Cf. Marlene de Castro Correia. *Drummond: jogo & confissão*, edição citada, p. 99.

volta a assumir dimensão utópica em “Visão 1944”. No fecho do poema, depois de observarmos violentas imagens da Segunda Guerra Mundial, vemos germinar um “nelumbo”. Trata-se de um símbolo do mundo novo, que deveria desabrochar após o término da conflagração iniciada em 1939:

Meus olhos são pequenos para ver
o mundo que se esvai em sujo e sangue,
outro mundo que brota, qual nelumbo,
– mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.

No impactante verso final de “A flor e a náusea”, o símbolo semeado por Carlos Drummond de Andrade (símbolo tão feio quanto revolucionário) logra superar tudo. Até mesmo o ódio que o fertilizou:

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

UM LIVRO CORAL

I

Em “A flor e a náusea”, ao flunar pelo espaço público, Carlos Drummond de Andrade passa por inúmeros indivíduos (“todos os homens voltam para casa”), também transeuntes na metrópole moderna. Trata-se de um índice de coletivização da lírica. E há vários outros no decorrer de *A rosa do povo*. Em certos momentos, o nosso autor nomeia pessoas desconhecidas, de repente incorporadas ao discurso poético. Sirvam como exemplo estes versos da “Economia dos mares terrestres”:

A queixa
comprimida na garrafa
quer escapar
reunir os povos
dizer a MATILDE que lhe perdoa
[...]
aos estudantes que estudem, a ELZA
que deposite flores sobre o retrato enterrado.

Noutras passagens, a coletividade se faz presente por meio da referência ao ofício dos personagens. Na ânsia de encontrar a sua amada, o apaixonado de “O mito” interroga diversos profissionais:

Aos operários: A vistes?
Não, dizem os operários.

Aos boiadeiros: A vistes?
Dizem não os boiadeiros.
Acaso a vistes, doutores?
Mas eles respondem: Não.

Conforme atestam os versos acima (onde os personagens questionados falam em discurso direto), *A rosa do povo* é uma obra em que escutamos múltiplas vozes, orquestradas por Drummond. Inclusive vozes de outros poetas, conclamados pelo vate de Itabira em “Cidade prevista”:

Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto-Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
[...]
Retomai minhas palavras,

Sim: estamos diante de um livro coral²⁶. E vale destacar: nesse coro, graças a um expediente retórico já mencionado (a prosopopeia), até mesmo animais e objetos ganham o poder de falar. Na enumeração a seguir, o eu lírico de “Nosso tempo” ordena que bichos (baratas, pombas, cães) e coisas (pianos, portas, fragmentos de jornal) juntem-se a “pessoas enigmáticas” para contar “certas histórias [que] não se perderam”:

Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano,
ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,
moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco,
pessoas e coisas enigmáticas, contai,
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no braço, pombas,
[cães errantes, animais caçados, contai.
Tudo tão difícil depois que vos calastes...

Já na divertida “Noite na repartição”, texto escrito à maneira de uma peça de teatro, presenciamos “a conversa entre o oficial administrativo, o papel, a porta, a aranha, a garrafa de uísque, o garrafão de cachaça, o coquetel, a traça, o telefone, a vassoura branca e a pomba”²⁷. Na parte final da coletânea, o canto coletivo de *A rosa do povo* dá origem a imagens de fraternidade universal. Elas se encontram em “Os últimos dias”:

E cada instante é diferente, e cada

²⁶ Convém informar: inicialmente, pensamos em utilizar outra expressão para nos referirmos à *Rosa do povo*. Iríamos chamar a coletânea de 1945 de livro polifônico. Mas desistimos porque tal designação poderia ensejar aproximações com os trabalhos de M. Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981. Isso não significa que tenhamos aberto mão da palavra polifonia. Aviso: sempre que tal vocábulo aparecer, ele deve ser tomado com o sentido que possui “em estado de dicionário” (“Procura da poesia”).

²⁷ Cf. Hélio Guimarães. “Abertura para o vazio”, em: Carlos Drummond de Andrade. *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido – escritos sobre Machado de Assis*. São Paulo: Três Estrelas, 2009, p. 21. Curiosidade: nessa “Noite na repartição”, apólogo sobre o tema drummondiano do escritor funcionário público, um dos versos ditos pela aranha (“Espero que não me queirais nascer um simples vagalume”) imita um verso do apólogo machadiano, “Círculo vicioso” (*Ocidentais*): “Por que não nasci eu um simples vagalume?”.

homem é diferente, e somos todos iguais.
[...]
que somos todos irmãos, insisto.

II

Depois de caracterizar o conjunto da coletânea aqui em foco (livro coral), devemos indicar os poemas de *A rosa do povo* que serão analisados nos próximos capítulos deste estudo. Para isso, iremos nos valer duma já citada palestra de Carlos Drummond de Andrade, proferida por ocasião dos dez anos do assassinato de Federico Garcia Lorca por fascistas espanhóis. Falava o nosso orador na noite de 30 de setembro de 1946:

Ninguém mais do que Lorca representava a identificação do poeta culto com a gente *anônima* dos campos, das fábricas, das touradas, dos navios, ele que não sendo político se dispusera, entretanto, a trabalhar intelectualmente pela consolidação da república, ao levar às províncias o seu teatro ambulante, que maravilhava e educava homens e mulheres até então *oprimidos* e privados tanto de terra e de liberdade quanto de arte (grifos nossos).²⁸

T. S. Eliot costumava dizer que todo poeta, ao discorrer sobre outro poeta, “no fundo de sua mente, quando não com o propósito confesso, está sempre tentando defender o gênero de poesia que escreve, ou formular o gênero que pretende escrever”²⁹. Drummond não foge à regra. Ele elogia em Lorca a “identificação” do artista “culto com a gente anônima”, com os “homens e mulheres oprimidos”. Note-se: essa é a mesma identificação que anima grande parte dos versos de *A rosa do povo*. Em virtude disso, a partir de agora (e até o fim desta tese) tomaremos de empréstimo a expressão drummondiana (“anônimos e oprimidos”) para tratarmos de quatro longos textos narrativos, nos quais o escritor mineiro cede a palavra (total ou parcialmente) a seres humildes e marginalizados. Estamos nos referindo às seguintes composições: “Morte do leiteiro”, “Desaparecimento de Luísa Porto” (*Novos poemas*), “Caso do vestido” e “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. Convém reparar: os dois primeiros poemas são urbanos; o terceiro pertence ao universo rural; já o último se caracteriza pelo internacionalismo. Da província ao vasto mundo – eis o percurso a que nos propomos.

²⁸ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Garcia Lorca e a cultura espanhola”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 06.10.1946 (ver anexos).

²⁹ Cf. T. S. Eliot. *De poesia e poetas* (tradução de Ivan Junqueira). São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 38.

NOTÍCIAS HUMANAS

“A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.”

Carlos Drummond de Andrade

UM POEMA DE CIRCUNSTÂNCIA

De maneira modesta, Manuel Bandeira costumava se apresentar como um “poeta de circunstâncias e desabafos”³⁰. Quando ele publicou o seu *Mafuá do malungo* (1948), livro que reúne justamente “versos de circunstância”, isto é, poemas cuja ocasião e a matéria são oferecidas pela realidade imediata, Carlos Drummond de Andrade, resenhando a obra, escreveu:

Mas que é circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. Arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso nos foi mostrado até o cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico.³¹

A definição de poesia aqui exposta (“arte de transfigurar as circunstâncias”) é cara ao Drummond dos anos 1940, poeta dos acontecimentos presentes, e pode ser associada à gênese de uma das composições mais conhecidas de *A rosa do povo* (1945): “Morte do leiteiro”. No dia 1º de setembro de 1944, o jornal carioca *Gazeta de notícias* trazia o seguinte *fait divers*:

O LEITEIRO FOI MORTO À BALA – Na Rua Carneiro da Rocha, em Higienópolis, foi morto ontem, à bala, o entregador de leite da Comissão Executiva do Leite, Carlos Teixeira de Sousa, na casa n. 26, fundos, residência de Antônio Pestana e de sua esposa D. Isaura Rodrigues Pestana. Na casa da frente reside Antônio Marques Rodrigues, sogro de Antônio Pestana que foi o matador do infeliz leiteiro. Ao que parece foi ele tomado por um ladrão, atendendo os vários assaltos que ali se tem verificado. A Polícia do 20º Distrito Policial está apurando o fato devidamente, estando o criminoso foragido.³²

³⁰ Cf. Manuel Bandeira. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, volume II, p. 107.

³¹ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Manuel Bandeira”, em: *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011, p. 143. De fato, a poesia de circunstância foi praticada, no Ocidente, “até o cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos”: Marcial, Gongora, Juana Inés de la Cruz, Mallarmé, Rubem Daró, T. S. Eliot e o próprio Drummond (*Viola de bolso*) são alguns dos autores que se dedicaram ao gênero, cuja maior referência é Goethe. Sobre o assunto, leia-se o artigo de João Gaspar Simões. “Carlos Drummond de Andrade e a poesia de circunstância”, em: Sônia Brayner (organizadora). *Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 192 – 195. E mais: para uma abordagem teórica da questão, ver o livro de Murilo Marcondes de Moura. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 11 – 21.

³² Cf. *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro: 01.09.1944, p. 8 (ver anexos).

Transcrita pela sua brevidade (ótima síntese da ocorrência policial agora em foco), tal nota não foi o único texto-fonte da composição drummondiana. O episódio contado nessas sete linhas teve grande repercussão, sendo comentado por diversos veículos da imprensa carioca da época. Aproveitando-se disso, Drummond buscou informações em diferentes periódicos³³. E se cotejarmos tais diários com os versos aos quais eles deram origem, veremos que o trabalho do nosso autor consistiu, em boa medida, na eliminação de certos dados contingenciais do evento *transfigurado*. O poeta resolveu omitir: 1) os nomes da vítima e do atirador; 2) a data e o local do crime³⁴. Assim, efêmeras notícias de jornal, fadadas a cair no esquecimento tão logo passasse o choque da novidade, acabaram se transformando numa narrativa universal e intemporal: o relato do destino trágico de um inocente, assassinado por engano. No dia 1º de outubro de 1944, ironicamente devolvendo aos meios de comunicação do Rio de Janeiro uma *matéria* extraída deles, o lírico de *A rosa do povo* estampou no *Correio da manhã* a “Morte do leiteiro”, poema de circunstância sobre o qual devemos refletir neste momento.

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

³³ Registre-se: a principal fonte da “Morte do leiteiro” foi uma extensa reportagem, publicada em duas partes (edições dos dias 1 e 2 de setembro de 1944), nas colunas de *O jornal*. Nesta gazeta, Drummond colheu dados como a idade (“21 anos”) e o endereço (“Rua Namur”) do entregador de leite, além do nervosismo (“violenta tensão de nervos”) que levou o criminoso a atirar em sua vítima. Convém informar que, pela sua importância, a matéria aqui em pauta foi integralmente reproduzida em nossos anexos.

³⁴ Rápida comparação: o confronto da “Morte do leiteiro” com os periódicos donde ela proveio revela, ainda, que, ao escrever os versos, Drummond mesclou palavras extraídas do noticiário com termos da sua própria lavra. Muito diferente foi o trabalho de Manuel Bandeira, em seu famoso “Poema tirado de uma notícia de jornal”. Conforme o autor fez questão de revelar no título longo e explicativo, essa notável peça de *Libertinagem* (1930) foi inteiramente composta através da seleção e do arranjo de vocábulos *tirados* da matriz jornalística. Trata-se da técnica de *desentranhar*, fundamental na poética bandeiriana. Ver a respeito: Manuel Bandeira. “Poema desentranhado”, em: *Poesia e Prosa*, edição citada, volume II, pp. 284 – 286. Leia-se também as considerações de Davi Arrigucci Jr. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 89 – 119.

vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedo
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 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.

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.³⁵

³⁵ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, pp. 407 – 411. Nota filológica: embora essa edição crítica seja, sem dúvida, a mais confiável no que tange aos dez primeiros tomos líricos de Drummond, ela não está isenta de erros. Ao transcrevermos a “Morte do leiteiro”, tomamos a liberdade de corrigir uma de suas falhas: no texto estabelecido por J. C. Guimarães, a sexta estância vem partida em duas, com a primeira terminando pelo verso 55 (“saltou para sua mão”). Tal divisão é injustificável porque, na estrutura do poema, analisada mais adiante, a referida estrofe corresponde a uma unidade narrativa: o momento do crime. Não por acaso, diversas edições de *A rosa do povo*, surgidas durante a vida do autor, reproduzem a lição aqui adotada. Consultar: *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945; *Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948; *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964; *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967; *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969; *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979; *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

SOBRE UM MOTIVO EM BAUDELAIRE E DEPOIS

“A poesia é incomunicável.”

Carlos Drummond de Andrade

As relações da poesia com certos canais de modernização, como a imprensa e a publicidade, tiveram início bem antes de Carlos Drummond de Andrade retirar o seu humilde leiteiro das páginas dos jornais. Para comentá-las, devemos viajar até Paris, “capital do século XIX”, no momento decisivo de formação da lírica moderna, quando esta buscava incorporar uma nova experiência: a do homem envolvido “na luta brava da cidade” grande. Ao dedicar os “pequenos poemas em prosa” de *O spleen de Paris* (1869) a Arsène Houssaye, Baudelaire escreve:

Qual de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical mesmo sem ritmo nem rima, flexível e compósita a ponto de se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das cidades enormes, é do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsedante.³⁶

No espaço da metrópole, a poesia que cinge o prosaico das ruas, a fim de abarcar esse mundo de “inumeráveis relações”, sempre comandado pela multidão amorfa dos transeuntes (cuja existência Baudelaire nunca esquece), precisa se adaptar aos “movimentos” contrastantes, às “ondulações” e aos “sobressaltos” aos quais se submete o sujeito poético. Coloca-se aqui a questão de saber até que ponto a lírica pode se fundar numa experiência para a qual o choque se tornou norma – sublinha Walter Benjamin, analisando a obra baudelairiana³⁷. O apelo ao “hipócrita leitor”, no primeiro poema de *As flores do mal* (1857), indicava a dificuldade enfrentada pela poesia em meados dos Oitocentos: Baudelaire queria ser compreendido – e o seu livro alcançará o último êxito de massas. Ainda assim, já naquele momento, apenas raramente a lírica mantinha um contato efetivo com a experiência do público, pois esta havia sofrido uma transformação em sua estrutura³⁸. Ao refletir sobre tal mudança, Benjamin aponta o jornal como um dos fatores responsáveis por ela.

³⁶ Cf. C. Baudelaire. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (tradução e notas de Samuel Titan Jr.). São Paulo: Editora 34, 2020, p. 7.

³⁷ Cf. Walter Benjamin. “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, em: *Baudelaire e a modernidade* (tradução de João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 103 – 149.

³⁸ Discorrendo sobre as ideias benjaminianas aqui em foco, Davi Arrigucci Jr. (citado, p. 94) as relaciona com a obra de outro pensador alemão: “A questão colocada por Benjamin se baseava com certeza nas mudanças fundamentais ocorridas na vida mental dos indivíduos nas metrópoles do mundo moderno, com o avanço do capitalismo e as transformações da existência material, mudanças apontadas também, com extrema precisão crítica, por Georg Simmel, num estudo famoso do princípio deste século”. Ver: G. Simmel.

O filósofo germânico aproxima a noção de experiência do conceito de “duração”, desenvolvido por Bergson em *Matéria e memória*, e também da “memória involuntária” de Proust. E lembra que, segundo o romancista de *Em busca do tempo perdido*, depende do acaso um indivíduo adquirir ou não uma imagem de si mesmo, isto é, ser ou não capaz de se apossar de sua própria experiência. Benjamin discorda disso. Para ele, os eventos da nossa vida interior não têm, por natureza, um caráter necessariamente privado, só o adquirindo depois de se reduzirem as chances de incorporarmos os fatos exteriores à nossa experiência. O jornal representaria um dos indícios dessa redução, pois o objetivo da imprensa consistiria em apresentar os acontecimentos de forma que eles não pudessem penetrar no domínio da experiência de quem os lê. E essa meta seria atingida graças aos princípios básicos da informação (novidade, brevidade, clareza e, em especial, a falta de conexão entre as notícias), além da paginação e do jargão jornalístico³⁹. A barreira entre informação e experiência seria a mesma que impediria a entrada dos acontecimentos noticiados no terreno da tradição. Aparando o choque da novidade, o jornal interromperia o processo pelo qual uma pessoa poderia narrar um fato, caso o assimilasse à sua vida. Substituindo a forma tradicional de comunicação, que permitia ao narrador oral contar histórias, a predominância da informação seria um sinal importante da degradação da experiência no mundo moderno. E tal degradação explicaria a crise de comunicabilidade da lírica, visível desde Baudelaire e progressivamente agravada nos poetas do século XX, os quais, no entanto, assumiram essa relação problemática com o jornal, passando a incorporar em seus versos matéria proveniente da imprensa e da publicidade.

Exausto de “*ce monde ancien*” e atento à nova experiência dispersa pelas ruas da grande cidade, Guillaume Apollinaire, caminhando por Paris, registra em “Zona” (“*Zone*”), do seu livro *Álcoois* (1913), a poesia contida nas imagens matinais, estampadas em prospectos, catálogos e cartazes:

*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux*⁴⁰

Aqui a poesia não foi associada aos jornais, mas à propaganda. Por outro lado, em seus *Dezenove poemas elásticos* (1919), o poeta franco-suíço Blaise Cendrars (muito

“As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”, em: André Botelho (organizador). *Sociologia Essencial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 311 – 329.

³⁹ Cf. Walter Benjamin, citado, pp. 108 – 109.

⁴⁰ Cf. Guillaume Apollinaire. *Álcoois* – texto bilíngue (tradução de Mário Laranjeira). São Paulo: Hedra, 2013, pp. 22 – 24. Em português: “Tu lês os prospectos os catálogos os cartazes que cantam bem alto / Aí está a poesia esta manhã e para a prosa há os jornais”.

importante no quadro do nosso modernismo, em virtude do seu contato direto, na década de 1920, com a vanguarda brasileira)⁴¹ recolheu um poema saído da imprensa diária. Datada de 20 de janeiro de 1914, a “Última hora” (“*Dernière heure*”) foi retirada, na íntegra, das colunas do *Paris-Midi*. Vários outros exemplos poderiam ser apresentados. Entretanto, esses bastam para o que desejamos: situar a “Morte do leiteiro”, do ponto de vista da gênese ligada ao jornalismo, no âmbito da lírica moderna internacional. Feito isso, devemos examinar a presença do jornal na obra poética de Drummond.

O JORNAL NA POESIA DE DRUMMOND

I

No “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924), Oswald de Andrade resume a importância e o significado do jornalismo para os nossos modernistas: “No jornal anda todo o presente”⁴². Empenhados na representação artística da vida cotidiana, os homens de 1922 transformaram a imprensa diária num *topos*, porque nela encontraram uma fonte inesgotável de assunto. Em seu poema dramático *Bumba-meu-poeta* (1930), Murilo Mendes faz o poeta dizer ao jornalista:

Faça o favor de chegar,
 você é persona grata.
 Talvez uns trinta por cento
 do que o poeta imagina
 foi você que o forneceu.
 Você traz algum suicídio,
 caso de amor cabeludo,
 revolução fracassada,
 desastre na lua, o quê?⁴³

No caso específico de Carlos Drummond de Andrade, o interesse programático do modernismo pelo noticiário topou, “no meio do caminho”, com uma disposição íntima. Como atestam dois poemas de *Menino antigo* (“Imprensa” e “Primeiro jornal”), além de várias declarações públicas, desde a infância o autor de *A rosa do povo* se sentiu atraído pelo jornalismo⁴⁴. E essa atração desencadeou uma longa trajetória como profissional de

⁴¹ Cendras esteve diversas vezes no Brasil, com destaque para a sua primeira visita ao país, durante a semana santa de 1924, quando excursionou pelas cidades históricas de Minas Gerais, ciceroneado por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. A repercussão da sua estada junto aos nossos modernistas foi reconstituída em detalhes por Alexandre Eulálio. *A aventura brasileira de Blaise Cendras*. São Paulo: Edusp, 2001.

⁴² Cf. Oswald de Andrade. *Obra incompleta* (edição de Jorge Schwartz). São Paulo: Edusp, 2022, p. 624.

⁴³ Cf. Murilo Mendes. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 131.

⁴⁴ Sirva como exemplo esta fala de 1985: “O jornal sempre me fascinou muito. Desde garotinho eu gostava de ler jornal”. Cf. Maria Zilda Ferreira Cury. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1988, p. 144. O fascínio drummondiano pelos periódicos foi objeto de estudo de Marlene de Castro Correia. *Drummond: jogo & confissão*. São Paulo: IMS, 2015, pp. 85 – 95.

imprensa⁴⁵. Naturalmente, a obra poética desse jornalista está repleta de alusões à mídia escrita. Em *Alguma poesia* (1930) encontramos o “Poema do jornal”:

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o *meeting*.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.

O desenvolvimento do poema acompanha o processo de criação do jornal, desde a ocorrência dos fatos noticiados até o momento de imprimir o periódico. A hipérbole de abertura (vv. 1 – 3) coloca em evidência a principal característica do jornalismo: a concomitância entre os acontecimentos e a sua conversão em notícia. O humor modernista se faz sentir no texto através de uma tirada irônica. Perceba-se: às informações contidas na primeira estrofe, as quais trazem a marca da violência (vv. 4 – 7) e do sensacionalismo (v. 5), o poeta contrapõe o tom lírico do verso final, onde um expressivo jogo de repetições mimetiza o ruído das máquinas de impressão:

Vem da sala de linotipos a doce MúsiCA MeCÂniCA.

Recapitulando: acabamos de ler uma composição acerca da atividade jornalística e, antes disso, vimos que a “Morte do leiteiro” foi inspirada num *fait divers*. E acrescentando: o diálogo da poesia de Drummond com o jornalismo se manifesta, ainda, de uma terceira forma. Quer dizer: muitas vezes, deparamos com rápidas alusões aos veículos de comunicação de massa, em poemas cujos assuntos predominantes são outros. A seguir, comentaremos algumas dessas referências.

Décadas antes, o mesmo assunto já havia sido abordado por Rita de Cássia Barbosa. “De *Viola de bolso* a *Versiprosa*: o cotidiano tornado poesia”, em: Sérgio Pachá e F. G. Williams (organizadores). *Drummond and his generation*. Santa Barbara: University of California and Banddانا Books, 1986, pp. 127 – 135.

⁴⁵ Depois de colaborar num jornalzinho estudantil, a *Aurora colegial*, do colégio jesuítico de Nova Friburgo (RJ), onde estudou por dois anos (1918 – 1919), Drummond trabalhou como jornalista durante mais de seis décadas (1920 – 1984). Nesse período, escreveu para diversas revistas e jornais mineiros e cariocas, com destaque para as longas passagens pelo *Correio da manhã* (1954 – 1969) e pelo *Jornal do Brasil* (1969 – 1984). A sua vasta produção jornalística (cerca de seis mil crônicas) foi muito bem comentada por Augusto Massi. “A prosa de Carlos Drummond de Andrade”, em: Murilo Marcondes de Moura (organizador). *Carlos Drummond de Andrade: caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 51 – 71. Consulte-se também o ensaio de Antonio Candido. “Drummond prosador”, em: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 11 – 19.

II

Em dezembro de 1927, no quarto número da revista *Verde*, órgão dos modernistas de Cataguases (MG), Carlos Drummond de Andrade publicou um dos seus poemas mais sarcásticos. “Convite ao suicídio” denuncia a exploração sensacionalista que a mídia faz da morte:

Vamos dar o tiro no ouvido,
Vamos?
[...]
Estou pronto pra sair.
Vamos sair juntos?
É mais divertido
e enche mais os jornais: um suicídio duplo, hein?
que mina pros repórteres [...]⁴⁶

Embora nunca editado em livro, esse “Convite” (recusado pelo destinatário)⁴⁷ deixou vestígios na obra posterior de Drummond. Em *Brejo das almas* (1934), “Necrológio dos desiludidos do amor”, outro poema irônico sobre o suicídio, reitera a crítica à cobertura sensacionalista de eventos trágicos. Além disso, o texto da década de 1930 apresenta o jornal como instrumento de projeção de pessoas anônimas para a notoriedade:

Os desiludidos do amor
estão desfechando tiros no peito.
Do meu quarto ouço a fuzilaria.
As amadas torcem-se de gozo.
Oh quanta matéria para os jornais.

Desiludidos, mas fotografados,
[...]

Conforme observamos no capítulo inicial deste estudo, a tópica modernista do noticiário ressurge em “A flor e a náusea” (*A rosa do povo*). Agora se trata de apontar o limite da função informativa dos periódicos. Note-se: o acesso à informação é insuficiente para modificar a conjuntura histórica:

Todos os homens voltam para casa.

⁴⁶ Cf. Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. (organizadores). *Revistas do modernismo: Verde* (nº 4, p. 16). São Paulo: Imprensa Oficial e Biblioteca Brasileira Guita & José Mindlin, 2014 (edição fac-similar).

⁴⁷ “Convite ao suicídio” foi dedicado a Mário de Andrade. Em carta de 21 de janeiro de 1928, o autor de *Remate de males* dizia a Drummond: “Positivamente estou numa incapacidade completa de gostar desse poema, você deve bem de imaginar. Inda se fosse no tempo em que gritei as ‘Danças’ bem possível que gostasse. Agora já não posso mais, tanto sarcasmo ironia desengano e perversidade juntos!... Fiquei assim como quem comeu e não gostou, desiludido”. Cf. Silvano Santiago (organizador). *Correspondência de Mário de Andrade & Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p. 309. Sobre o assunto, leiam-se os comentários de Eucanaã Ferraz. “Modos de morrer”, em: *Cadernos de literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: IMS, 2012, pp. 110 – 144.

Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Em “Nosso tempo” (*A rosa do povo*), Drummond expõe o compromisso da imprensa com a ideologia dominante, em plena ditadura do Estado Novo (1937 – 1945). Lembremos: ideologia é falsa consciência. Portanto, aquele compromisso só poderia resultar em adulteração da linguagem:

Escuta [...] / a falsificação das palavras pingando nos jornais.

Repare-se: em todos os versos acima comentados, o nosso poeta jornalista focaliza os meios de comunicação de um ângulo negativo. Sob este aspecto, a poesia de guerra marca uma mudança de perspectiva. Em “Carta a Stalingrado” (*A rosa do povo*), Drummond se refere aos periódicos de modo positivo:

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.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), o autor de *A rosa do povo* estava convicto de que vivenciava um período único na história⁴⁸. E tal convicção implicava uma certeza: a literatura devia se ocupar do “tempo presente”⁴⁹. Por isso, Drummond celebra o deslocamento da poesia para veículos de transmissão de informações (“jornais” e “telegramas”). Destaque-se: reencontramos o conceito de lírica de circunstância. Os versos de guerra do nosso escritor consistem na transfiguração das notícias do conflito planetário, as quais estampavam as manchetes da imprensa diária⁵⁰. Referindo-se à Stalingrado reconquistada, o poeta afirma:

⁴⁸ A propósito, convém ler o prefácio das *Confissões de Minas* (1944): “Este livro começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da república e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transformação pelo fogo. Os que tiveram a sorte de viver em tal período serão bem mesquinhos se se embriagarem com a vaidade do espectador de um drama exemplar ou com a do passageiro do transatlântico de luxo. [...] As páginas foram-se escrevendo mais para contar ou consolar o indivíduo das Minas Gerais, e dizem bem pouco das relações desse indivíduo com o formidável período histórico em que lhe é dado viver”. Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 505.

⁴⁹ Cf. Murilo Marcondes de Moura. *O mundo sitiado*, edição citada, p. 124.

⁵⁰ De passagem: outro bom exemplo de lírica de circunstância é “O medo” (*A rosa do povo*), cuja gênese convém registrar aqui. A composição é dedicada a Antonio Candido. E o homenageado nos conta: “No dia 9 de novembro de 1943, os estudantes de direito [da USP] fizeram contra a ditadura da época uma passeata de protesto, que foi dissolvida à 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 uma 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,

quando abrirmos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no alto da página.
Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.

Em “Consideração do poema” (*A rosa do povo*), Drummond pergunta:

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? [...]

Neste momento, percebemos que “grande” e “mínimo” se equivalem. Isso porque, ao se avizinhar da realidade imediata, o nosso literato jornalista (verdadeiro repórter do seu tempo) converte em matéria poética não só os grandiosos (“milhares de homens, tanques e aviões”) sucessos da conflagração mundial, mas também as pequenas tragédias urbanas do cotidiano. Já conhecemos um poema nascido deste último tipo de acontecimentos: “Morte do leiteiro”. Agora conheceremos outro.

AINDA JORNAL E POESIA: UM DESAPARECIMENTO EM TRÊS TEMPOS

I

O sexto tomo lírico de Carlos Drummond de Andrade, *Novos poemas* (1948), encerra uma das mais tocantes realizações da poetização do *fait divers* de todo o modernismo brasileiro: “Desaparecimento de Luísa Porto”. O ponto de partida foi uma nota de jornal, onde uma idosa doente pedia notícias da sua filha perdida. Sensível o bastante para perceber que se tratava de “um caso de família / digno de simpatia especial”, o nosso poeta resolveu transformar aquele simples anúncio numa vultosa (154 versos livres, distribuídos entre doze estrofes irregulares) composição polifônica⁵¹. O texto apresenta quatro discursos entrelaçados:

remetendo também uma para Drummond [...]. 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 [...]. 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: ‘Refugiamo-nos no amor, / este célebre sentimento, / e o amor faltou: chovia, / ventava, fazia frio em S. Paulo. // Fazia frio em S. Paulo... / Nevava’”. Cf. *Recortes*, edição citada, pp. 21 – 22. Detalhe: no artigo do qual o nosso poeta retirou a epígrafe de “O medo”, Antonio Candido exalta Drummond por este *possuir e realizar*, como ninguém, “o sentido do momento” presente. Cf. Mário Neme (organizador). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1943, p. 32.

⁵¹ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, pp. 530 – 536. Ressaltemos: pela sua extensão (que nos impede de transcrevê-la), a presente polifonia lírica lembra as inúmeras peças longas de *A rosa do povo*. Nenhuma surpresa: embora escritos um pouco mais tarde, os *Novos poemas* (1946 – 1947) vinculam-se parcialmente à coletânea de 1945. A ligação entre os dois livros foi apontada por Antônio Houaiss. “Carlos Drummond de Andrade”, em: Azevedo Filho (organizador). *Poetas do modernismo: antologia crítica* (volume 3). Brasília: INL, 1972, pp. 191 – 192. Outro estudioso a tratar do assunto foi Vagner Camilo. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000, pp. 99 – 102.

- 1) **O MATERNO:** é a mãe anônima quem fala na maior parte dos versos, sempre por meio de uma linguagem recheada de clichês populares e carregada de emotividade;
- 2) **O JORNALÍSTICO:** algumas passagens do poema são redigidas à maneira dos noticiários de imprensa, ou seja, num estilo sintético e objetivo;
- 3) **O COLETIVO:** pessoas não identificadas (provavelmente vizinhas da moça desaparecida, pois esta “ia pouco à cidade / e aqui no bairro é onde melhor pode ser pesquisada”) enriquecem a composição com detalhes de cunho realista. Cabe a essas testemunhas descrever os traços distintivos de Luísa Porto (“morena, rosto penugento, dentes alvos”; “Vestidinho simples. Óculos”) e, ainda, relatar as circunstâncias em que ela se extraviou (“Foi fazer compras na feira da praça. / Não voltou”; “Sumida há três meses”);
- 4) **O DO POETA:** muitas vezes, os comentários do eu lírico se notabilizam por um discreto tom jocoso. Três amostras: “a filha volatilizada”; “afável posto que estrábica”; “se diluiria sem explicação”. Essas pitadas de humor servem para conter a ascensão do patético.

Convém dizer mais uma coisa: o “poderoso coral”⁵² aqui em foco tem um ponto de virada. Trata-se do verso 113, que abre a undécima estrofe. Formado exclusivamente por uma adversativa (“Mas”), ele estabelece uma contraposição: de um lado, ficam as dez primeiras estâncias; do outro, as duas últimas. A leitura a seguir levará em conta essa divisão assimétrica.

II

Carlos Drummond de Andrade começa o “Desaparecimento de Luísa Porto” imitando o anúncio jornalístico que deu origem ao poema. Com notória economia de meios (versos curtos e pontuação escassa), a primeira estrofe comunica objetivamente a enigmática desapareição:

Pede-se a quem souber
do paradeiro de Luísa Porto
avise sua residência

⁵² Essa ótima definição do “Desaparecimento de Luísa Porto” foi cunhada por Paulo Rónai, que descreveu as variações de discurso do poema. Leia-se a introdução dele ao livro de Carlos Drummond de Andrade. *José & outros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, pp. XVII – XIX. Curiosidade: trata-se de texto de fala, transcrito como prefácio da mencionada coletânea a pedido do próprio Drummond. Informa Rónai: “A indulgente amizade do Autor me sugeriu reproduzir aqui uma palestra recente” (p. XV).

à Rua Santos Óleos, 48.
 Previna urgente
 solitária mãe enferma
 entrevada há longos anos
 erma de seus cuidados.

A partir da segunda estância, a voz da “solitária mãe enferma” penetra o texto. As palavras da moradora da “Rua Santos Óleos” (endereço dotado de valor expressivo) trazem a marca de um contínuo implorar cristão pela busca da filha. E vale salientar: as obsecrações surgem em ordem crescente de intensidade, indicando uma *aflição* (v. 17) cada vez maior da emissora do discurso:

“Pede-se” (v. 9) → “Suplica-se” (v. 13) → “Roga-se” (v. 27) → “Se todavia não a encontrarem / nem por isso deixem de procurar / com obstinação e confiança que Deus sempre recompensa” (vv. 41 – 43) → “Pela última vez e em nome de Deus / todo-poderoso e cheio de misericórdia / procurem a moça, procurem” (vv. 70 – 73).

Como se vê (e se escuta), os desesperados apelos maternos ecoam por quase todo o texto. Registre-se: pela sua enorme incidência, eles funcionam como refrão da primeira parte do “Desaparecimento de Luísa Porto”. Exemplo: na quarta estrofe, postos entre parênteses, eles vão entrecortando os detalhes realistas:

Levava pouco dinheiro na bolsa.
 (Procurem Luísa.)
 De ordinário não se demorava.
 (Procurem Luísa.)
 Namorado isso não tinha.
 (Procurem. Procurem.)
 Faz tanta falta.

A enumeração das pessoas a quem a autora desses rogos se dirige mostra a ingenuidade dela. A mulher parece acreditar que a busca por Luísa Porto seja um evento capaz de suspender as diferenças de classe, irmanando os pobres (“povo”), a “classe média” e os “senhores ricos”:

Suplica-se [...] a qualquer do povo e da classe média, até mesmo aos senhores ricos, que tenham pena de mãe aflita e lhe restituam a filha [...]

Na metade exata da composição, Drummond (é ele quem fala nos versos abaixo) faz um resumo da vida da protagonista do poema. E uma coisa fica clara: assim como o trabalhador de “Morte do leiteiro”, essa ingênua senhora integra o grupo dos “anônimos

e oprimidos”, isto é, aqueles seres humildes e marginalizados, tão frequentes na lírica social do nosso autor:

Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,
a pobreza, a paralisia, o queixume
seriam, na vida, seu lote
e que sua única filha, afável posto que estrábica,
se diluiria sem explicação.

Ainda na importante estrofe seis, na qual a mãe anônima permanece sempre calada, o poeta mergulha surdamente no reino das lembranças da velha parálitica. Resultado: vem à tona um jornal que, desde a juventude, ela guardava “embrulhado na memória”:

Somem tantas pessoas anualmente
numa cidade como o Rio de Janeiro
que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
Uma vez, em 1898
ou 9,
sumiu o próprio chefe de polícia
que saía à tarde para uma volta no Largo do Rocio
e até hoje.
A mãe de Luísa, então jovem,
leu no *Diário Mercantil*,
ficou pasma.
O jornal embrulhado na memória.

As reminiscências acima são inúteis na procura por Luísa Porto, cujo desaparecimento nada tem a ver com o sumiço do policial, ocorrido quase 50 anos antes. A importância delas é de natureza diversa. Perceba-se: o fato de Drummond penetrar na mente da mãe angustiada mostra a sua profunda identificação com ela. E devemos sublinhar: identificação com o *outro absoluto* – outro de classe e de cultura. Consequência prática de tais diferenças: as súplicas da personagem se fazem “sob a invocação de valores pequeno-burgueses nos quais precisamente nem o poeta nem (presumivelmente) um leitor que seja leitor do poeta creem”⁵³. Já conhecemos o primeiro desses valores: o catolicismo popular. É na religiosidade que se baseia o discurso materno, quando se trata de afastar a hipótese de a moça desaparecida ter cometido suicídio:

Não me venham dizer que Luísa suicidou-se.

⁵³ Cf. Antônio Houaiss. “Carlos Drummond de Andrade” (edição citada, p. 192). Aproveitando o ensejo: daqui (vamos entrar na oitava estrofe) até o final da primeira parte do poema, a nossa leitura apresenta pontos de contato com a de Vagner Camilo (citado, pp. 110 – 111), o qual igualmente transcreve essa observação de Houaiss. Mas convém destacar: se há convergências, também existem divergências. A maior destas últimas: em seu importante estudo sobre os *Novos poemas*, Camilo considera o “Desaparecimento de Luísa Porto”, em boa medida, um produto da “famigerada ironia drummondiana” (p. 107) – ironia que nos parece ausente do texto.

O santo lume da fê
 ardeu sempre em sua alma
 que pertence a Deus e a Teresinha do Menino Jesus.
 Ela não se matou.
 Procurem-na.
 [...]

O segundo daqueles valores pequeno-burgueses é a moral conservadora. Com base nesta, na nona estrofe, a mãe de Luísa se põe a defender com veemência a castidade da filha, “que não tinha, não tinha namorado”:

Nada de insinuações quanto à moça casta
 e que não tinha, não tinha namorado.
 Algo de extraordinário terá acontecido,
 terremoto, chegada de rei.
 As ruas mudaram de rumo,
 para que demore tanto, é noite.

A mulher aventa uma série de justificativas disparatadas para a demora da filha. Claro: é preferível acreditar em coisas absurdas a aceitar a possibilidade de esta última ter partido por vontade própria, atrás de uma experiência amorosa. Destaque-se: a forma reiterada como a mãe paralítica sublinha (aqui e noutras passagens do poema) o fato de a moça sumida não ter namorado indica que, na verdade, de modo consciente ou inconsciente, ela encara a fuga por amor como uma explicação plausível para o extravio de Luísa Porto. Plausibilidade que aumenta quando lembramos como era a vida daquela solteirona: já com idade relativamente avançada (37 anos), ela vivia presa (como a sua progenitora à cadeira de rodas) à solitária condição de cuidadora de pessoa deficiente. Detalhe: caso Luísa tenha mesmo fugido, a mãe dela terá de lidar com dois traumas. São eles:

- 1) A solidão, com a qual já convive;
- 2) E uma eterna sensação de abandono.

Sob este aspecto, a aflição da idosa enferma, sentimento que atravessou toda a primeira parte do “Desaparecimento de Luísa Porto”, é bastante compreensível.

III

A voz que escutamos na abertura da segunda parte do “Desaparecimento de Luísa Porto” é a do poeta. Os versos da estrofe onze são representativos de algo já assinalado: na obra de Carlos Drummond de Andrade, o mínimo objeto (“dores individuais”) vale tanto quanto o grande (“sorte dos povos”). Por isso, o nosso autor parece se exaltar (“virem a página”) com a possível indiferença dos leitores diante do desesperado “apelo

de campainha” (imagem representativa da repetição constante dos rogos) da mãe anônima. Não importa: se necessário (diz o eu lírico), acontecerá um milagre para que a pobre mulher reencontre a filha dela:

Mas
 se acharem que a sorte dos povos é mais importante
 e que não devemos atentar nas dores individuais,
 se fecharem ouvidos a este apelo de campainha,
 não faz mal, insultem a mãe de Luísa,
 virem a página:
 Deus terá compaixão da abandonada e da ausente,
 erguerá a enferma, e os membros perclusos
 já se desatam em forma de busca.
 Deus lhe dirá:
 Vai,
 procura tua filha, beija-a e fecha-a para sempre em teu coração.

Mas tem “uma pedra no meio do caminho”: a mudança de sentimento da mãe de Luísa. Na passagem do primeiro ao segundo segmento do poema, a protagonista vai da aflição à resignação. A esta altura, ela se julga “indigna” (v. 127) de receber qualquer auxílio divino para achar a filha. Consequentemente, desiste da busca encetada no início do texto:

Já não interessa a descrição do corpo
 nem esta, perdoem, fotografia,
 disfarces de realidade mais intensa
 e que anúncio algum proverá.
 Cessem pesquisas, rádios, calai-vos.
 [...]

“E agora, José?” Como suprir a falta de Luísa Porto? Só existe uma maneira: lembrar a desaparecida⁵⁴. Sabendo que a filha se encontra (como aquele antigo jornal) embrulhada em sua memória, a mãe decide recordá-la:

Quer apenas sua filhinha
 que numa tarde remota de Cachoeiro
 acabou de nascer e cheira a leite,
 a cólica, a lágrima.
 [...]

Nos versos derradeiros, demonstrando mais uma vez a sua identificação com a mãe enferma, Drummond entrega em definitivo a palavra a ela. E o poema termina com uma inversão. Repare-se: por um lado, a velha paraplégica (porque conformada com a perda objetiva de Luísa e, assim, livre da aflição da busca) volta a andar; por outro lado,

⁵⁴ Cf. Paulo Rónai, citado, p. XIX.

a saudável moça de 37 anos (porque viva e fixada para sempre na memória materna) fica imóvel – “cravada no centro da estrela invisível”, aposto de “amor” maternal:

Já não adianta procurar
 minha querida filha Luísa
 que enquanto vagueio pelas cinzas do mundo
 com inúteis pés fixados, enquanto sofro
 e sofrendo me solto e me recomponho
 e torno a viver e ando,
 está inerte
 cravada no centro da estrela invisível
 Amor.

Em “Desaparecimento de Luísa Porto”, transfigurando as circunstâncias, Carlos Drummond de Andrade extraiu do *fait divers* um “significado extranoticial”, capaz de transcender as limitações de espaço e tempo, características da matéria jornalística⁵⁵. Quer dizer: tomando como ponto de partida um evento ocorrido em lugar e época específicos (a cidade do Rio de Janeiro na década de 1940), o poeta compôs versos a respeito de temas universais e intemporais: o amor materno, a desapareção repentina dos vivos e a sobrevivência de quem se vai na lembrança de quem fica. Em termos benjaminianos: o nosso autor converteu informação em experiência – exatamente como em “Morte do leiteiro”, cuja análise faremos em breve⁵⁶. Antes disso, no entanto, como este último poema versa sobre um trabalhador, precisamos abordar a questão da representação do trabalho na lírica brasileira, assunto de um importante estudo drummondiano.

⁵⁵ A expressão entre aspas pertence ao nosso poeta. Diz a nota de abertura do livro *Lição de coisas* (1962): “São contadas [nesta obra] estórias vero-imaginárias, sem contudo o menor interesse do narrador pela fábula, que só o seduz por um possível significado extranoticial”. Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 454.

⁵⁶ Importante: o próprio Carlos Drummond de Andrade estabeleceu uma relação entre “Desaparecimento de Luísa Porto” e “Morte do leiteiro”. Não custa lembrar: em 1962, ao organizar a sua *Antologia poética* (livro de estrutura rigorosa, onde a disposição dos textos vale como uma interpretação autoral do conjunto da obra), ele colocou os dois poemas em causa *exatamente lado a lado*, na seção destinada aos versos sobre “o choque social” (“Na praça de convites”). Outra coisa: embora as duas composições em foco sejam os pontos mais altos a que chegou o diálogo da lírica drummondiana com o jornalismo, tal diálogo não se esgotou com elas. É verdade: após o aparecimento delas nos anos 1940, a produção do nosso escritor atravessou um período de essencialização no decênio de 1950, quando os acontecimentos entediaram o poeta. Entretanto, a partir da década de 1960, a tópica modernista do noticiário ressurgiu com força. Bastem dois exemplos. Primeiro: *Versiprosa* (1967), reunião de 70 crônicas em verso, originalmente publicadas na imprensa. Conforme destaca Augusto Massi (citado, p. 51), aqui Drummond se insere na mesma tradição do Machado de Assis da *Gazeta de Holanda* (1886 – 1888). Segundo exemplo: o longo poema “Diamundo: 24 h de informação na vida do jornaleiro”, de *As impurezas do branco* (1973). Este último texto consiste numa exaustiva colagem de materiais tirados de periódicos e de agências de notícias. Detalhe: as fontes são reveladas no verso final.

SOBRE O RESÍDUO DE UM PROJETO

Carlos Drummond de Andrade inicia a notável crônica “Trabalhador e poesia”, escrita em 1949 e estampada em *Passeios na ilha* (1952), refletindo sobre o seu próprio trabalho⁵⁷. O parágrafo de abertura narra o processo de composição de uma antologia, organizada pelo nosso autor:

Doce é projetar, rude é cumprir. Por isso não se publicou ainda a antologia brasileira de poesia social, que o autor destas linhas levou dois anos a compor [...]. Lidas algumas centenas de volumes, sobraram uns tantos poemas, que pareceram bons ou passáveis, e foram organizados segundo o plano da obra. Restava juntar-lhes notas explicativas. Não juntei. Os originais formam um bolo bastante incômodo na gaveta, e cada vez que olho para esse bolo, me pergunto: valerá a pena?

Temos de ressaltar o empenho do pesquisador: foram muitas leituras (“centenas de volumes”), às quais ele dedicou um longo tempo (“dois anos”)⁵⁸. E vale perguntar: depois de tanto esforço, por que não levar o seu projeto até o fim e publicar a seleta da lírica social brasileira? Eis a resposta:

Devo dizer honestamente que nem a poesia de caráter social me parece a melhor da nossa tradição, representada antes pelo lirismo romântico, nem esse gênero de poesia hoje me interessa muito. Andanças da sensibilidade, aos sacolejos entre as experiências do espírito e as do homem cívico, sois talvez causa próxima desse desinteresse. Mas, passemos.

São duas as justificativas apresentadas para não concluir e dar a lume a coletânea aqui em foco. A primeira é de ordem estética: aos olhos do nosso maior poeta público, a poesia empenhada não é o que de melhor produziu a nossa “tradição”. A segunda razão é de natureza pessoal: quando redigiu as linhas acima, Drummond já não era mais o vate participante de *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo*. Ao contrário: àquela altura, as “andanças da sensibilidade” já o tinham transformado no inquiridor metafísico de *Claro enigma* (1951), a quem os versos engajados não interessavam. Resultado: ocorreu

⁵⁷ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011, pp. 91 – 97. Aviso: para evitar notas desnecessárias, fica registrado que todas as citações de “Trabalhador e poesia” serão extraídas dessa edição.

⁵⁸ Uma informação: um desses dois anos foi o de 1946. Em 20 de novembro de então, o nosso antologista anotava em seu diário: “Encontro com Otávio Brandão, comunista histórico e romântico. Assunto: as poesias de Laura Brandão, sua primeira mulher, que eu gostaria de conhecer melhor para incluir algumas na minha projetada antologia de poesia social brasileira”. Cf. Carlos Drummond de Andrade. *O observador no escritório*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994, p. 62.

o abandono de um livro longamente planejado⁵⁹. “Mas de tudo fica um pouco”⁶⁰. O inacabado projeto antológico deu origem ao artigo “Trabalhador e poesia”, em cuja leitura é necessário prosseguir. O texto consiste, em grande parte, em observações objetivas, feitas por Drummond no curso dos 24 meses da sua pesquisa. São verificações deste tipo:

Ao coligir o material da obra [nunca editada], notei a relativa escassez de poemas inspirados nas técnicas de trabalho e na personalidade dos trabalhadores. [...] Observa-se em nossa poesia de caráter “público”, tão afeiçoada ao prosaico, certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos.

Esse desconhecimento dos assuntos inerentes ao universo do trabalho tem uma consequência prática. Segundo Drummond, na literatura brasileira, as figurações poéticas do labor se caracterizam pela tendência à indeterminação. Quer dizer: na maioria das vezes, os nossos poetas “cantam simplesmente o trabalho, ou o trabalhador em geral, uma espécie abstrata de trabalhador”. Tal exaltação *romântica e estilizada* de um operário genérico perdura até o advento do modernismo. Sempre de acordo com o nosso pesquisador, os modernistas foram pioneiros na representação realista e despojada (“sem ênfase retórica”) da vida dos trabalhadores:

De resto, é preciso incluir no ativo de nossos poetas modernos a preferência que passaram a dar aos temas brasileiros em geral, e entre esses, embora sem preocupação especial, aos da vida do nosso trabalhador urbano ou rural, já sem ênfase retórica. Pode-se dizer que foram os primeiros a ver o homem brasileiro na humildade de sua vida de todos os dias, e a procurar extrair desse cotidiano um sentido poético.

Retirar do “cotidiano um sentido poético”: conforme já vimos, esse foi o motivo de os modernistas terem transformado a imprensa num *topos*. Agora vemos que o mesmo se deu com a tópica do trabalho, igualmente representativa da “vida de todos os dias”. Outra coisa: Drummond encerra o seu texto citando uma série de composições modernistas a respeito do labor. Nenhuma da sua lavra⁶¹. De todo modo, o nosso autor

⁵⁹ Outra informação: estamos falando de um abandono definitivo e absoluto. Como relata um estudioso do assunto, nos anos 1980, chegando à conclusão de que não valia a pena sequer preservar os incômodos originais da malograda crestomatia da poesia social brasileira, Drummond se desfez da documentação relativa à obra. Prova disso é que “tal documentação não está preservada no acervo do poeta na Fundação Casa de Rui Barbosa, nem em sua biblioteca no Instituto Moreira Salles”. Cf. Marco Bortoloti. *O poeta e a revolução: Drummond e o comunismo internacional* (tese). Rio de Janeiro: UFRJ, 2017, p. 297.

⁶⁰ Cf. “Resíduo” (*A rosa do povo*).

⁶¹ Conjectura: além de isenção crítica, o fato de não mencionar nenhum poema seu talvez se deva a um conhecido hábito do cronista de “Trabalhador e poesia”: depreciar a própria obra. Esse costume é tão arraigado no nosso autor que, na década de 1950, o fez cogitar a hipótese de excluir de suas poesias completas dois livros de inegáveis qualidade e importância: *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*. No dia

escreveu poemas duradouros sobre o tema aqui em pauta, recolhidos em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*. Exemplos do primeiro livro: “Elegia 1938” e “O operário no mar”. Da segunda coletânea já conhecemos a “Morte do leiteiro”, da qual trataremos a partir deste momento.

ROMANCE DA “MORTE DO LEITEIRO”

Se começarmos por um levantamento dos aspectos formais perceptíveis de imediato (prática sempre recomendável ao nos aproximarmos de um poema), constataremos uma coisa interessante: para relatar o trágico destino de um homem do povo, Carlos Drummond de Andrade se valeu de um objeto expressivo de origem popular. Salta aos olhos: a “Morte do leiteiro” é um romance. Entenda-se: um texto narrativo, de tamanho indeterminado, vazado em estrofes irregulares. Nessa forma espanhola medieval (século XIV), o metro utilizado costuma ser o heptassílabo. Detalhe: dos 88 versos da composição agora em foco, 51 são redondilhas⁶². Numa primeira abordagem, poderíamos dividir esse romance de oito estâncias em cinco segmentos:

- 1) O mote do poema (vv. 1 – 6);
- 2) O leiteiro trabalhando (vv. 7 – 50);
- 3) O momento do crime (vv. 51 – 62);
- 4) A salvação da propriedade (vv. 63 – 72);
- 5) A manhã simbólica (vv. 73 – 88).

Outro dado relevante: embora de maneira mais discreta, a estrutura coral do “Desaparecimento de Luísa Porto” também se verifica na “Morte do leiteiro”. Ou seja:

20 de janeiro de 1954, Drummond escrevia a Cyro dos Anjos: “Ando preparando para o José Olympio uma edição de poesias completas, por sinal que com certo nojo da fase política de minha versalhada, que pensei até em suprimir, mas, refletindo melhor, achei acertado manter, publicando talvez uma nota explicativa”. No ano seguinte, apareceu a referida edição das poesias completas, acompanhada desta observação: “A publicação de obras completas não implica a aceitação, pelo autor, de tudo quanto ele já compôs. Há partes que o tempo tornou peremptas, mas que não podem ser riscadas do conjunto, como a vida não pode ser passada a limpo. O autor não se arrepende nem se orgulha de haver mudado. Reconhece, apenas, que mudou”. A leitura da carta a Cyro e da “nota explicativa” mostra uma verdade inquestionável: nem sempre os poetas têm a objetividade necessária para perceber o valor de suas obras, cuja grandeza sobrevive às “andanças da sensibilidade” autoral. Mudam os homens, ficam os seus versos. Informações bibliográficas: o primeiro trecho citado encontra-se na *Correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012, pp. 192 – 193. A segunda passagem transcrita está no livro de Carlos Drummond de Andrade. *Fazendeiro do ar & poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 549.

⁶² A propósito: o romance (ou romanceiro) teve grande voga entre os nossos modernistas. Exemplos: Carlos Drummond de Andrade (“A mesa”); Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência*); e Murilo Mendes (*Contemplação de Ouro Preto*). Sobre essa forma lírico-narrativa, recomendamos a leitura de Geir Campos. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 144. Ver também o que diz Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 400.

assim como noutros poemas de *A rosa do povo*, Drummond orquestrou aqui uma “alternância de vozes”⁶³. Falam no texto: uma voz impessoal (1ª estrofe); o entregador de leite (parte da 2ª estrofe); e o assassino do trabalhador (parte da 7ª estrofe). Além disso, temos as palavras do poeta, dominantes na composição. Descrito o plano geral do romance em estudo, só nos resta proceder à leitura analítica dele. E faremos isso levando em conta a divisão que acabamos de propor.

UMA TRAGÉDIA EM CINCO ATOS

I

Em sintonia com as matrizes jornalísticas do poema, a estrofe de abertura da “Morte do leiteiro” se distingue pela objetividade. Isso porque os enunciados anafóricos dela são compostos de orações sem sujeito. Eles exibem traços distintivos do Brasil, como a desigualdade social:

Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
[...]

Revela-se aqui a importância do ofício do leiteiro. Explicamos: a escassez de alimento no território nacional torna a distribuição do leite disponível uma atividade, ao mesmo tempo, essencial (“é preciso”) e urgente (“cedo”). Nessa terra marcada pela má distribuição de renda, foi instituída uma tradição (“legenda”)⁶⁴. Qual seja: defender violentamente a propriedade privada. Na estância agora em causa, esta última característica brasileira é exposta em forma de ditado popular:

Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.

Resumindo: os versos iniciais do poema em análise descrevem a estrutura socioeconômica do Brasil. Em seguida (e por isso definimos a primeira estrofe como mote da composição), a tragédia urbana que deu origem à narrativa é apresentada como

⁶³ Cf. Fernando Viotti. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan* (tese). Belo Horizonte: UFMG, 2018, p. 177. Outro intérprete da “Morte do leiteiro” também chama atenção para a “multiplicidade organizada de vozes” presente no poema. Ver: Alexandre Pilati. *A nação drummondiana*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 116.

⁶⁴ Gilberto Mendonça Teles também acredita que a palavra “legenda” tenha sido empregada, na “Morte do leiteiro”, “no sentido de tradição”. Convém ler as suas notas ao poema, estampadas no livro de Carlos Drummond de Andrade. *Seleção em prosa & verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 180.

decorrência dessa estrutura. Não por acaso, a segunda estância começa por uma conjunção conclusiva:

ENTÃO o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite [...]

II

Sempre designado apenas pela sua profissão, o leiteiro a desempenha desde o momento em que aparece no romance até a hora da sua morte. Para figurar o trabalho desse anônimo “empregado no entreposto”, Carlos Drummond de Andrade se vale de um recurso técnico muito interessante: a variação de perspectivas. Inicialmente (vv. 7 – 19), o poeta nos apresenta a sua visão lírica do personagem. Então, surge diante de nós uma figura tocante, a qual parece incorporar a pureza do leite “mais alvo” que distribui:

[...] veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca
para todos criarem força
na luta brava da cidade.⁶⁵

Num poema onde a noção de propriedade é fundamental, um despossuído como esse humilde morador do “último subúrbio” não tem voz. É através das suas ferramentas personificadas que ele se expressa. Graças à prosopopeia, elas comunicam aos outros homens a presença dele:

Sua lata, suas garrafas
e seus sapatos de borracha
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedinho

Logo depois da sequência acima comentada, esse operário lírico e expressivo sai de cena. Na terceira estrofe, para atender ao imperativo da verossimilhança, Drummond representa o ofício do leiteiro a partir da ótica pragmática do próprio trabalhador. Resultado: vemos agora um indivíduo inconsciente (“ignaro”), executando um serviço reificado (vv. 20 – 31). E vale notar: no decorrer da narrativa, sensibilizado com o caso real que motivou os seus versos, o autor de *A rosa do povo* se identifica com esse homem alienado. Tal identificação com o outro de classe se grava na linguagem de duas formas:

⁶⁵ Comentando esses versos, um intérprete da “Morte do leiteiro” faz uma leitura semelhante à nossa. Segundo ele, o operário drummondiano “traz nas latas e garrafas e no sapato de borracha a graça inconsciente da bondade”. Cf. Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 261.

- 1) O uso da primeira pessoa do plural para descrever as ações do personagem, em cujos afazeres o nosso poeta parece tomar parte: “avancemos por esse beco, / peguemos o corredor, / depositemos o litro...” (vv. 36 – 38);
- 2) O emprego de um possessivo afetuosos: “Meu leiteiro tão sutil / de passo maneiro e leve, / antes desliza que marcha” (vv. 41 – 43).

Quase uma dança (“maneiro e leve”), o caminhar do leiteiro lembra os passos artísticos de Chaplin, judeu errante do cinema, homenageado em *A rosa do povo*. Outra coisa: porque “sutil”, o operário drummondiano é talhado para desempenhar a humilde (embora importante) função a ele destinada. Ressaltemos: o entregador de leite deve permanecer sempre em silêncio (vv. 39 – 40), pois quem serve não pode incomodar aqueles a quem serve. E apesar de toda a sua discrição, algum barulho ele acabou provocando: um tropeço, a queda de um vaso no corredor estreito e alguns animais alvoroçados (vv. 45 – 50). Pronto: foi o bastante para acordar um morador armado, temeroso de ladrões noturnos. Chegamos ao clímax da narrativa: o momento do crime, comentado abaixo.

III

Na sexta estrofe, o foco narrativo se desloca do leiteiro para o seu algoz, também inominado. E reencontramos uma figura de retórica já conhecida: a prosopopeia. Do ponto de vista gramatical, o crime foi cometido por objetos inanimados, convertidos em sujeitos dos verbos de ação:

O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
[...]
Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.

O mencionado expediente retórico realça o caráter indeliberado do homicídio, levado a cabo de maneira impulsiva (v. 53) por um homem, naquele instante, emocionalmente desequilibrado (v. 51). Assim, resta atenuada a culpa do atirador. Qual o efeito disso para os rumos do sentido? Eis a nossa hipótese: Carlos Drummond de Andrade não faz uma leitura maniqueísta do episódio real transposto para a esfera da poesia. Quer dizer: embora pertença a uma classe social mais abastada que a do leiteiro, tanto quanto este, o burguês homicida aparece no texto como uma vítima da estrutura socioeconômica baseada na propriedade privada, em nome da qual foram disparados o

equivoco e os tiros⁶⁶. O verso 72 (“Está salva a propriedade”) autoriza essa interpretação, amparada também no fato de o matador anônimo não ser figurado como uma pessoa insensível. Ao contrário, diante do cadáver do trabalhador inocente, ele faz um discurso repleto de consternação, conforme veremos a seguir.

IV

Por ser proprietário, o burguês para cuja mão o revólver saltou possui voz na sociedade. Logo, faz uso do discurso direto. Assim que desperta (v. 63) para a gravidade do seu engano, tomando consciência de que a ideologia da propriedade privada o levou a cometer uma injustiça, ele se desloca para o espaço público (v. 64) e assume a autoria do seu delito:

Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtar
a vida de nosso irmão.
[...]

A culpa leva o sujeito a fazer o mesmo que o poeta: identificar-se com o leiteiro. Aqui a identificação ocorre através da religiosidade (“Meu Deus”, “nosso irmão”), capaz de irmanar muitas pessoas num país cristão como o Brasil. E o assassino chega mesmo a assumir a condição que, erroneamente, ele havia atribuído à sua vítima. Agora o ladrão é ele, responsável por “furtar” a vida dum inocente. E se o rapaz morto não fez nada de errado, o homem aflito se preocupa em impedir que a polícia se aproxime dele. No máximo, pode-se chamar um médico (possível alusão a legista):

Quem quiser que chame médico,
polícia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.

Findo o discurso do criminoso e afirmada, pela voz do eu lírico, a salvação da propriedade, nos versos derradeiros (73 – 88), o poema predominantemente realista (inspirado pelo noticiário de imprensa) assume registro simbólico. Examinemos isso de perto.

V

O Drummond dos anos 1940, poeta do “tempo presente”, costuma fazer uma aposta no futuro. Valendo-se dum sistema de imagens recorrente em toda a arte

⁶⁶ Cf. Marlene de Castro Correia. *Drummond: jogo & confissão*. São Paulo: IMS, 2015, p. 90.

participante, o nosso autor contrapõe à treva noturna (o agora, o “mundo caduco”) uma utópica alvorada – anúncio de uma nova ordem social⁶⁷. Esse *topos* aparece no encerramento da “Morte do leiteiro”. Diante do corpo do rapaz baleado, diz o eu lírico: “A noite geral prossegue, / a manhã custa a chegar”. E ela não virá do céu. De onde então?

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.

Atente-se para o caráter sacrificial dessa “aurora”, feita da mistura do trabalho (“leite”) com a vida (“sangue”) do sujeito. Importa notar que a identificação do poeta com o humilde operário sobrevive ao falecimento deste, como atesta a escolha de advérbios indicativos de ternura (“suavemente” e “amorosamente”). E quais são os significados extranoticiais da “Morte do leiteiro”? De um lado: a fragilidade das existências individuais, frente às estruturas econômicas. De outro lado: a utopia de “uma cidade sem portas, / de casas sem armadilha”⁶⁸. E Carlos Drummond de Andrade extraiu tudo isso de prosaicas notícias de jornal, dedicadas ao relato do destino trágico de um desconhecido trabalhador, perdido entre os milhões de habitantes de uma grande metrópole. No fundo, apenas mais um indivíduo “anônimo e oprimido”, abrigado nas páginas de *A rosa do povo*, livro no qual os seres marginalizados têm vez e voz.

⁶⁷ Ótimo exemplo disso é “A noite dissolve os homens” (*Sentimento do mundo*), poema cujo fecho é muito semelhante ao da “Morte do leiteiro”: “Aurora, / entretanto eu te diviso, ainda tímida / [...] / O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos, / [...] / Havemos de amanhecer. O mundo / se tingem com as tintas da antemã / e o sangue que escorre é doce, de tão necessário / para colorir tuas pálidas faces, aurora”. Destaque-se: presente aqui e no texto sobre o assassinato do entregador de leite, a referência à homérica “aurora de dedos róseos” (fórmula de transição da *Odisseia*) ocorre também noutras passagens da obra de Drummond. Sirvam de amostra alguns versos da “Estreia literária” (*Boitempo*): “Desde antes de Homero / a aurora de dedos róseos / pousava todas as manhãs”.

⁶⁸ Cf. “Cidade prevista” (*A rosa do povo*).

UM DRAMA PATRIARCAL E FEMININO

“O pai é imenso. A mãe, pouco menor.”

Carlos Drummond de Andrade

O ato de dar voz a personagens desfavorecidas pela estrutura social do nosso país, praticado por Carlos Drummond de Andrade em poemas de *A rosa do povo* (1945), ganha especial nitidez nas composições que versam sobre dramáticas histórias da vida cotidiana (baseadas ou não em fatos reais). “Entre esses textos, dois se tornaram (a justo título) clássicos na moderna literatura brasileira”⁶⁹. Já tratamos de um deles: “Morte do leiteiro”. Chegou a hora de tratarmos do outro.

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,

⁶⁹ Cf. José Guilherme Merquior. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 156.

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,

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 denogo,
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 esse 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 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,

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.⁷⁰

⁷⁰ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, pp. 393 – 401. Nota filológica: em sua publicação original, na imprensa, o “Caso do vestido” trazia uma estrofe a mais, eliminada pelo autor na passagem do periódico para *A rosa do povo*. Eis os versos 19 e 20 daquela primeira lição textual: “Era uma dona esquipática, / cheia de joias, de coisas”. Consultar: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 27.08.1944, p. 3.

ROMANCE REGULAR (DESCRIÇÃO DO CONJUNTO)

O “Caso do vestido” é mais uma composição de *A rosa do povo* que apresenta forte “tonalidade de romance popular”⁷¹. No capítulo anterior do nosso estudo, tivemos a oportunidade de listar as principais características dessa forma ibérica medieval. Rememorando: texto narrativo, de tamanho indefinido, geralmente vazado em redondilhas maiores e em estrofes irregulares. Esta última propriedade é a única ausente do poema agora em pauta, formado por 75 dísticos heptassilábicos (quase todos brancos). Ou seja, usufruindo do seu “direito permanente à pesquisa estética”, o modernista Carlos Drummond de Andrade escreveu um romance totalmente regular⁷². À simetria vem se unir a linearidade da intriga. E tal linearidade, por sua vez, nos permite decompor os 150 versos em cinco segmentos:

- 1) O preâmbulo da composição (vv. 1 – 18);
- 2) O amor adúltero do marido (vv. 19 – 66);
- 3) O suplício da esposa abandonada (vv. 67 – 84);
- 4) A amante arrependida (vv. 85 – 130);
- 5) A volta do patriarca (vv. 131 – 150).

As personagens do “Caso do vestido” são pessoas do povo e do campo, inseridas num poema que simula uma situação de oralidade (e talvez o poeta tenha optado por uma estrutura de dísticos justamente para sugerir a ideia de diálogo). Em virtude disso, para atender ao imperativo da verossimilhança, a composição apresenta uma série de regionalismos. Exemplos: “dona” (por mulher); “evém” (por vem); “quede” (por cadê?). Importa notar que, reconhecendo o valor estético da fala cotidiana da gente simples, Drummond (também nisso fiel ao ideário de 1922) eleva os mencionados coloquialismos

⁷¹ Cf. Antonio Candido. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 14. Convém assinalar que, noutro texto sobre o nosso autor (“Inquietudes na poesia de Drummond”), o mencionado crítico define o “Caso do vestido” como uma “balada”. E é ainda o mesmo ensaísta quem nos diz, agora num estudo sobre Álvares de Azevedo: “A balada a que me refiro é o poema narrativo de origem popular, parecido com o que na Península Ibérica se chamou ‘romance’”. Cf. Antonio Candido. *Na sala de aula*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017, p. 71. Outra coisa: no período em que redigia *A rosa do povo*, o nosso poeta estava lendo romances populares do Norte do Brasil. Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Em busca da linguagem própria”. Rio de Janeiro: *O jornal*, 16.07.1944 (ver anexos).

⁷² As palavras entre aspas são de Mário de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, pp. 231 – 255. Trata-se duma famosa exposição sobre os vinte anos da Semana de Arte Moderna. Em tal conferência, o palestrante nos apresenta os “três princípios fundamentais” do movimento de 1922: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Ver a respeito: Alfredo Bosi. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 227 – 242.

regionais (vulgarismos, segundo a norma padrão da língua) à nobre condição de linguagem literária⁷³. E assim concluimos a descrição de aspectos gerais do texto: metro, estrofação e léxico. O próximo passo é descer à análise do romance. Naturalmente, faremos isso nos guiando pela divisão acima proposta.

O MONÓLOGO DA DONA HUMILHADA

I

O “Caso do vestido” é uma composição dramático-narrativa. A ação se desenvolve em dois planos: o do presente (tempo do diálogo entre mãe e filhas) e o do passado (tempo da narração)⁷⁴. Os dezoito versos iniciais pertencem ao primeiro plano. Entre eles, no dístico de abertura, é formulado o questionamento em torno do qual gira toda a construção do poema:

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

Falando em coro (como se representassem a voz dos leitores, inserida no texto), as filhas pedem uma explicação sobre a origem daquele misterioso vestido (vv. 15 – 16), pendurado na parede. Para satisfazer a indiscreta curiosidade das moças, a mãe delas teria de evocar um acontecimento traumático do seu passado – acontecimento do qual a vestimenta é um “Resíduo”⁷⁵. Buscando evitar isso, a anônima senhora se esquivava da incômoda pergunta. E o faz de três maneiras:

- 1) Respondendo laconicamente: “Minhas filhas, é o vestido / de uma dona que passou” (vv. 3 – 4);
- 2) Anunciando a chegada do marido: “Minhas filhas, boca presa. / Vosso pai evém chegando.” (vv. 7 – 8);⁷⁶

⁷³ O papel dos regionalismos literariamente nobilitados no “Caso do vestido” foi destacado por Antônio Houaiss. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: MEC, 1960, p. 75.

⁷⁴ Cf. Emanuel de Moraes. “As várias faces de uma poesia”, em: Carlos Drummond de Andrade. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p. 28.

⁷⁵ Poema que, no conjunto de *A rosa do povo*, antecede o “Caso do vestido”.

⁷⁶ Assim como tantos outros poemas drummondianos, o “Caso do vestido” deita raízes na estrutura agrária do Brasil. Note-se que o texto nos mostra o funcionamento do regime patriarcal, onde a presença do chefe de família leva os demais membros do clã a se calar (“boca presa”). As prerrogativas autoritárias do patriarca rural foram muito bem descritas por um pesquisador do assunto: “Na alta classe rural [...] é imensa a ação educadora do *pater-familias* sobre os filhos, parentes e agregados, adstritos ao seu poder. É o *pater-familias* que, por exemplo, dá noivo às filhas, escolhendo-o segundo as conveniências da posição e da fortuna. Ele é quem consente no casamento do filho, embora já em maioridade. Ele é quem lhe determina a profissão, ou lhe destina uma função na economia da fazenda. Ele é quem instala na sua vizinhança os domínios dos filhos casados, e nunca deixa de exercer sobre eles a sua absoluta ascendência patriarcal. Ele é quem os disciplina, quando menores, com um rigor que hoje parecerá bárbaro, tamanha a severidade e a

- 3) Dizendo que tudo já acabara: “O vestido, nesse prego, / está morto, sossegado.” (vv. 13 – 14).

Todas as estratégias fracassam. Isso porque a bisbilhotice das filhas é obsessiva. E convém reparar que, de modo bastante expressivo, tal obsessão fica registrada na linguagem em forma de pleonasma:

Nossa mãe, disse depressa
que VESTIDO é esse VESTIDO.

Na nona estrofe, derrotada, a mãe se resigna a falar:

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

Os versos acima fecham o que chamamos de preâmbulo do romance, anunciando uma transformação no poema. Se até aqui a mãe de família foi participante de um diálogo, daqui em diante ela será narradora oral de uma história (“palavras de minha boca”). Em outros termos: a mulher inominada vai contar um “Caso”, tendo as filhas por audiência muda (“escutai”). Assim, a partir de agora, o texto se tornará um monólogo dramático, gênero no qual “a lírica cede a voz a um eu personagem que canta seu drama”⁷⁷. Ouçamos atentamente esse solilóquio.

II

O “Caso do vestido” é a história de um trauma feminino. Trauma que adveio de uma crise conjugal, ocorrida no seio de uma família patriarcalista. Na abertura do seu monólogo (isto é, na décima estrofe, que nos conduz ao plano do passado), a narradora

rudeza. Por esse tempo, os filhos têm pelos pais um respeito que raia pelo terror”. Cf. Oliveira Vianna. *Populações meridionais no Brasil* (volume I – Paulistas, Fluminenses e Mineiros). Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, p. 68. De passagem: do ponto de vista que aqui importa, embora nada tenha de diretamente biográfico, o “Caso do vestido” pode ser comparado a um dos poemas de família de *A rosa do povo*, “Como um presente”. Nesta composição, ao evocar a figura do seu falecido pai, Drummond nos apresenta os atributos de patriarca de Carlos de Paula Andrade, coronel que exercia “domínio total sobre irmãos, tios, primos, camaradas, caixeiros, fiscais do governo, beatas, padres, médicos, mendigos, loucos mansos, loucos agitados, animais, coisas”.

⁷⁷ Cf. Simone Rufinoni. “De ‘Resíduo’ a ‘Caso do vestido’: formas da memória entre o contemporâneo e o arcaico”, em: *Estudos avançados* (ano 32, número 92). São Paulo: USP, 2018, p. 262. E mais: Flora Süssekind. “Curva, curva, curva: estratégia narrativa e forma poética em Drummond”, em: *Poesia sempre* (ano 12, número 18). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 181. Adendo: além da composição agora em pauta, esta última ensaísta também define como monólogo dramático um outro texto drummondiano, no qual igualmente escutam a voz de uma mãe: “Desaparecimento de Luísa Porto” (*Novos poemas*).

do romance relembra o estopim da aludida crise, profundamente gravada em sua memória. Tudo começou com a chegada de uma estranha, vinda de terras distantes:

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

O arrebatamento do homem casado pela forasteira abala os alicerces da família patriarcal. E uma longa sequência de 22 dísticos (vv. 21 – 66) é dedicada ao relato das atitudes de cada personagem (o marido, a esposa e a “dona de longe”) diante desse amor adúltero. Louco de paixão, o pai se afasta de casa. Destaquemos: por um lado, a sua grande instabilidade emocional se reflete nas hipérboles (“tão”, “tanto”, “toda”); por outro lado, o seu isolamento se traduz nos verbos reflexivos, dispostos anaforicamente:

E ficou TÃO transtornado,
SE perdeu TANTO de nós,

SE afastou de TODA vida,
SE fechou, SE devorou,

Delirante de amor, o sujeito enamorado se torna, ao mesmo tempo, violento com a companheira (“brigou, me bateu”) e autodestrutivo (“bebeu”). No plano do ritmo, tais gestos são enfatizados pelas assonâncias (/e/ e /u/), pela aliteração (/b/) e pela rima interna (“bebeu” / “bateu”):

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

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

Ao contrário do que vimos em poemas como a “Morte do leiteiro” ou o “Desaparecimento de Luísa Porto”, nos quais figuram personagens pobres, o apaixonado do “Caso do vestido” é um homem de boa condição financeira. Por isso, ele promete à mulher amada tudo o que dinheiro pode dar (verbo repetido três vezes no mesmo dístico), além de total submissão:

DAVA apólice, fazenda,
DAVA carro, DAVA ouro,

beberia seu sobejo,
lamberia seu sapato.

O que faz a estranha tão almejada, frente à tamanha manifestação de arroubo? Para azar do seu pretendente, ela demonstra por ele o mais absoluto desprezo. E a

repetição do verso 29 dá a medida da indiferença da “dona” recém-chegada pelo *pater-familias*:

mas a dona não ligou (v. 29)
Mas a dona nem ligou. (v. 35)

Aqui atingimos a passagem mais dramática do “Caso do vestido” (vv. 36 – 40). Exercendo a sua autoridade de chefe de família, o homem enamorado impõe à consorte uma enorme humilhação. Ela deveria interceder, junto à “dona de longe”, em nome do amor delirante dele. Isso mesmo: em virtude da posição subalterna da mulher no regime patriarcal, a esposa acaba transformada em intermediária do encontro amoroso entre o seu marido e a amante dele. Ao recordar esse doloroso vexame, a nossa narradora vai às lágrimas. E uma rima vincula tal emoção ao derradeiro esforço dela para interromper o seu angustiante monólogo:

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

Minhas filhas, vosso pai
chega ao pátio. DISFARCEMOS.

Assim como antes, a curiosidade das filhas se mostra invencível (vv. 45 – 46). Com isso, outra vez derrotada, a mãe retoma a narração. Ela relembra o encontro que teve com a futura amante do seu cônjuge. Escutemos: o momento mais degradante para a narradora é demarcado pela rima imperfeita:

Minhas filhas, procurei
aquela mulher do demo.

E lhe roguei que APLACASSE
de meu marido a VONTADE.

A resposta dada por “aquela mulher do demo” é cruel. Escutemos de novo: o riso sádico dela ecoa noutra rima imperfeita:

Eu não amo teu MARIDO
me falou ela se RINDO.

Mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto,

Curiosamente, num poema tão marcado pela noção de oralidade, o contrato nupcial espúrio entre o homem casado e a sua concubina é selado de maneira silenciosa. Trata-se de uma troca de olhares, mediada pela esposa traída. Mais tarde, ao lembrar aquele momento, a narradora o converte em duas anáforas:

OLHEI PARA vosso pai, (v. 57)
 OLHEI PARA a dona ruim, (v. 59)

OS OLHOS DELE pediam. (v. 58)
 OS OLHOS DELA gozavam. (v. 60)

À mãe de família, duplamente humilhada (pelo companheiro e pela rival), só resta aceitar a situação. E ela o faz com a humildade cristã que, como já vimos (vv. 48 – 49), caracteriza a sua personalidade e atravessa o seu discurso:

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

É o auge da crise conjugal, quando o marido abandona a esposa. A partir deste momento, a vida da mulher largada se torna um verdadeiro suplício. Acompanhemos de perto a aflição dela.

III

O terceiro segmento do romance agora em foco é um sumário narrativo. Aqui a narradora nos conta os percalços pelos quais passou, no tempo em que o marido dela vivia a sua aventura extraconjugal. Inicialmente, o trauma da humilhação levou a protagonista do “Caso do vestido” a entrar numa crise depressiva, conforme indicam a falta de apetite e o comportamento social arredo da personagem:

visitei vossos parentes,
 NÃO COMIA, NÃO FALAVA,

E a depressão chegou mesmo a despertar na mulher abandonada o desejo obsessivo de morrer, como atesta a anáfora abaixo:

Sai pensando na MORTE,
 mas a MORTE não chegava.

Um procedimento estilístico já nosso conhecido (a reiteração de um verso inteiro) reforça ainda mais os instintos suicidas dessa “dona” humilhada e depressiva:

mas a morte não chegava. (v. 68)
 mas a morte não chegava. (v. 74)

A certa altura, a melancolia passou (“fiquei fora de perigo”). Não obstante, apareceram outras pedras “no meio do caminho”. É que a nossa vítima de adultério teve de enfrentar a decadência física e a falta de dinheiro (vv. 76 – 82). De modo expressivo, o auge de tais dificuldades é assinalado por uma rima:

minhas mãos se ESCALAVRARAM,
meus anéis se DISPERSARAM,

A anadiplose da 42ª estância fecha a terceira parte do “Caso do vestido”:

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

Tais versos constituem uma exceção no poema em estudo. Isso porque, embora pertençam ao plano do presente (pelo tom de comentário), eles se encontram conectados à narrativa⁷⁸. E marcam uma reviravolta nela. Por um lado: o mundo é “grande” o suficiente para que as pessoas desapareçam (“sumiu”). Por outro lado: o mundo é “pequeno” o bastante para que elas ressurgam. Trata-se de um prenúncio do fim da crise conjugal, com a volta do patriarca à sua casa.

IV

Mas quem volta primeiro é a “dona de longe”. E volta bastante mudada. Através de uma sequência de adjetivos, a narradora nos mostra que, agora, a sua arrogante (“soberba”) rival apresenta a mesma decadência física (“desfeita”) e a mesma falta de recursos (“pobre”) dela própria, mãe anônima:

Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,

pobre, desfeita, mofina,
com sua trouxa na mão,

Por que a mulher do vestido se arruinou? Porque se apaixonou pelo seu amante (vv. 97 – 98). No monólogo dramático em discussão, toda pessoa que se apaixonou fica infeliz (“mofina”), chegando mesmo a enlouquecer. E os desvarios da personagem lembram as insanidades cometidas pelo pai de família, quando a “dona de longe” o desprezou (vv. 22 – 24). Aqui como lá, as loucuras do indivíduo enamorado se traduzem em verbos reflexivos, dispostos anaforicamente:

ME puxei pelos cabelos,
ME lancei na correnteza,

ME cortei de canivete,
ME atirei no sumidouro,

Foi tudo em vão, pois o homem amado a deixou (v. 112). Pouco antes disso, na 48ª estrofe, falando no mesmo registro cristão da narradora do romance, a senhora do

⁷⁸ Cf. Emanuel de Moraes. “As várias faces de uma poesia”, edição citada, p. 29.

vestido usa uma imagem bíblica (“dia de cobra”) para se referir ao momento em que roubou o marido da protagonista do “Caso”⁷⁹. Isso demonstra que a antiga sedutora vê como pecado o seu comportamento de outrora. Pecado pelo qual, arrependida, ela pede indulgência:

Recebei esse vestido
e me dai vosso perdão.

Trata-se de duas mulheres abandonadas pelo mesmo homem. Em razão disso, ao ser ofertado por uma à outra, o vestido adquire valor de símbolo metonímico do patriarcado brasileiro. E o que faz a esposa traída? Num primeiro momento, ela observa atentamente (e com prazer, conforme atestam as anáforas dos versos 119 – 126) a derrocada da pessoa responsável pela interrupção do seu casamento. Em seguida, ela aceita o presente:

Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede.

Temos aqui a resposta à pergunta formulada pelas filhas da narradora (vv. 1 – 2). Outra coisa: ao deixar o vestido (resquício da humilhação que sofrera) ao alcance dos olhares da família, a mãe anônima opta por manter sempre exposta a sua maior ferida, jamais cicatrizada. Em compensação, a vestimenta vale para ela como um troféu, isto é, como a prova de que o relacionamento adúltero do seu marido fracassou. E tal fracasso abre caminho para o fim da crise conjugal, ocorrida no último segmento do poema em análise.

V

No decorrer dos quatro primeiros segmentos do “Caso do vestido”, somente mulheres (as filhas curiosas, a mãe incógnita e a “dona de longe”) falaram em discurso direto. Ou seja, empenhado em conceder a palavra àqueles que socialmente não dispõem dela, o poeta de *A rosa do povo* compôs um drama patriarcal onde, na maior parte do tempo, escutamos apenas vozes femininas. Só ouvimos o personagem masculino na sequência dos versos 135 – 138. Conta a narradora:

[Ele] mal reparou no vestido
e disse apenas: Mulher,

põe mais um prato na mesa.

⁷⁹ Cf. Mirella Lima. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 89.

Eu fiz, ele se assentou,

Precisamos tecer duas observações. Primeira: marcante (porque dolorosa) para a esposa traída, a história de adultério não teve grande importância para o homem, que “mal reparou no vestido”. Segunda: a composição aqui em foco é um poema sobre a estabilidade do poder do chefe de família no patriarcado. Sob este aspecto, é significativo que, depois de longa ausência, ao entrar em sua casa, o sujeito simplesmente reassuma o seu lugar à mesa (“ele se assentou”) e comece a dar ordens (“põe mais um prato”). E não menos significativa é a postura submissa da mulher que, reconhecendo a autoridade masculina, limita-se a obedecer (“eu fiz”). Vale frisar que a mencionada estabilidade do poder paterno se manifesta de mais duas maneiras:

- 1) Na fisionomia do homem, a salvo da decadência que vitimou a mãe anônima e a “dona de longe”: “e nem estava mais velho” (v. 142);
- 2) Na já comentada regularidade métrica e estrófica do romance: é como se a simetria do texto refletisse a constância do patriarcalismo, regime social e cultural que lhe deu origem.

A superação da crise conjugal traz à mulher casada “uma grande paz” de espírito. Claro: sobrou (“pois de tudo fica um pouco”)⁸⁰ um registro material da sua traumática humilhação. E a saída encontrada pela narradora do “Caso do vestido” é negar a existência daquela roupa, naquele prego:

me dava uma grande paz
um sentimento esquisito

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

O último verso transcrito nos devolve ao plano do presente. E o monólogo dramático se encerra com a chegada do pai. Anunciada duas vezes no decorrer do texto (vv. 8 e 44), ela só acontece na estrofe derradeira, onde os passos do homem se fazem ouvir pelo barulho dos degraus, das assonâncias (/i/), das aliterações (/s/) e da rima:

veStido não há... nem NADA.

Minhas filhaS, eIS que ouço
voSSo pai SubInDo a ESCADA.

⁸⁰ Cf. “Resíduo” (*A rosa do povo*).

POEMA DE LONGA-METRAGEM

“Meu bem, não chores, / hoje tem filme de Carlito!”

Carlos Drummond de Andrade

Em abril de 1985, um jornalista perguntou a Carlos Drummond de Andrade qual dos seus poemas foi mais difícil de compor. E o poeta respondeu:

Alguns deram mais trabalho porque eram mais longos, porque não são feitos num só dia. Por exemplo, o poema que eu fiz dedicado a Carlitos (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”) me custou, digamos, umas duas semanas de elaboração. Tive que fazer durante vários dias. E procurar me concentrar.⁸¹

Essas palavras são duplamente importantes. Em primeiro lugar: elas dão a medida do esforço despendido por Drummond para escrever *A rosa do povo* (1945), livro repleto de composições extensas. Em segundo lugar: elas conferem ao poema de longa-metragem (227 versos livres, distribuídos por 23 estrofes, que se dividem entre seis partes de tamanho variável, das quais apenas a primeira é regular: dez quadras), “dedicado a Carlitos”, fruto de “duas semanas” de trabalho contínuo, um caráter paradigmático do afínco e da *concentração* do nosso autor para superar as dificuldades enfrentadas em seu “duro, duro, duro ofício de se exprimir”⁸². É da análise dessa autêntica vitória da expressão artística sobre os percalços da criação, com a qual se fecha a coletânea abordada em nosso estudo, que devemos nos ocupar neste momento.

CANTO AO HOMEM DO POVO CHARLIE CHAPLIN

I

Era preciso que um poeta brasileiro,
 não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
 girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
 como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,

era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
 de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior
 onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente polidos
 e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,

⁸¹Cf. Larissa Ribeiro (organizadora). *Encontros*: 18 entrevistas de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 210 (a declaração foi extraída de uma conversa com Humberto Werneck, originalmente publicada na revista *Isto É*). Curiosidade: aqui o entrevistado se refere ao vagabundo mais famoso do cinema como Carlitos. Trata-se de algo incomum, pois, na maioria das vezes, o poeta de Itabira prefere usar Carlito (sem *s* no final), que era o apelido de infância do próprio Drummond. Tal preferência nos parece representativa da profunda afinidade existente entre o escritor brasileiro e homenzinho de bengala e cartola – afinidade que procuraremos examinar neste capítulo do nosso estudo.

⁸² Cf. “Aliança” (*Novos poemas*).

era preciso que esse antigo rapaz de vinte anos,
 preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso, dispersos no tempo,
 viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse
 para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.

Para dizer-te como os brasileiros te amam
 e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece
 com qualquer gente do mundo – inclusive os pequenos judeus
 de bengalinho e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,

vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem
 nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Bombeiro, Polícia,
 e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor
 como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.

Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,
 e costumás dormir enquanto os veementes inauguram estátua,
 e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,
 só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.

Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,
 eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,
 nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti
 como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos
 [jardins.

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
 que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
 são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
 visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.

Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de coração,
 os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,
 os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,
 os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.

E falam as flores que tanto amas quando pisadas,
 falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,
 os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,
 cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

II

A noite banha tua roupa.
 Mal a disfarças no colete mosqueado,
 no gelado peitilho de baile,
 de um impossível baile sem orquídeas.
 És condenado ao negro. Tuas calças
 confundem-se com a treva. Teus sapatos
 inchados, no escuro do beco,
 são cogumelos noturnos. A quase cartola,

sol negro, cobre tudo isto, sem raios.
 Assim, noturno cidadão de uma república
 enlutada, surges a nossos olhos
 pessimistas, que te inspecionam e meditam:
 Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,
 o corvo, o nunca mais, o chegado muito tarde
 a um mundo muito velho.

E a lua pausa
 em teu rosto. Branco, de morte caiado,
 que sepulcros evoca, mas que hastes
 submarinas e álgidas e espelhos
 e lírios que o tirano decepou, e faces
 amortalhadas em farinha. O bigode
 negro cresce em ti como um aviso
 e logo se interrompe. É negro, curto,
 espesso. Ó rosto branco, de lunar matéria,
 face cortada em lençol, risco na parede,
 caderno de infância, apenas imagem,
 entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe,
 sozinha, experiente, calada vem a boca
 sorrir, aurora, para todos.

E já não sentimos a noite,
 e a morte nos evita, e diminuímos
 como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos
 ao país secreto onde dormem meninos.
 Já não é o escritório de mil fichas,
 nem a garagem, a universidade, o alarme,
 é realmente a rua abolida, lojas repletas,
 e vamos contigo arrebentar vidraças,
 e vamos jogar o guarda no chão,
 e na pessoa humana vamos redescobrir
 aquele lugar – cuidado! – que atrai os pontapés: sentenças
 de uma justiça não oficial.

III

Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome
 dos que não foram chamados à ceia celeste
 ou industrial. Há ossos, há pudins
 de gelatina e cereja e chocolate e nuvens
 nas dobras de teu casaco. Estão guardados
 para uma criança ou um cão. Pois bem conheces
 a importância da comida, o gosto da carne,
 o cheiro da sopa, a maciez amarela da batata,
 e sabes a arte de transformar em macarrão
 o humilde cordão de teus sapatos.
 Mais uma vez jantaste: a vida é boa.
 Cabe um cigarro: e o tiras
 da lata de sardinhas.

Não há muitos jantares no mundo, já sabias,
 e os mais belos frangos
 são protegidos em pratos chineses por vidros espessos.
 Há sempre o vidro, e não se quebra,
 há o aço, o amianto, a lei,
 há milícias inteiras protegendo o frango,
 e há uma fome que vem do Canadá, um vento,
 uma voz glacial, um sopro de inverno, uma folha
 baila indecisa e pousa em teu ombro: mensagem pálida
 que mal decifras. Entre o frango e a fome,
 o cristal infrangível. Entre a mão e a fome,
 os valos da lei, as léguas. Então te transformas
 tu mesmo no grande frango assado que flutua
 sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro
 e chama, comida geral
 para o dia geral, que tarda.

IV

O próprio ano-novo tarda. E com ele as amadas.
 No festim solitário teus dons se aguçam.
 És espiritual e dançarino e fluido,
 mas ninguém virá aqui saber como amas
 com fervor de diamante e delicadeza de alva,
 como, por tua mão, a cabana se faz lua.
 Mundo de neve e sal, de gramofones roucos
 urrando longe o gozo de que não participas.
 Mundo fechado, que aprisiona as amadas
 e todo desejo, na noite, de comunicação.
 Teu palácio se esvai, lambe-te o sono,
 ninguém te quis, todos possuem,
 tudo buscaste dar, não te tomaram.

Então caminhas no gelo e rondas o grito.
 Mas não tens gula de festa, nem orgulho
 nem ferida nem raiva nem malícia.
 És o próprio ano-bom, que te deténs. A casa passa
 correndo, os copos voam,
 os corpos saltam rápido, as amadas
 te procuram na noite... e não te veem,
 tu pequeno,
 tu simples, tu qualquer.

Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,
 andar aos mil num corpo só, franzino,
 e ter braços enormes sobre as casas,
 ter um pé em Guerrero e outro no Texas,
 falar assim a chinês, a maranhense,
 a russo, a negro: ser um só, de todos,
 sem palavra, sem filtro,

sem opala:
há uma cidade em ti, que não sabemos.

V

Uma cega te ama. Os olhos abrem-se.
Não, não te ama. Um rico, em álcool,
é teu amigo e lúcido repele
tua riqueza. A confusão é nossa, que esquecemos
o que há de água, de sopro e de inocência
no fundo de cada um de nós, terrestres. Mas, ó mitos
que cultuamos, falsos: flores pardas,
anjos desleais, cofres redondos, arquejos
poéticos acadêmicos; convenções
do branco, azul e roxo; maquinismos,
telegramas em série, e fábricas e fábricas
e fábricas de lâmpadas, proibições, auroras.
Ficaste apenas um operário
comandado pela voz colérica do megafone.
És parafuso, gesto, esgar.
Recolho teus pedaços: ainda vibram,
lagarto mutilado.

Colo teus pedaços. Unidade
estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.
E nós, que a cada passo nos cobrimos
e nos despimos e nos mascaramos,
mal retemos em ti o mesmo homem,

aprendiz
bombeiro
caixeiro
doceiro
emigrante
forçado
maquinista
noivo
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marquês
marinheiro
carregador de piano

apenas sempre entretanto tu mesmo,
o que não está de acordo e é meigo,
o incapaz de propriedade, o pé
errante, a estrada
fugindo, o amigo
que desejaríamos reter

na chuva, no espelho, na memória
e todavia perdemos.

VI

Já não penso em ti. Penso no ofício
a que te entregas. Estranho relojoeiro,
cheiras a peça desmontada: as molas unem-se,
o tempo anda. És vidraceiro.
Varres a rua. Não importa
que o desejo de partir te roa; e a esquina
faça de ti outro homem; e a lógica
te afaste de seus frios privilégios.
Há o trabalho em ti, mas caprichoso,
mas benigno,
e dele surgem artes não burguesas,
produtos de ar e lágrima, indumentos
que nos dão asa ou pétalas, e trens
e navios sem aço, onde os amigos
fazendo roda viajam pelo tempo,
livros se animam, quadros se conversam,
e tudo libertado se resolve
numa efusão de amor sem paga, e riso, e sol.

O ofício, é o ofício
que assim te põe no meio de nós todos,
vagabundo entre dois horários; mão sabida
no bater, no cortar, no fiar, no rebocar,
o pé insiste em levar-te pelo mundo,
a mão pega a ferramenta: é uma navalha,
e ao compasso de Brahms fazes a barba
neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido
onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.

Foi bom que te calasses.
Meditavas na sombra das chaves,
das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,
juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,
anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta
de mil, os braços cruzados de mil.
E nada dizias. E um bolo, um engulho
formando-se. E as palavras subindo.
Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.
Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos.
Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,
crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos ditadores,
ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada
[de pó e esperança].⁸³

⁸³ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, pp. 513 – 524. Nota filológica: de maneira equivocada, quatro edições de *A rosa do*

LANTERNA MÁGICA: IMAGENS DO CINEMA EM DRUMMOND

Na Belo Horizonte do começo dos anos 1920, formou-se um importante grupo modernista, que veio a compor com os literatos e artistas de São Paulo a vertente mais radical da vanguarda brasileira⁸⁴. Entre outros nomes, destacavam-se: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Alberto Campos e Emílio Moura. Conforme assinala José Maria Cançado, esses “cinemófilos” (como eles se definiam) costumavam se reunir no Cine Odeon, na Rua da Bahia, no centro da capital mineira⁸⁵. Tal ponto de encontro é representativo da importância do cinema na formação do autor de *A rosa do povo*, ressaltada pelo seu biógrafo:

Não é despropositado afirmar que o ser entre experimental e mitológico que se tornou Carlos Drummond de Andrade, e que começou a surgir nessa época, passou a ser um pouco mais possível por causa do cinema. E que um pouco do seu olhar, da sua imagem do humano, do seu sentimento do mundo, foi colhido na poeira luminosa da projeção [...] de cinema, [arte] a que ele permaneceu fiel por toda a vida.⁸⁶

Se a cinematografia é constitutiva do seu modo de enxergar as pessoas (“imagem do humano”) e de sentir as coisas (“sentimento do mundo”), o nosso autor não poderia senão permanecer ligado a ela “por toda a vida”. E foi exatamente o que aconteceu: tendo iniciado a sua carreira de escritor profissional pela publicação, na imprensa de Minas Gerais, de um artigo de crítica cinematográfica⁸⁷, Drummond, ao longo dos anos, acabou por sobressair, entre todos os poetas provenientes do modernismo, como aquele que “fez maior número de alusões ao cinema, o qual se destaca assim como *topos* recorrente em sua obra”.⁸⁸ Convém examinar de perto algumas ocorrências dessa tópica.

povo, aparecidas durante a vida do autor, suprimem o verso 105 (“o cristal infrangível. Entre a mão e a fome”) do poema acima transcrito. São elas: *Fazendeiro do ar & poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955; *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964; *Nova reunião*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; e *Nova reunião*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

⁸⁴ Sobre esse conjunto de escritores, responsável pela publicação de *A revista* (1925 – 1926), veja-se o estudo de Ivan Marques. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

⁸⁵ Por isso, muitos anos mais tarde, no poema memorialístico “O fim das coisas” (*Esquecer para lembrar*), motivado pelo fechamento do Cine Odeon, Drummond associa a sua juventude àquela sala de projeção: “Fechado o cinema Odeon, na Rua da Bahia. / Fechado para sempre. / Não é possível, minha mocidade / fecha com ele um pouco”.

⁸⁶ Cf. José Maria Cançado. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Página Aberta, 1993, p. 89.

⁸⁷ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Diana, a moral e o cinema”. Belo Horizonte: *Jornal de Minas*, 15.04.1920. Esse texto inaugural do nosso literato cinéfilo é comentado, de maneira bastante informativa, por Humberto Werneck. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920 – 1970)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 15 – 17.

⁸⁸ Cf. Marlene de Castro Correia. *Drummond: jogo & confissão*. São Paulo: IMS, 2015, p. 70.

Em seu livro de estreia, *Alguma poesia* (1930), Drummond enfeixou uma série de oito textos sobre cidades (verdadeiros cartões-postais líricos, bem ao gosto do modernismo da década de 1920, quando todos os integrantes do movimento, “e cada qual a seu modo, procuram criar a arte nova a partir da velha matéria brasileira, que tentavam ver com olhos livres e inventivos, descobrindo e ressaltando traços que a arte anterior desconheceria ou ocultara”)⁸⁹, reunidos sob o título cinematográfico de “Lanterna mágica”.⁹⁰ No segundo poema do conjunto, dedicado à descrição de “Sabará”, o nosso poeta busca reproduzir, com os recursos exclusivos da palavra, traços característicos da linguagem fílmica:

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

Contrapondo-se à cidade histórica, onde (dissera antes o eu lírico) “tudo é inexoravelmente colonial” e “o Rio das Velhas lambe as casas velhas”, o cinema é um símbolo da modernidade (“o presente”), trazendo consigo a surpresa (“de repente”) da rápida sobreposição de imagens (“dá um salto”), a qual resulta, como se vê no último verso, no choque da novidade: “o cartaz” anunciando a “fita americana” na província mineira. Também à primeira coletânea de Drummond pertence a divertida “Balada do amor através das idades”, que termina assim:

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.
Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos.

⁸⁹Cf. João Luiz Lafetá. *A educação pela noite e outros ensaios* (organização de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Editora 34, 2004, p. 414. Registre-se: esse ensaísta aproxima os citados postais líricos de Drummond da poesia *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, de “certos quadros pintados por Tarsila após a viagem famosa às cidades históricas de Minas” e de dois poemas de Mário de Andrade sobre cidades: “Carnaval carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”.

⁹⁰ Como explica um estudioso de Drummond: “A lanterna mágica é um instrumento de projeção de imagens inventado no século XVII, que foi extremamente difundido no século XIX e no início do XX. É uma das principais modalidades do chamado ‘pré-cinema’, que vigora até ser engolida pelo próprio cinema. Trata-se de uma caixa ótica que permitia projetar sobre tela, numa sala escura, graças a uma chama ou lâmpada interna, imagens fixas ou em movimento pintadas sobre placa de vidro. Seu uso disseminado deixou marcas na cultura do tempo, do *Werther* de Goethe à *Recherche* proustiana”. Cf. José Miguel Wisnik. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 276 – 277. Sobre o assunto, ver também o que diz Laurent Mannoni. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, pp. 57 – 58.

Ao retratar, “através das idades” (da Guerra de Tróia à Revolução Francesa; do Império Romano aos dias de “hoje”), o mesmo caso de amor, a “Balada” repete, no decorrer das quatro primeiras estâncias, um invariável roteiro tragicômico. Repare-se: separados por inconciliáveis diferenças culturais, os amantes acabam sempre mortos. Todavia, a estrofe final traz um elemento que ainda “não tinha entrado na história”: o cinema⁹¹. Aderindo à tradição instaurada pela nova arte, o eu lírico modifica o *script*, agora adaptado ao padrão dos filmes hollywoodianos da época (“Paramount”). Resultado: “depois de mil peripécias” e muitos séculos de espera, e superando até oposições familiares (v. 6), ele e a mulher, feitos um para o outro (tanto que praticam as mesmas atividades físicas), finalmente logram desfrutar do seu merecido *happy-end*. Quem não teve um final feliz foi o “menino antigo” Carlos Drummond de Andrade, ao assistir “O grande filme” (*Esquecer para lembrar*) que deu origem à “Balada” aqui em foco. Naquele dia, o nosso poeta saiu decepcionado do cinema:

Vejo *Intolerância*, de Griffith,
No Cinema Pathé.
[...]

Intolerância
ou a luta do amor através das idades,
Cristo, Babilônia, São Bartolomeu noturno...
É grandioso demais para a minúscula
visão minha da História, e tudo aquilo
se passa num mundo estranho a Minas

Intolerância ou a luta do amor através das idades (1916), de D. W. Griffith, é um dos maiores épicos do cinema mudo – e foi “exibido em Belo Horizonte em 1921”⁹². Nesse longa-metragem, no decorrer de três horas e meia de projeção, acompanhamos quatro casos de amor ocorridos em épocas muito afastadas no tempo (“Cristo, Babilônia, São Bartolomeu noturno”), os quais nos levam à conclusão de que a História é atravessada pelo eterno embate entre o sentimento amoroso e a intransigência (política ou religiosa). Vale destacar: embora o espectador Drummond não tenha se comovido com aquele melodrama “grandioso” demais⁹³, a obra de Griffith, de algum modo, ficou gravada em

⁹¹ As palavras entre aspas pertencem à “Quadrilha” (*Alguma poesia*).

⁹² Cf. José Maria Cançado. *Os sapatos de Orfeu*, edição citada, p. 89.

⁹³ Demonstrando a constância de um gosto que se formou cedo, quase trinta anos depois, Drummond faria exatamente a mesma crítica a outro clássico da sétima arte. Em 2 de agosto de 1947, ele anotava em seu diário: “No cinema Rian, *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein. Belo e fatigante. [...] O tom é demasiado alto, nobre e trágico. [...] Nunca vi imagens mais belas em nenhum filme. [...] Mas o conjunto cansa bastante, e concordo com minha filha: não voltaríamos ao cinema se todos os filmes fossem assim grandiosos”. Cf. Carlos Drummond de Andrade. *O observador no escritório*. São Paulo: Círculo do livro, 1994, pp. 70 – 71. Vale registrar: comentando o repúdio do nosso poeta à *Intolerância* de Griffith (e a todos os filmes “assim grandiosos”), o biógrafo José Maria Cançado (citado, pp. 89 – 90) escreve: “É que no escuro do cinema e

sua sensibilidade criadora durante quase uma década, até a composição da “Balada do amor através das idades”, publicada em maio de 1930. Então, o autor de *Alguma poesia* incorpora a seu texto tanto o título quanto a estrutura narrativa de *Intolerância*, substituindo, no entanto, o tom dramático da fita americana pelo humor característico do modernismo brasileiro.

Ainda no primeiro livro de Drummond encontramos “um poema chapliniano”⁹⁴. Mesmo não contendo referências explícitas à sétima arte, os versos de “Sentimental” traem a influência do cineasta de *Luzes da cidade*. Seja a estância de abertura:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

O “romântico trabalho” de redigir o nome da namorada com as letras de macarrão da sopa evoca a figura de Carlito. Num importante ensaio sobre a simbologia do famoso vagabundo, André Bazin sublinha o uso inventivo que este faz dos objetos, desviando-os de sua função pragmática, socialmente estabelecida:

Parece que os objetos só aceitam ajudar Carlitos fora do sentido que a sociedade lhes atribui. O mais belo exemplo dessas defasagens é a famosa dança dos pãezinhos, onde a cumplicidade do objeto se manifesta numa coreografia gratuita.⁹⁵

No “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond não faz alusão a essa célebre passagem de *Em busca do ouro*. Contudo, evoca uma cena de *O garoto* na qual se verifica o mesmo deslocamento da finalidade originária dos objetos:

Mais uma vez jantaste: a vida é boa.
Cabe um cigarro: e o tiras
da lata de sardinhas.

Em *Sentimento do mundo* (1940) há uma composição que fala sobre a existência de dois cinemas no mesmo bairro do Rio de Janeiro. Estamos nos referindo à “Indecisão no Méier”:

dentro de si mesmo ele já sabia quais seriam as suas afinidades. Ele já tinha escolhido naquele momento [1921] um personagem cuja trajetória ele acompanharia durante quase todo o século e se tornaria a figura mais comumente mitológica do nosso tempo: o *Carlitos* de Charlie Chaplin”.

⁹⁴ Cf. Marlene de Castro Correia. *Drummond: jogo & confissão*, edição citada, pp. 201 – 203.

⁹⁵ Cf. André Bazin. *Charles Chaplin* (tradução de Luiz dos Santos). São Paulo: Marigo, 1989, p 17.

Teus dois cinemas, um ao pé do outro, por que não se afastam
para não criar, todas as noites, o problema da opção
e evitar a humilde perplexidade dos moradores?
Ambos com a melhor artista e a bilheteira mais bela,
que tortura lançam no Méier!

No verso mais importante do poema (v. 4), o sujeito destaca as mulheres que trabalham nos cinemas. Isso demonstra que a sua verdadeira “indecisão” não é de ordem cinematográfica, mas de natureza amorosa: continuamente (“todas as noites”) cindido entre múltiplos objetos do desejo (o tom exclamativo do texto dá a ver o tamanho do “problema” enfrentado pelo eu lírico, isto é, a sua absoluta impossibilidade de fazer uma “opção” afetiva), o poeta converte as duas salas de projeção num autêntico “correlato objetivo” (T. S. Eliot) das suas oscilações íntimas⁹⁶. O que jamais oscilou foi a relação de amor de Carlos Drummond de Andrade com a cinematografia, a qual ele atribui ao culto das grandes estrelas das telas, característico da sua geração:

Sei que hoje em dia se dá muita importância aos diretores. Não nego essa importância, mas no meu tempo o que se cultivava era o mito do ator. [Ernst] Lubitsch podia ser um excelente diretor, mas quem íamos ver, mesmo, era Pola Negri.⁹⁷

⁹⁶ O motivo da indecisão amorosa e a tópica drummondiana do cinema voltam a aparecer juntos em “A difícil escolha” (*Esquecer para lembrar*): “É tão farto o cardápio, que vacilo: / Não posso ir a todos os cinemas, / e é só uma noite cada filme. / Meu Deus, ajudai-me neste passo: / Vejo a Bertini? Vejo a Menichelli?”

⁹⁷ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Oitenta anos em flor” (entrevista a João Máximo). Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 26. 10. 1982. Além da declaração acima transcrita, o nosso cinéfilo itabirano diz aqui duas outras coisas que nos interessam de perto. Primeira: “O cinema mudou muito. Tudo, hoje, são efeitos especiais”. Segunda: “Sinceramente, estes Wood Allens de agora são uns chatos”. Um leitor apressado poderia dizer que tais falas indicam simplesmente um gosto conservador. Porém, a questão é mais complexa e merece, portanto, exame mais cuidadoso. Outro poeta muito ligado ao cinema (cineasta e teórico da sétima arte), o italiano Pier Paolo Pasolini, desenvolveu, em meados da década de 1960, uma tipologia interessante. De acordo com ele, existem duas espécies de cinema: o de prosa e o de poesia. Vejamos como ele os distingue: “O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito”. Trocando em miúdos: no cinema de poesia, a ênfase recai sobre os recursos técnicos da linguagem cinematográfica, os quais se impõem ao expectador (“sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito”). Em contrapartida, no cinema de prosa, enfatiza-se o caráter narrativo do filme – a história contada (“o que importa é o que está sendo narrado”). Aparentemente, na terminologia de Pasolini, prosa está para clássico, assim como poesia está para moderno. Com base nisso, voltando a Drummond, diríamos que suas reservas ao cinema moderno não revelam conservadorismo estético. Na verdade, elas traçam o perfil de um apreciador do cinema clássico (ou de prosa). Cf. Pier Paolo Pasolini. “Cinema de poesia e cinema de prosa”, em seus: *Escritos: 1957 – 1984*. (tradução de Nordana Benetazo). São Paulo: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro / Edusp, 1986, pp. 103 – 106. Para uma abordagem teórica dos conceitos pasolinianos aqui apresentados, leia-se Ismail Xavier. “O cinema moderno segundo Pasolini”, em: *Revista Italianística*, ano 1, número 1, 1993, pp. 101 – 109.

“Retrolâmpago de amor visual”, estampado no *Discurso de primavera* (1977), talvez seja o melhor poema para ilustrar esse apego de Drummond às míticas figuras de Hollywood. O longuíssimo texto se compõe, quase exclusivamente, da enumeração de “mais de cem” atrizes que alcançaram fama mundial na era do cinema mudo, sobretudo na década de 1920. Mais de meio século depois, já falecidas, elas continuam gravadas nas retinas do seu antigo e eterno admirador brasileiro, as quais, nunca fatigadas de as contemplar, resgatam-nas do esquecimento e as conduzem, pela força da palavra poética, de volta à celebridade:

Namoradas mortas
Tenho mais de cem:
Barbara La Marr
e Louise Fazenda,
Tenho Theda Bara
e Olive Borden,
Bessie Barriscale

Drummond se refere a todas as atrizes listadas no “Retrolâmpago” como suas “namoradas” (fato revelador de que a atração do poeta pelas divas do cinema não era isenta de erotismo). Por nenhuma delas, contudo, o nosso amante de filmes nutriu uma paixão tão arrebatadora quanto a que sempre o ligou à sua musa por excelência – “assunto sempre novo” sobre o qual, em seu livro de despedida, o póstumo *Farewell* (1996), ele se debruçou para realizar um balanço d’ “Os 27 filmes de Greta Garbo”.⁹⁸ Na passagem mais impactante do poema, através da tela, os olhares da atriz e do expectador se fundem:

O tempo é imperscrutável. São tudo visões.
Greta Garbo, somente uma visão, e eu sou outra.
Neste sentido nos confundidos,
realizamos a unidade da miragem.

A consequência da “unidade da miragem” é a identificação absoluta, que leva o fã a se transformar em “espelho” e “destino” do seu ídolo:

Não julgo seus adultérios burgueses
nem me revolta sua morte espatifada contra a árvore
ou sob as rodas da locomotiva.
Sou seu espelho, seu destino.⁹⁹

⁹⁸ Drummond se refere à atriz sueca como “um assunto sempre novo” (ao qual, aliás, ele retorna em dois textos de *Fala amendoeira*) em suas *Crônicas: 1930 – 1934*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, 1987, p. 98.

⁹⁹ Curiosidade: invertendo, por um instante, o paradigma do nosso estudo, isto é, passando do cinema em Drummond para Drummond no cinema, registremos: em seu filme *O fazendeiro do ar* (1973), os diretores David Neres e Fernando Sabino captaram bem a profunda admiração do protagonista do curta por Greta Garbo: a primeira imagem da casa do nosso poeta é justamente a foto, em close, da protagonista de *A carne*

Entre aquelas longínquas sessões do Cine Odeon da Rua da Bahia, assistidas em companhia dos amigos de juventude, e esta tardia homenagem à protagonista de *Mulher divina* (título que o admirador itabirano de Greta Garbo, com certeza, julgava muito adequado para designar a atriz sueca), Carlos Drummond de Andrade ficou quase 70 anos refletindo e escrevendo, de modo ininterrupto, sobre cinema. Independentemente de quaisquer intenções programáticas de escola, ele sempre soube que “a cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época” e, como autêntico poeta do “tempo presente”, procurou, desde cedo, “observar-lhe a lição”, conforme atestam os poemas acima comentados¹⁰⁰. O ponto culminante desse intenso convívio do nosso autor com a sétima arte é aquela “estrada de pó e esperança”, palmilhada por Carlito no fecho do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. Enquanto percorria esse longo trajeto, o lírico de *A rosa do povo* foi deixando, “no meio do caminho”, outros textos dedicados ao astro de *Rua da paz*. Devemos passar por eles.

DEFESA DE UM VAGABUNDO TRÁGICO E UNIVERSAL

O pequeno vagabundo Carlito figura, sempre como protagonista, num conjunto de 71 comédias, lançadas entre 28 de fevereiro de 1914 (*Dia chuvoso*) e 15 de outubro de 1940 (*O grande ditador*). Personagem mais emblemático da nova mitologia instaurada pelo cinema, esse herói moderno foi exaltado pelas vanguardas europeias (especialmente a francesa) e pelo modernismo brasileiro como principal representante da sétima arte. Na prosa do autor do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, tal admiração se materializou em dois estudos, os quais comentaremos na ordem em que foram publicados.

No dia 8 de abril de 1930, numa crônica em que buscava descortinar “O outro lado de Carlito”, Carlos Drummond de Andrade (sob o pseudônimo de Antônio Crispim) informa aos leitores das “Notas Sociais” de um periódico de Belo Horizonte:

Vejo nos jornais que Carlito está noivo [...]. Casado duas vezes, e duas vezes infeliz, o imenso poeta da cena muda não se revolta, não se recolhe a uma ordem

e o diabo, tal como estampada na capa de um dos livros pertencentes à biblioteca do futuro autor de *Farewell*.

¹⁰⁰ Utilizamos aqui algumas palavras do manifesto de abertura do número inaugural (15 de maio de 1922) da revista *Klaxon*, primeiro periódico do modernismo brasileiro. Nesse texto, o cinema é elevado à categoria de paradigma do ideário estético de 1922: “KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”. Cf. “Manifestos modernistas”, em: *Revista do livro*. Rio de Janeiro: INL, dezembro de 1959, p. 185.

religiosa, não cobre a cabeça de cinza, nem se consagra ao cultivo de crisântemos: casa-se de novo.¹⁰¹

De maneira astuta, o nosso cinéfilo de Itabira (que nunca distingue Carlito de Chaplin, tomando personagem e intérprete como uma só pessoa) aproveita o pretexto (bastante adequado à natureza de sua coluna) para tratar de algo bem mais relevante: a arte do “imenso poeta da cena muda”.

Os críticos de cinema são unânimes em afirmar que, ao longo do tempo, “Carlitos evolui bastante”¹⁰². Convivendo com as fitas chaplinianas desde a juventude, segundo revela no “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” (“era preciso que um antigo rapaz de vinte anos, / preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso, dispersos no tempo”) e em declarações públicas¹⁰³, Drummond, em 1930, já tinha domínio suficiente da obra para registrar isto:

Hoje, Carlito tem um sentido de que não suspeitávamos [...] ao tempo [1914] daquelas velhas e extravagantes comédias em 1 ato do [produtor] Keystone. E se o público em geral continua a pedir-lhe apenas aquilo que é a feição superficial de sua arte, a sua macaquice silenciosa e irresistível, nós outros pedimos mais, porque queremos rever em cada ‘film’ novo, o desencanto, a perplexidade, a malícia, a piedade, a tristeza e o sonho de Carlito, ou seja, o espectro de sua pantomima, o seu lado mais trágico.

Ao trazer à tona o “lado mais trágico” de Carlito (antes oculto pela sua aparência burlesca), o autor do artigo aqui em pauta, atento à complexidade do personagem (cujo vasto “espectro” comporta “o desencanto, a perplexidade, a malícia, a piedade, a tristeza e o sonho”), antecipa, em 34 anos, uma revelação do criador desse Pierrot das telas: a certa altura de suas memórias, *Minha vida* (1964), Chaplin afirma que uma das premissas de seu trabalho sempre foi, justamente, “a combinação do trágico e do cômico”.¹⁰⁴

¹⁰¹ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “O outro lado de Carlito”, em suas *Crônicas: 1930 – 1934*, edição citada, p. 36. Aproveitamos para informar que a próxima transcrição desse texto se encontra na mesma página.

¹⁰² Cf. Georges Sadoul. *Dicionário de filmes* (tradução de Alda Porto e Marcos Santarrita). Porto Alegre: L&PM, 1993, p. 73.

¹⁰³ O mais extenso e importante depoimento do nosso poeta acerca de sua precoce relação com a cinematografia chapliniana foi dado ao jornalista Fernando Jorge. “Os filmes de Carlitos que Drummond amou”, em: *Drummond e o elefante Geraldão*. São Paulo: Novo Século, 2012, pp. 77 – 85. Eis as películas preferidas do autor do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, que as viu no ano do lançamento ou pouco depois: *Vida de cachorro* (1918), *O garoto* (1921), *Em busca do ouro* (1925), *O circo* (1928), *Luzes da cidade* (1931), *Tempos modernos* (1936) e *O grande ditador* (1940).

¹⁰⁴ Cf. Charlie Chaplin. *Minha vida* (tradução de Rachel de Queiroz e outros). Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 63.

Assim como a primeira, a segunda crônica do poeta de *A rosa do povo* sobre o cineasta de *Tempos modernos*, “Defesa de Carlito”, também foi motivada por uma notícia de jornal. Em janeiro de 1944, Chaplin anuncia a decisão de abandonar a caracterização carlitiana. Em seu filme seguinte, *Monsieur Verdoux* (que seria lançado em 1947), ele daria vida a outro personagem: o assassino em série Henri Landru. Tal informação aflige Drummond:

Não sei se estas preocupações são consideradas legítimas, no momento de conflagração mundial em que vivemos, e se é permitido a um humilde frequentador de cinema (ainda os há!) perder alguns minutos do seu tempo livre, que devia ser consagrado ao estudo dos problemas da segunda frente, para dedicá-los a um bigode, uma cartolinha, um pequeno paletó cintado, umas calças frouxas e longas, que ameaçam cair a todo instante, e uns sapatos compridos, precursores dos atuais sapatos de alto estilo, pela elevação do bico respectivo em relação ao solado. Se for lícito esse emprego de tempo [...], quero ser um dos que se proponham a defender [...] a cara e a roupa de Carlito, ameaçadas de aniquilamento.¹⁰⁵

Essas linhas recolocam uma questão já comentada por nós no capítulo sobre a “Morte do leiteiro”. Lembremos: durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), Drummond tinha plena consciência da importância daquele período histórico. E disso decorria uma convicção: era necessário se voltar para a circunstância imediata¹⁰⁶. Como está dito em “Mário de Andrade desce aos infernos” (*A rosa do povo*):

É preciso tirar da boca urgente
o canto rápido, ziguezagueante, rouco,
feito da impureza do minuto.

Convém ressaltar que, enquanto redigia *A rosa do povo* (1942 – 1945), o nosso poeta se ocupou de artistas tão preocupados quanto ele com os rumos do conflito global. Sob este aspecto, o caso de Chaplin é paradigmático: antes do aparecimento da crônica drummondiana aqui em foco, ele já havia ridicularizado, nas telas do mundo inteiro, *O*

¹⁰⁵ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Defesa de Carlito”. Rio de Janeiro: *Folha carioca*, 31.01.1944 (ver anexos). Importante: segundo informa J. C. Guimarães, o “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” foi originalmente publicado, na imprensa, no dia 16 de março de 1944. Note-se: menos de dois meses após o aparecimento dessa pouco conhecida (porque nunca estampada em livro) “Defesa de Carlito”. A proximidade das datas nos permite formular uma hipótese: talvez o poema tenha sido motivado pela mesma notícia que deu ensejo à crônica. Explicamos: quando Chaplin dá por encerrado o ciclo de Carlito, Drummond resolve compor uma ode ao pequeno judeu de bengala e cartola. Essa conjectura ganha força, sobretudo, se pensarmos que tal ode consiste numa interpretação global das comédias carlitianas (como procuraremos demonstrar mais à frente).

¹⁰⁶ Cf. Murilo Marcondes de Moura. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 124.

grande ditador nazista e defendido, num discurso radiofônico (22 de julho de 1942), a abertura da “segunda frente”, isto é, o auxílio internacional à União Soviética na luta contra o exército de Hitler¹⁰⁷. Assim, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, ao discorrer sobre Carlito, o nosso “humilde frequentador de cinema” não está negligenciando “o estudo dos problemas” da “conflagração mundial” iniciada em 1939, mas utilizando o seu “tempo livre” para trazer aqueles acontecimentos ao centro do debate político e artístico do momento.

Noutro trecho importante do seu artigo, Drummond atribui a popularidade de Chaplin à caracterização da qual o cineasta pretende abdicar. Na ótica do colunista da *Folha carioca*, são “os andrajos inelutáveis” de Carlito, juntamente com o seu “bigode”, que gravam em nossa memória “a imagem universal” do homenzinho de bengala e cartola: um “vagabundo internacional compreensível por qualquer povo do mundo”. Neste instante, entendemos o motivo de tão enfática “Defesa” da fisionomia carlitiana. Destaque-se: uma das virtudes de Chaplin mais apreciadas por Drummond é exatamente a imensa comunicabilidade de seus filmes, os quais

Sempre foram muito bem recebidos pelos adultos, brancos, negros, letrados e iletrados. [Diante deles], os nômades do Irã, as crianças chinesas unem-se a Elie Faure e Louis Delluc numa participação e numa compreensão, senão as mesmas, ao menos parecidas.¹⁰⁸

Esse talento do intérprete de Carlito para superar diferenças de idade, etnia, classe social, nacionalidade e escolaridade (que faz de suas comédias, segundo Edgar Morin, o ápice do “esperanto gestual” do cinema mudo e aponta, de acordo com Siegfried Kracauer, “a possibilidade, em última análise, de uma linguagem universal de comportamento mimético que faria da cultura de massa um horizonte imaginativo e reflexivo para as pessoas que tentam viver suas vidas no terreno conflitivo da modernização”)¹⁰⁹ ganha especial relevo no “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, sendo enfatizado em duas passagens do texto:

¹⁰⁷ Cf. Charlie Chaplin. “A democracia sobreviverá ou morrerá”, em: *Carlitos: uma antologia* (organização de João das Neves). São Paulo: Editora Íris, sem data, pp. 120 – 123.

¹⁰⁸ Cf. Edgar Morin. *O cinema ou o homem imaginário* (tradução de Luciano Loprete). São Paulo: É Realizações, 2014, p. 235.

¹⁰⁹ Cf. Edgar Morin. *O cinema ou o homem imaginário*, edição citada, p. 235. E ainda: Miriam B. Hansen. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade”, em: *O cinema e a invenção da vida moderna* (organização de Leo Charney e Vanessa Schwartz). São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 515. Registre-se: embora chegue a elas por outra via (isto é, sem passar pelas crônicas de Drummond sobre Carlito), Marlene de Castro Correia (citada, p. 75) também faz essas referências em sua leitura do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”.

Para dizer-te como os brasileiros te amam
e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece
com qualquer gente do mundo [...]

[...]

ter um pé em Guerrero e outro no Texas,
falar assim a chinês, a maranhense,
a russo, a negro: ser um só, de todos,
sem palavra, sem filtro,
sem opala:
há uma cidade em ti, que não sabemos.¹¹⁰

Em “Consideração do poema” (*A rosa do povo*), discorrendo sobre as características do seu canto, Drummond sublinha o caráter internacionalista do livro abordado em nosso estudo:

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.

[...]

É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras

Numa obra dessa natureza, nada melhor do que terminar dando a palavra a um criador “sem fronteiras”, cujas películas (a exemplo dos poemas de Drummond) são capazes, em meio à barbárie da Segunda Guerra Mundial, de “percorrer a estepe, / sentir o negro, dormir a teu lado, / irmão chinês, mexicano ou báltico”.¹¹¹ Assim, a composição final de *A rosa do povo* une dois artistas cuja criação é igualmente animada pelo “sentimento do mundo”. E essa não é a única semelhança entre eles, conforme procuraremos demonstrar na análise do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, à qual nos dedicaremos a seguir.

VISÃO DE CONJUNTO (O ROTEIRO)

No “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Carlos Drummond de Andrade se valeu, como recurso principal de construção, de uma técnica fundamental no cinema: a montagem. Desde a primeira leitura, o texto se impõe pela constante evocação de cenas

¹¹⁰ Nota filológica: um dos versos aqui transcritos (“ter um pé em Guerrero e outro no Texas”) põe em evidência um aspecto importante do trabalho de Carlos Drummond de Andrade, em sua luta diária e minuciosa com as palavras: a frequente reescrita dos poemas. Nas duas primeiras edições de *A rosa do povo* (1945 e 1948), está dito: “e ter um pé no México, outro na América”. A mudança ocorre no livro *Fazendeiro do ar & poesia até agora* (1955). E a melhora é evidente: “América”, conforme se sabe, é a forma como os norte-americanos costumam se referir ao país deles, mas é também a palavra utilizada para designar todo o nosso continente. Por isso, a troca de “México” e “América”, respectivamente, por “Guerrero” e “Texas” (localidades daqueles dois países) eliminou a ambiguidade do verso. Sobre o relevo conferido por Drummond às variantes, leia-se o ensaio no qual ele coteja diferentes edições de *Cobra Norato*: “Raul Bopp: cuidados de arte”. Cf. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011, pp. 179 – 183.

¹¹¹ Cf. “Mas viveremos” (*A rosa do povo*).

de várias fitas do diretor de *Em busca do ouro*, selecionadas e coordenadas de modo a compor um “todo sábio, posto que sensível” aos temas e às características mais marcantes da obra do homenageado¹¹². Nesse sentido, o encômio aqui em pauta pode ser encarado como uma espécie de filme dos filmes de Chaplin: sinopse e interpretação geral da sua arte. Sob este aspecto, o trabalho do nosso poeta se mostra análogo ao de Carlito (sobre o qual falaremos mais adiante), que também confere unidade ao fragmentário:

[...] Estranho relojoeiro,
cheiras a peça desmontada: as molas unem-se,
o tempo anda. [...]

Se o autor de *A rosa do povo* dividiu o seu poema de longa-metragem em seis partes (como se estas representassem diferentes sequências de uma película), devemos verificar o conteúdo de cada uma delas. Isso porque o roteiro da composição nos guiará no decorrer da análise. A extensa parte I caracteriza-se pela regularidade. Repare-se: as suas dez quadras formam três segmentos bastante simétricos e semanticamente autônomos. Vejamos:

- 1º) ESTROFES 1 – 3: o “poeta brasileiro” se apresenta diante de Chaplin e demonstra porque é a pessoa mais indicada para compor o “Canto” em sua homenagem;
- 2º) ESTROFES 4 – 7: depois de se apresentar, Drummond revela a matéria do seu poema;
- 3º) ESTROFES 8 – 10: por fim, conhecemos os seres (estâncias 8 e 9) e as coisas (estância 10) de que o autor de *A rosa do povo* se faz porta-voz na louvação a Carlito.

Tal divisão encontra respaldo na organização rítmica dessa primeira parte, pois a cada segmento corresponde uma anáfora¹¹³. As quadras 1 – 3 começam pelo sintagma “era preciso que”:

ERA PRECISO QUE um poeta brasileiro, (v. 1)

ERA PRECISO QUE esse pequeno cantor teimoso, (v. 5)

ERA PRECISO QUE um antigo rapaz de vinte anos, (v. 9)

¹¹² As palavras entre aspas foram extraídas dos “Versos à boca da noite” (*A rosa do povo*).

¹¹³ As anáforas da primeira parte do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” foram muito bem comentadas por Hécio Martins. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, pp. 14 – 16.

O segundo segmento é introduzido pela repetição que vincula os versos doze e treze. Ou seja, o último do trecho anterior e o primeiro da quarta estância, respectivamente:

PARA DIZER-TE algumas coisas, sobcolor de poema. (v. 12)

PARA DIZER-TE como os brasileiros te amam (v. 13)

Finalmente, o termo reiterado na abertura das estrofes 8 – 10 é o verbo falar:

FALAM por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo, (v. 29)

FALAM por mim os abandonados de justiça, os simples de coração, (v. 33)

E FALAM as flores que tanto amas quando pisadas, (v. 37)

Note-se: na estrutura do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, a parte I funciona como introdução. Ela nos revela três coisas: 1) quem fala no poema; 2) do que fala o poema; 3) por quem se fala no poema. Já as cinco partes finais contêm:

II – O retrato de Carlito;

III – A valorização das imagens alimentares presentes na filmografia chapliniana;

IV – O aparecimento de um motivo importante no cinema de Chaplin: o caminhar;

V – A relação do protagonista de *Tempos modernos* com o trabalho reificado do capitalismo industrial;

VI – A inversão do paradigma da parte anterior: em lugar do trabalho reificado, destaca-se aqui a forma artesanal como Carlito desempenha o seu ofício.

Esboçado o plano geral do poema em estudo, é necessário seguir *pari passu* o andamento da composição, examinando cada uma das passagens em que ela se divide.

AFINIDADES ELETIVAS

No início do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Carlos Drummond de Andrade declara-se um escritor menor. Ele diz só obter destaque por ser ridicularizado:

Era preciso que um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,

Os versos acima têm sido interpretados em chave biográfica, isto é, como uma alusão magoada do “poeta brasileiro” às inúmeras chacotas dirigidas, na imprensa e nas

escolas, contra a sua famigerada pedra de escândalo “No meio do caminho”¹¹⁴. Mesmo sem anular a possibilidade dessa leitura, cremos existir aqui algo mais forte: uma imagem de artista. Numa sociedade onde equilíbrio e clareza são atributos muito valorizados, alguém condenado, desde a abertura do seu universo lírico, por determinação de “um anjo torto / desses que vivem na sombra”, a ocupar “na vida” uma posição sempre deslocada e obscura, só poderia se tornar alvo do escárnio de todos aqueles que se julgam, em relação a uma ordem convencional, corretos e esclarecidos¹¹⁵. Nesse sentido, ser objeto de mofa é uma consequência da personalidade *gauche* de Drummond. Desse ponto de vista, não espanta que o autor de *A rosa do povo* celebre a figura de Carlito, personagem “mais exposto à galhofa” da história do cinema. Como também não surpreende que, ao fazê-lo, assumasse-se tributário desse pequeno vagabundo:

girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver

Se gravita na órbita do astro de *Dia chuvoso*, é natural que o nosso literato cinéfilo apresente outras características em comum com seu ídolo, além da já destacada personalidade *gauche*. Primeiramente, os dois compartilham da mesma estética: a do lirismo que se alimenta da

[...] poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,

Carlito e seu admirador itabirano partilham também da mesma ética, pois as obras de ambos se fundam na defesa dos valores democráticos:

e a opressão é detestada [...]

E mais: nos filmes de um e nos livros do outro, a figura do artista é representada de modo anti-heroico:

[...] se bem que o heroísmo se banhe em ironia,

As afinidades elencadas não deixam margem à dúvida: “era preciso” alguém como Drummond para entoar o “Canto” em homenagem a Chaplin. Agora devemos verificar o

¹¹⁴ Cf. Antonio Houaiss. “Carlos Drummond de Andrade”, em: Azevedo Filho (organizador). *Poetas do modernismo: antologia crítica* (volume 3). Brasília: INL, 1972, p. 168. Ler também: John Gledson. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 201. Sobre os ataques desferidos por jornalistas e escritores contra “No meio do caminho”, ver: Carlos Drummond de Andrade (organizador). *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. São Paulo: IMS, 2010 (edição ampliada por Eucanaã Ferraz).

¹¹⁵ Cf. Alcides Villaça. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 24.

que o nosso poeta tem a dizer sobre o teor dos versos endereçados ao roteirista de *Luzes da cidade*.

UM RAMO DE FLORES ABSURDAS

O aposto aplicado a Chaplin no título do “Canto ao homem do povo” possui duplo sentido. Por um lado: refere-se à imensa popularidade do artista britânico (da qual já tratamos, lembrando que ela é destacada em duas passagens do poema). Por outro lado: aquele aposto alude ao fato de o personagem Carlito ser uma representação cinematográfica das pessoas comuns (dos homens do povo). Não por acaso, é a aclamação de indivíduos mezinhos que Drummond oferta ao célebre cômico de bengala e cartola:

Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,
eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,
nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti
como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins.

De acordo com esses versos, a louvação a Carlito consiste num “ramo de flores absurdas”. Posta em destaque desde o título de *A rosa do povo*, e surgindo muitas vezes no decorrer da obra, a imagem da flor brota no texto de encerramento da coletânea de 1945. E tal fato nos remete àquele vegetal chapliniano (“ilude a polícia”), que germinou logo no começo do livro e se mostrou capaz de superar tudo:

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

Repare-se que tanto as “flores absurdas” de agora quanto aquela “flor feia” foram semeadas por Drummond num “tempo pobre”, no qual a poesia parece ter perdido espaço. São “formas inseguras”, conforme diria o nosso poeta. Em outras palavras: “A flor e a náusea” e o “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” são dois textos nascidos daquele “secreto investimento em formas improváveis”, mencionado no “Campo de flores” (*Claro enigma*):

Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.

E mais: a presença da imagem da flor no 3º e no 55º poemas de *A rosa do povo* (numa espécie de relação especular entre uma das primeiras e a última peça do livro) reforça algo que dissemos na abertura deste estudo. Embora a coletânea de 1945 não seja dividida em setores, claramente existe um princípio ordenador na obra. Isso ficará ainda mais nítido daqui a pouco, quando mostrarmos o diálogo do “Canto” agora em pauta com

as duas artes poéticas estampadas no pórtico da *Rosa*: “Consideração do poema” e “Procura da poesia”. Antes disso, porém, precisamos reler o verso fundamental que ensejou essa digressão, pois ele ainda pode ser explorado em duas direções:

como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins.

Em primeiro lugar: chama atenção a imagem da “via postal”, que estabelece uma correspondência entre a última composição de *A rosa do povo* e outros textos dessa coletânea, na qual, muitas vezes, as notícias do mundo em guerra são transmitidas através dos Correios (“Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou”). Em segundo lugar: o verso em discussão dá a ver a modéstia de Drummond. Reafirmando a ideia de que seria um artista “não dos maiores”, o nosso poeta se coloca diante de Carlito, o grande “inventor dos jardins”, como um humilde agricultor de “flores absurdas”. É a mesma postura humilde adotada nos encômios a Manuel Bandeira e Mário de Andrade, escritos naquele período¹¹⁶. E isso nos ajuda a entender o tom menor do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, onde temos um elogio irrestrito ao diretor de *Em busca do ouro*. Aliás, irrestrito e coletivo, conforme veremos agora.

CANTO POLIFÔNICO

Estamos diante de um “Canto” polifônico, algo bastante adequado para fechar um livro coral. Aqui Carlos Drummond de Andrade dá voz a todos aqueles “vagabundos que o mundo repeliu” (homens “anônimos e oprimidos”), que se sentem representados nos filmes de Chaplin, fato revelador da função social das comédias do diretor inglês:

Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de coração,
os páreas, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.

O efeito do humor chapliniano sobre esses indivíduos marginalizados é redentor (“salvaram-se”): um alívio momentâneo (“duas horas de anestesia”) para suas angústias:

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.

¹¹⁶ Cf. “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” (*Sentimento do mundo*) e “Mário de Andrade desce aos infernos” (*A rosa do povo*).

E não são apenas os admiradores de Chaplin que tomam parte na homenagem dirigida a ele por Drummond. Buscando ampliar o coro que está sob a sua regência, o nosso poeta confere a múltiplos objetos inanimados o poder de falar – verbo repetido quatro vezes numa única estrofe, repetição que dá a medida do quanto essa prosopopeia faz as coisas falarem:

E falam as flores que tanto amas quando pisadas,
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,
os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

Temos aqui três tipos de coisas:

- 1) ESPEZINHADAS: “as flores que tanto amas quando pisadas”;
- 2) INÚTEIS: “troço” (objeto imprestável);
- 3) OBSOLETAS: “sótão” (lugar onde são guardados apetrechos em desuso).

Trata-se de utensílios muito apropriados (assim como as vítimas de exclusão social das quadras imediatamente anteriores) para representar os vários seres “obscuros” presentes nos filmes de Chaplin. E no local onde se encontram (última estrofe da parte I, isto é, o fecho da introdução do “Canto”), tais objetos ganham especial relevo. Isso porque eles anunciam a matéria de passagens posteriores do texto. Por um lado: “os tocos de vela que comes na extrema penúria” dialogam com o segmento número III, “cheio de sugestões alimentícias”. Por outro lado: “os instrumentos do ofício” remetem aos trechos V e VI, dedicados à relação do vagabundo mais famoso das telas com o universo do trabalho. Mas não adiantemos os acontecimentos, pois, antes de discutir tudo isso, devemos nos debruçar sobre a segunda parte do poema, na qual Drummond pinta o retrato de Carlito.

DO CÉU AO TRASEIRO

Conforme observamos páginas atrás, Carlos Drummond de Andrade dava grande importância à caracterização de Carlito, à qual atribuía a universalidade desse personagem. Por isso, no “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, o poeta dedica nada menos do que 29 versos à descrição da indumentária e do semblante do astro de *Uma da manhã*. São duas estrofes cuja transcrição (embora longa) é necessária, porque tais estâncias dão a *ver* (como no cinema) a figura do cômico homenageado no poema aqui em foco:

A noite banha tua roupa.
 Mal a disfarças no colete mosqueado,
 no gelado peitilho de baile,
 de um impossível baile sem orquídeas.
 És condenado ao negro. Tuas calças
 confundem-se com a treva. Teus sapatos
 inchados, no escuro do beco,
 são cogumelos noturnos. A quase cartola,
 sol negro, cobre tudo isto, sem raios.
 Assim, noturno cidadão de uma república
 enlutada, surges a nossos olhos
 pessimistas, que te inspecionam e meditam:
 Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,
 o corvo, o nunca mais, o chegado muito tarde
 a um mundo muito velho.

E a lua pousa
 em teu rosto. Branco, de morte caiado,
 que sepulcros evoca, mas que hastes
 submarinas e álgidas e espelhos
 e lírios que o tirano decepou, e faces
 amortalhadas em farinha. O bigode
 negro cresce em ti como um aviso
 e logo se interrompe. É negro, curto,
 espesso. Ó rosto branco, de lunar matéria,
 face cortada em lençol, risco na parede,
 caderno de infância, apenas imagem,
 entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe.
 Sozinha, experiente, calada vem a boca
 Sorrir, aurora, para todos.

A alternância cromática mimetiza o preto e branco dos filmes de Carlito. À semelhança do anjo (já mencionado neste texto) que presidiu o nascimento do *gauche* de Itabira, esse homenzinho também vive nas sombras (“A noite banha tua roupa”). Eternamente “condenado ao negro”, ele se vincula ao universo mortuário (“cidadão de uma república / enlutada”). Desse modo, a morte se torna o motivo organizador de um verdadeiro jogo de “palavra puxa palavra”, característico do engenho associativo de Drummond: “lua → rosto branco → caiado de morte → sepulcros → lírios → faces amortalhadas → lençol (mortalha evocou lençol)”¹¹⁷. Figura de destaque da mais nova das artes, o personagem chapliniano é o último herdeiro (“chegado muito tarde”) de uma antiga tradição (“mundo muito velho”): a do romantismo noturno de Gérard de Nerval (“*le Ténébreux, le Veuf, l’ Inconsolé*”) e Edgar Allan Poe (*The Raven*)¹¹⁸. Esse corvo

¹¹⁷ Cf. Othon Moacyr Garcia. “Esfinge Clara: palavra puxa palavra em CDA”, em: *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 69.

¹¹⁸ Ver a respeito as considerações de José Guilherme Merquior. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2011, pp. 153 – 154. Consultar também John Gledson. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, edição citada, pp. 201 – 202. Em nota, este último estudioso reforça a herança romântica de Carlito, ao lembrar que “‘o chegado muito tarde / a um mundo muito velho’ é adaptação de um verso do Rolla de Musset: ‘*Je suis venu trop tard à un monde trop veieux*’ (p. 209).

cinematográfico só se completa nos dois últimos versos da passagem transcrita, quando a “boca calada” (trata-se de cinema mudo) se junta à vestimenta escura, ao “bigode negro”, ao “rosto branco” e aos “olhos profundos”. Então, o humor do comediante de bengala e cartola (representado pelo seu sorriso) desloca toda a negatividade precedente, convertendo a noite soturna em manhã alegre:

Sozinha, experiente, calada vem a boca
sorrir, aurora, para todos.

Devidamente caracterizado, o humorista mais famoso das telas já pode entrar em cena. E o que assistimos a seguir, na terceira e última estância da parte II do “Canto”, é o efeito da sua atuação sobre os espectadores. Drummond sublinha o poder do protagonista de *O garoto* de reavivar no público a experiência da infância: “como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos / ao país secreto onde dormem meninos”. Crianças de novo, podemos, na companhia do pequeno vagabundo, transgredir as leis do mundo dos adultos:

e vamos contigo arrebentar vidraças,
e vamos jogar o guarda no chão,
e na pessoa humana vamos redescobrir
aquele lugar – cuidado! – que atrai os pontapés: sentenças
de uma justiça não oficial.

Tal como figurado pelo autor de *A rosa do povo*, Carlito é um símbolo de anarquia. Isso porque ele encarna a negação de valores constituídos: a propriedade (“vamos contigo arrebentar vidraças”) e a autoridade (“vamos jogar o guarda no chão”). A punição para esse indivíduo subversivo é a violência à qual ele vive exposto. Note-se que, partindo do céu refletido em sua face (“E a lua pausa / em teu rosto”), a curva descrita pelo retrato dele culmina nos “pontapés” em seu traseiro. Assim, a interpretação drummondiana do personagem mais conhecido de Chaplin sublinha a dimensão revolucionária da arte do cineasta, também posta em destaque na terceira parte do poema em análise, como veremos em seguida.

O FRANGO E A UTOPIA

A seção III do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” é inteiramente dedicada a um único tema: o combate à fome. Tal assunto (preocupação frequente na obra

de Carlos Drummond de Andrade)¹¹⁹ aparece já nos versos iniciais deste segmento do texto:

Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome
dos que não foram chamados à ceia celeste
ou industrial. [...]

Nas duas estrofes que compõem esta passagem do poema, estão reunidas quase todas as imagens alimentares mais famosas da filmografia chapliniana. Ao resgatá-las, o lírico de *A rosa do povo* interpreta a relação de Carlito com os alimentos como algo mágico:

e sabes a arte sutil de transformar em macarrão
o humilde cordão de teus sapatos.

O inventivo vagabundo faz das refeições uma verdadeira festa dos sentidos. Ele experimenta os alimentos através do paladar (“o gosto”), do olfato (“o cheiro”), do tato (“a maciez”) e da visão (“amarela”):

[...] Pois bem conheces
a importância da comida, o gosto da carne,
o cheiro da sopa, a maciez amarela da batata,

Os versos de abertura da segunda estância estabelecem uma nítida oposição entre Carlito e a injusta sociedade representada em seus filmes. Enquanto o personagem de Chaplin é “cheio de sugestões alimentícias”, “no mundo” em que lhe é dado viver “não há muitos jantares”:

Não há muitos jantares no mundo, já sabias,
e os mais belos frangos
são protegidos em pratos chineses por vidros espessos.
Há sempre o vidro, e não se quebra,
há o aço, o amianto, a lei,
há milícias inteiras protegendo o frango,
e há uma fome que vem do Canadá [...]

Além de numerosas, as barreiras entre a fome e o alimento são permanentes (“sempre o vidro”); resistentes (“vidros espessos”, “aço”, “amianto”); e juridicamente regularizadas (“lei”). Penetrando artesanalmente “no reino das palavras”¹²⁰, Drummond junta todas elas no interior das “milícias”, o último dos obstáculos enumerados:

¹¹⁹ Não custa reler os versos iniciais da “Morte do leiteiro” (*A rosa do povo*). Como dissemos num capítulo anterior, eles expõem a escassez de alimento, característica da estrutura socioeconômica do Brasil: “Há pouco leite no país, / [...] / Há muita sede no país”. E lembremos que Drummond traduziu o romance de K. Hamsun. *Fome*. Rio de Janeiro: Delta, 1963.

¹²⁰ Cf. “Procura da poesia” (*A rosa do povo*).

VIDROACOAMIANTOLEIMILÍCIAS

Já sabemos que Carlito costuma “jogar o guarda no chão”. Mas como derrotar sozinho “milícias inteiras” e, desse modo, saciar o apetite dos excluídos da “ceia celeste ou industrial”? Só existe uma maneira: depois de converter os cadarços dos sapatos em comida, o nosso criativo homenzinho transforma a si próprio em alimento para os outros:

[...] Então te transformas
tu mesmo no grande frango assado que flutua
sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro
e chama; comida geral
para o dia geral, que tarda.

Tais versos evocam uma perturbadora cena do filme *Em busca do ouro*. Explicamos: em dado momento, delirando de fome, um personagem imagina que Carlito se tornou um frango gigantesco. Ao transportar essa imagem tragicômica para o seu poema, Drummond lhe confere um novo sentido, imprimindo ao cinema de Chaplin um valor utópico. Quer dizer: o nosso poeta considera a obra chapliniana um prenúncio (“comida geral”) da revolução (“dia geral”) que, no futuro, acabará com “todas as fomes”. Esse ideal igualitário se faz presente em todo o conjunto de *A rosa do povo*, livro animado pelo desejo de “um mundo sem classe”¹²¹. Ou seja, o autor e o destinatário da ode aqui em estudo caminham sempre lado a lado.

DOIS ANDARILHOS

No quarto segmento do “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” surge uma imagem que reaparecerá nas duas últimas seções da composição. Estamos nos referindo ao andar de Carlito:

Então caminhas no gelo e rondas o grito.	(parte IV)
[...] o pé / errante, a estrada / fugindo [...]	(parte V)
o pé insiste em levar-te pelo mundo.	(parte VI)

A importância conferida por Carlos Drummond de Andrade aos passos do vagabundo de sapatos tortos é enorme. Não por acaso, esse motivo ocupa um lugar simbolicamente importante: o verso final do “Canto” e também, por consequência, de toda *A rosa do povo*. Dessa maneira, a coletânea de 1945 se fecha compartilhando da

¹²¹ Cf. “O mito” (*A rosa do povo*).

crença de Carlito no advento de um mundo novo, diferente do “triste mundo fascista”¹²² denunciado pelo nosso poeta e pelo cineasta de *O grande ditador*:

ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança.

Trata-se de uma das cenas mais famosas da história da sétima arte, repetida em diversos filmes: *O peregrino*, *O circo*, *Tempos modernos*... Carlito sempre termina rumando para o horizonte, numa representação cinematográfica do mito do Judeu Errante¹²³. Reiterada nas telas, a imagem volta a aparecer também na obra drummondiana, como se vê num segundo poema “A Carlito” (*Lição de coisas*):

Ninguém para recordar
que houve pelas estradas um errante poeta desengonçado,
a todos resumindo em seu despojamento?¹²⁴

O caminhar é uma ação fundamental de Drummond, poeta público atraído pelo espaço social por excelência: a rua. Como vimos em “A flor e a náusea”, o autor de *A rosa do povo* costuma se apresentar na condição de “viajante pedestre”. Algumas vezes, refletindo sobre a inquietante “solidão do homem na rua”; outras, fraternalmente, colocando-se “na rua, com os homens”. Ora palmilhando “uma estrada de Minas”; ora cruzando a “rua cinzenta” da moderna metrópole carioca. Em certos momentos, ele experimenta a liberdade de atravessar uma rua que “começa em Itabira [e] vai dar em qualquer ponto da terra”; em vários outros, tem o seu trajeto interceptado pelos mais diversos obstáculos, índices de um “país bloqueado”¹²⁵. Eis que surge mais uma semelhança entre os dois artistas envolvidos no “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. E ainda não será a última, conforme demonstraremos agora.

¹²² Cf. “A noite dissolve os homens” (*Sentimento do mundo*).

¹²³ Explica Luís da Câmara Cascudo: “‘Judeu Errante’ era sapateiro em Jerusalém, chamado Ahasverus, quando Nosso Senhor, com a cruz aos ombros, passou diante de sua tenda. O sapateiro deixou o trabalho para empurrar o Salvador, gritando: ‘Vai andando! Vai logo!’ Nosso Senhor respondeu: ‘Eu vou e tu ficarás até a minha volta’. E o homem ficou, até hoje, andando pelo mundo, liberto da lei da morte, sem pressa e sem descanso. Espera o regresso do Senhor, que lhe deu a imortal penitência”. Cf. *Dicionário do folclore brasileiro*. Brasília: INL, 1972, tomo II, p. 476. Carlos Drummond de Andrade escreveu um poema sobre essa figura mítica: “A incômoda companhia do Judeu Errante” (*Menino antigo*).

¹²⁴ Note-se: os qualificativos dados a Carlito nesses versos de *Lição de coisas* (“errante” e “desengonçado”) o aproximam d’ “O elefante” (*A rosa do povo*), o qual tem “o passo desastrado”. Noutro contexto, um estudioso de Drummond já havia sublinhado o caráter “algo chapliniano” do animal em que o nosso poeta ama disfarçar-se. Cf. Alcides Villaça. *Passos de Drummond*, edição citada, p. 67.

¹²⁵ “Na rua, com os homens” é o título de uma das partes em que se divide o livro de crônicas *Confissões de Minas* (1944). As demais citações foram extraídas, respectivamente, dos seguintes poemas: “O viajante pedestre” (*Boitempo*); “O boi” (*José*); “A máquina do mundo” (*Claro enigma*); “A flor e a náusea”; “América”; e “Áporo” (os três últimos de *A rosa do povo*).

A RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM

Segundo Georges Sadoul, principal biógrafo de Charlie Chaplin, o personagem Carlito pode ser encarado como uma representação dos “emigrantes” que, durante a “década de 1910”, perambulavam pelas ruas dos Estados Unidos da América atrás de emprego. Vagabundo (do inglês *tramp*: “pessoa que anda pelas estradas em busca de trabalho”), o pequeno judeu errante nada tem de vadio ou preguiçoso. Na verdade, ele é um trabalhador sem ocupação formal. Por conseguinte, é obrigado a desempenhar inúmeros afazeres “precários” para sobreviver¹²⁶. No “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, o autor de *A rosa do povo* se mostra atento à importância do trabalho para a caracterização do protagonista de *Tempos modernos*:

O ofício, é o ofício
que assim te põe no meio de nós todos,
vagabundo entre dois horários [...]

Não por acaso, encontramos, entre os versos 164 e 179, uma longa enumeração das múltiplas tarefas desempenhadas pelo vagabundo no decorrer das suas comédias, todas típicas das classes mais pobres:

aprendiz
bombeiro
caixeiro
doceiro
[...]

Embora dividido entre tantas ocupações, Carlito não é um símbolo do nosso “tempo de homens partidos”¹²⁷. Ao contrário: apesar de reificado (“és parafuso”) pelo trabalho alienante do capitalismo, ele logra preservar a inteireza (“unidade”) da sua personalidade. Carlos Drummond de Andrade nos mostra isso através de uma montagem (“recolho” e “colo”), técnica fundamental na estruturação do poema em apreço, como já destacamos:

És parafuso, gesto, esgar.
Recolho teus pedaços: ainda vibram,
Lagarto mutilado.

Colo teus pedaços. Unidade
estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.

¹²⁶ Cf. Georges Sadoul. *Dicionário de filmes*, edição citada, p. 73.

¹²⁷ Cf. “Nosso tempo” (*A rosa do povo*).

Por que Carlito consegue anular o efeito do processo de reificação? A resposta se acha na parte VI do “Canto”. Aí o pequeno operário cinematográfico trabalha de modo artesanal (“caprichoso”) e inventivo (“artes”), substituindo o ritmo da produção capitalista pelo “compasso” da música:

Há o trabalho em ti, mas caprichoso,
mas benigno,
e dele surgem artes não burguesas,
[...]

a mão pega a ferramenta: é uma navalha,
e ao compasso de Brahms fazes a barba
neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido

No encerramento da homenagem ao cineasta de *O grande ditador*, as “artes não burguesas” de Chaplin e de Drummond voltam a se identificar. Autênticos criadores, ambos aceitam o desafio de renovar a linguagem:

Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.
Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos.

Situados no fecho de *A rosa do povo*, tais versos adquirem uma grande importância no conjunto da produção drummondiana, dialogando com dois momentos da obra. Por um lado: eles ecoam as artes poéticas que abrem o livro de 1945 – “Consideração do poema” e “Procura da poesia”. Por outro lado: anunciam os *Novos poemas* (1948). Na “Canção amiga”, estampada no póstico deste último volume, o nosso poeta reafirma o seu compromisso com o aperfeiçoamento da língua:

Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

Pedro Nava dizia que a poesia de Carlos Drummond de Andrade era “chapliniana”¹²⁸. Já podemos afirmar com segurança: o memorialista de *Beira-mar* tinha plena razão. Por isso, o nosso poeta resolveu arrematar *A rosa do povo*, livro no qual ganham voz tantos homens “anônimos e oprimidos”, entoando um “Canto” em louvor de Carlito, o “oprimido” mais famoso do século XX. E essa ode de longa-metragem (encerrada com a fala do próprio Chaplin, “inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos”) foi enviada ao destinatário “como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins”.

¹²⁸ Cf. Pedro Nava. *Beira-mar: memórias* (tomo 4). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 174.

RETROSPECTIVA E TRAGÉDIA

Chegando ao fim do nosso percurso através de *A rosa do povo* (1945), talvez convenha refazer, em breve síntese (menos que uma conclusão), a nossa trajetória. De saída, no capítulo sobre “A flor e a náusea” (concebido como introdução da tese), buscamos colocar em evidência uma característica geral da coletânea aqui em foco – a coralidade. Em seguida, nos propusemos a executar um programa, que consistia em realizar a leitura analítica de quatro longos textos narrativos, nos quais Carlos Drummond de Andrade cedia a palavra (total ou parcialmente) a seres humildes e marginalizados. É importante destacar que, “no meio do caminho”, ou seja, enquanto tentávamos cumprir a nossa tarefa, topamos com duas obsessões drummondianas (o jornal e o cinema), sobre as quais discorreremos bastante. Falamos também sobre o conceito de versos de circunstância e sobre a presença, na *Rosa*, de uma forma poética espanhola (o romance). Tudo isso foi pensado antes da escrita do texto. Por outro lado, em nossa rota, encontramos uma coisa que nos surpreendeu. Estamos nos referindo à dimensão trágica do nosso *corpus*, da qual só tomamos consciência no curso das análises. Note-se: lidamos (conforme se observou páginas acima) com duas tragédias urbanas; um monólogo dramático; e uma homenagem a Carlito, cômico dotado de tragicidade. Como interpretar isso? Parece-nos que essa sensibilidade para perceber, em pequenos dramas cotidianos (como a morte de um obscuro trabalhador; o sumiço repentino de uma solteirona pobre; ou um caso provinciano de adultério), a grandiosidade da tragédia é um sinal da dimensão artística do autor de *A rosa do povo*, o maior poeta social do Brasil.

ANEXOS

<u>EXPLICAÇÃO E ADVERTÊNCIA.....</u>	96
--------------------------------------	----

PARTE I – TEXTOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE INÉDITOS EM LIVRO

TRÊS ENSAIOS SOBRE LÍRICA SOCIAL

POESIA SOCIAL.....	97
DEFESA DA POESIA MODERNA.....	108
POESIA, TEMPO E LINGUAGEM.....	121

UM ESTUDO CHAPLINIANO

DEFESA DE CARLITO.....	124
------------------------	-----

DUAS PALESTRAS

A EDUCAÇÃO EM FACE DA GUERRA.....	126
GARCIA LORCA E A CULTURA ESPANHOLA.....	128

PARTE II – A “MORTE DO LEITEIRO” NA IMPRENSA CARIOCA (REPRODUÇÕES)

FONTES DO POEMA

GAZETA DE NOTÍCIAS (01.09.1944, p. 8).....	133
O JORNAL (01.09.1944, p. 5).....	134
O JORNAL (02.09.1944, p. 5).....	135

CURIOSIDADE: SENTENÇA IMPOSTA AO ASSASSINO

CORREIO DA MANHÃ (21.08.1945, p. 2).....	136
------------------------------------------	-----

EXPLICAÇÃO E ADVERTÊNCIA

Os documentos aqui recolhidos têm procedências variadas:

- 1) Os artigos que formam os três primeiros ensaios (“Poesia social”, “Defesa da poesia brasileira” e “Poesia, tempo e linguagem”) foram transcritos de fotocópias cedidas a nós pelo crítico e pesquisador Augusto Massi, a quem agradecemos;
- 2) A Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), instituição responsável pela preservação de boa parte da obra de Carlos Drummond de Andrade, possibilitou-nos o acesso a dois textos: “Defesa de Carlito” e “A educação em face da guerra”;
- 3) Através do *site* da Biblioteca Nacional (RJ), conseguimos localizar a palestra sobre “Garcia Lorca e a cultura espanhola” e, ainda, as notícias de jornal relativas à “Morte do leiteiro” (*A rosa do povo*).

Convém assinalar que a transcrição do material e as notas de rodapé a ele acrescentadas são de nossa inteira responsabilidade. E um aviso: em breve, estes escritos drummondianos aparecerão em livro pela primeira vez, num volume organizado por Augusto Massi. Por isso, quaisquer estudiosos que, em seus trabalhos, fizerem referência a eles (bem como às matérias jornalísticas aqui reproduzidas) devem registrar essa futura publicação.

PARTE I – TEXTOS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE INÉDITOS EM LIVROTRÊS ENSAIOS SOBRE LÍRICA SOCIAL**POESIA SOCIAL**I – DEFINIÇÃO¹²⁹

Fala-se tanto em poesia social... Tentemos defini-la. É aquela que se dirige preferencialmente à massa social ou que dela tira os seus elementos de criação. O próprio autor proclama, antes que alguém o faça, a imperfeição do conceito. Antes de mais nada, falou em massa social, que propriamente não existe, pois a sociedade é composta de classes, e tais classes não se englobam numa só massa coerente. E poderá ou saberá ou quererá a poesia dirigir-se indistintamente a essas classes e ao mesmo tempo exprimir-lhes os sentimentos? Evidentemente, não. A poesia não tem poder para isso. A própria diferenciação fundamental das classes não o permitiria. Se a poesia se dirige a uma classe, ela não pode ao mesmo tempo comunicar com outra. Será repelida, se o tentar. Uma classe é um complexo de interesses econômicos, políticos, intelectuais; uma classe é uma mentalidade, uma concepção geral do universo e de seus fenômenos; é um ponto de vista aplicado à contemplação e ao julgamento de todos os aspectos da vida. Comparecendo diante desse ponto de vista, a poesia tem que ser examinada como as demais manifestações artísticas ou intelectuais, como os demais fatos políticos e sociais, e medida pelo mesmo padrão de valores, que é o padrão de valores da classe. Assim sendo, a chamada classe burguesa não poderá nunca aceitar uma poesia que pretenda dirigir-se à chamada classe proletária (estou dando às classes uma denominação muito genérica, sem atentar nos seus matizes de classificação, pois isto não interessa ao assunto que examinamos). Por outro lado, também a classe proletária será indiferente ou hostil a uma poesia que recrute o seu público na burguesia. Nosso conceito de poesia social precisa, pois, sofrer uma alteração. Passará a ser o seguinte: Poesia social é aquela que se dirige preferencialmente a uma classe social ou que dela tira os seus elementos de criação. Isto é: a que não se dirige ao indivíduo, mas sim ao grupo de que ele participa; que não se inspira nesse indivíduo, mas no seu grupo. Definição ainda simplista, mas a única, a meu ver, que comporta essa modalidade de poesia de que falamos. Indica o meio social em que se elabora, aponta a sua orientação e assinala o repertório de seus temas. Continuo

¹²⁹ Cf. Carlos Drummond de Andrade “Poesia Social: I – Definição”. Rio de Janeiro: *Folha Carioca*, 10.04.1944.

achando pouco e indago: Mas toda poesia não será então social? Porque toda ela vem de uma certa classe e exprime essa mesma classe, a menos que procure sair dela para instalar-se em outra classe. Toda poesia resulta de uma organização social, é portanto social na sua essência, mesmo que o não seja nos seus temas, na sua inspiração e nos seus objetivos. Mais ainda: por muito afastada que seja das preocupações da sua classe ou de qualquer classe, a poesia exprime essas preocupações, de maneira indireta, por omissão deliberada ou inconsciente. O poeta que se recusa a poetar sobre os acontecimentos do tempo, que abafa esses acontecimentos, acaba dando ao público a impressão desse abafamento. Quer dizer: é um poeta que não quer exprimir o seu tempo, através de um processo de eliminação ou simulação. O contrário seria o absurdo de que o poeta verseja num tempo e vive em outro. Não. Por mais “ideal” que seja aparentemente o tempo do poeta, isto é, mesmo que ele se ponha a fazer poesias sobre a era paleozoica ou sobre o ano dez mil, é possível identificar nos seus poemas a sombra dos objetos e dos acontecimentos do seu tempo, a posição que ele assumiu no meio desses acontecimentos e objetos, as reações de sua sensibilidade e de sua inteligência, os seus interesses individuais, mais ou menos camuflados, sua independência ou sua submissão, seu coração, sua cultura e sua sensibilidade.

Toda poesia é pois social, no sentido de que resulta de uma classe social e exprime a vida da classe. Até a poesia lírica mais solitária – observam Amado Alonso e Raimundo Lida, resumindo as ideias de Karl Vossler sobre a filosofia da linguagem¹³⁰ – pode ser exposta sob o critério sociológico, como um empreendimento oratório em que o poeta maneja seus recursos idiomáticos para impressionar socialmente. Mas quando modernamente nos referimos à poesia social, queremos certamente exprimir uma forma especial de poesia, e daí o advérbio preferencialmente que empreguei no meu esboço de definição. Isto quer dizer que tal poesia procura exprimir menos as circunstâncias da vida emotiva de um indivíduo do que as circunstâncias da coletividade em que essa vida emotiva se desenrola. E mesmo quando se detenha no indivíduo, essa poesia não o considera como tal, e sim como um fragmento expressivo do todo, um corte na estrutura social, que nos deixa perceber a substância dessa estrutura. É pois uma poesia digamos de sentido popular, coletivizante, tendendo à descrição e interpretação dos movimentos de massa, à fixação dos movimentos reivindicatórios gerais, ao reflexo das grandes

¹³⁰ Cf. Karl Vossler. *Filosofía del lenguaje: ensayos* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, con la colaboración del autor) – prólogo de Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Lousada, 1943.

agitações políticas. Digamos numa palavra justa, porque não há outra: será uma poesia revolucionária.

Esta poesia existe em muitos países, não é uma invenção de teóricos nem um expediente de políticos. Existe tanto na URSS como em países super-capitalistas, como a Inglaterra, ou semicoloniais, como o Chile. Grandes poetas, que nos sacodem e arrebatam, enchem as suas fileiras. Seus livros aí estão um pouco por toda parte (menos aliás do que seria para desejar), metidos entre livros de poesia neutra ou hostil, confundidos, às vezes mal lidos e mal compreendidos, mas aí estão, e cada leitor que os descobre e que abra mão de preconceitos é como se recebesse no rosto o sopro de um vento do mar, cheio de sal e de iodo, e do apelo de portos longínquos. Essa poesia corre todos os riscos. Pode ser confundida com a demagogia, e não é demagógica. Tem certamente um elevado propósito de melhoria das condições sociais, mas não pode visar apenas isto, e deve apresentar-se como uma poesia boa em si, interessando pelos elementos formais que estão na base de toda construção poética. Pode ser considerada antipoética, porque não atende ao ponto de vista padronizado dos que só se habituaram a ver poesia no instrumental de imagens e impressões batidas e rebatidas por gerações e gerações de românticos e parnasianos. Tem de ficar permanentemente em atitude de vigilância e procura, para por sua vez não se padronizar e calcifrar, juntando novos lugares comuns à soma já estonteante dos acumulados pelos poetas antigos. Uma poesia assim não somente é obrigada a considerar de novo todos os temas como também a propor para a expressão deles novos recursos e elementos. E aqui está um duplo e sedutor trabalho para o poeta: trabalhar para que o mundo se renove, mas renovar-se ele mesmo, e dar com isto o exemplo da renovação. Fazer pouco caso de si mesmo e muito caso dos outros. Debruçar-se o mais possível sobre os semelhantes, e fazê-lo como fazem os romancistas, os contistas, os repórteres, todos aqueles que se preocupam em colher e exprimir sentimentos e aspirações alheias. É um engano pensar que o poeta não precisa observar a vida para fazer seus poemas. Ele nada fará que preste se não observar muito. Pouco importa que as observações não sejam utilizadas imediatamente, ou que só o sejam, como até é mais natural, sob a capa de infinitas e engenhosas transposições. Confesso com humildade que não sou leitor apaixonado do poeta tcheco Rainer Maria Rilke, hoje reivindicado tanto pelos metafísicos como pelos nazistas, mas gosto dele, quando diz que a poesia não é sentimento, mas experiência, e que para escrever um só verso é preciso ter visto muitas cidades, sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as flores ao se abrirem pela manhã; é preciso ter a lembrança de mulheres sofrendo na hora do parto, de pessoas morrendo,

de crianças doentes, de diferentes noites de amor; e depois é preciso esquecer tudo isso, esperar que tudo isso se incorpore ao nosso sangue, ao nosso olhar; que tudo isso fique fazendo parte de nós. O que Rilke afirmou numa linguagem lírica e tendendo a uma concepção espiritualista da poesia, podemos dizê-lo numa linguagem realista e sem fugir à concepção física que devemos ter da poesia: o poeta não pode fugir da vida, é a vida que alimenta o poeta, que o arruína ou que lhe dá força.¹³¹

II – EVOLUÇÃO¹³²

A vida está pois no caminho do poeta, e particularmente desse poeta social, que tentamos caracterizar. Ele aparece na história literária do Brasil quase sem antepassados. Seus avós estão antes em países estranhos, como é comum na literatura brasileira. Dos nossos patrícios, apenas um, do século XIX, pode ser apontado como ascendente do poeta de hoje: é Castro Alves, com todas as limitações do seu processo poético, o frequente mau gosto de suas imagens, a facilidade meio ingênua de seus arroubos, mas, enfim, com toda a força irresistível de seu temperamento poético, enriquecido por ideias liberais que eram as ideias revolucionárias do seu tempo e do seu meio. Um poeta como Castro Alves tem sempre esse duplo merecimento. É um lírico e um épico. Tem a nota sensual do nosso temperamento, ao lado de um espírito combativo que o salva de ser apenas um poeta amoroso:

“Já também amei as flores,
as mulheres e o arrebol,
e o sino que chora triste,
ao morno calor do sol.
Ouvi saudoso a viola,
que ao sertanejo consola,
junto à fogueira do lar,
amei a linda serrana,
cantando a mole tirana,
pelas noites de luar.

Da infância o tempo fugindo,
tudo mudou-se em redor.
Um dia passa em minha alma
das cidades o rumor.

¹³¹ Comentando as linhas finais desse artigo de “Definição” do conceito de lírica social, um estudioso de Drummond destaca “a relevância dessa citação” de Rilke para o autor de *A rosa do povo* (1945), sobretudo “quando se considera um poema como ‘Resíduo’”, cujo verso famoso (“De tudo fica um pouco”) expressa, de modo lapidar, “uma conexão real e vital”, na produção do nosso poeta durante os anos 1940, “entre experiência e poesia”. Cf. John Gledson. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 55.

¹³² Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia Social: II – Evolução”. Rio de Janeiro: *Folha Carioca*, 17.04.1944.

Soa a ideia, soa o malho,
o ciclope do trabalho
prepara o raio do sol.
Tem o povo – mar violento –
por armas o pensamento,
a verdade por farol.

E o homem, vaga que nasce
no oceano popular,
tem que impelir os espíritos
tem uma plaga a buscar.
Oh! maldição ao poeta
que foge – falso profeta –
nos dias de provação!”¹³³

Poucos versos contemporâneos exprimirão de maneira tão precisa como estas estrofes dos *Escravos*¹³⁴ o caráter social da poesia e a missão de que o poeta pode e deve investir-se no mundo, sem traição à sua condição de poeta e de artista. A concepção do povo como um mar violento, e do poeta como a onda que se destaca desse mar e vai empurrando pela praia adentro os erros, as injustiças, as contradições que enchem a vida humana e a tornam dolorosa e difícil, é, para mim, de uma grande beleza e dignidade.

Mas há poetas que preferem ficar na praia, espiando a onda, ou fugindo dela quando a ressaca é forte... Bem, não falemos deles. Nossa conversa é sobre o caráter social da poesia, e não sobre o seu caráter antissocial ou a-social. Passado o meteoro fulgurante de Castro Alves, outras tentativas de poesia social, no Brasil, malograram por falta de bossa dos seus autores. Houve quem fizesse poesia anticlerical, poesia republicana, poesia científica, poesia pró-aliados na guerra de 14. Mas tudo isso era tão mal feito que foi ficando sepultado no porão da nossa literatura, e está hoje coberto pelo mais merecido esquecimento.

Afinal, veio o modernismo, tão malsinado pelos saudosistas da antiga literatura brasileira, tida por clássica ou acadêmica, quando era apenas, com poucas exceções, uma literatura de quinta ordem, atenta aos pronomes e ignorante de tudo mais. E tão malsinado principalmente pelos reacionários, que farejaram nele um fermento de inquietação e de reivindicações que viriam perturbar a santa paz burguesa. E com o modernismo veio Mário de Andrade, autor da *Paulicéia Desvairada*, livro disforme, grotesco, alucinado, mas trazendo consigo o germe de toda a revolução artística nacional e exprimindo uma

¹³³ São versos de “Adeus, meu canto”, último poema de *Os escravos*. Com pequenas variantes, se comparado à lição transcrita por Drummond, o texto pode ser lido em Castro Alves. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976, pp. 306 – 307.

¹³⁴ Nos textos aqui transcritos, Drummond cita os títulos das obras entre aspas. Seguindo o padrão hoje vigente, optamos sempre pelo itálico.

insatisfação, uma inconformidade, um poder de sátira e sarcasmo que iriam explodir depois em tantas produções suas e alheias, na ficção, no ensaio, nas artes plásticas, no panfleto político, e até em movimentos armados, de sorte vária. Mário de Andrade dizia em 1922, para um público estarrecido: “Canto da minha maneira. Que me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideias. Sempre hei-de achar algum, alguma que se embalarão à cadência libertária de meus versos”¹³⁵. E esse poeta gritava:

“Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! os condes Joões! os duques zurras!
[...]

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
[...]

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês mensal!
ao burguês-cinema! Ao burguês-tílburi!
Padaria Suíça! Morte viva ao Adriano!
‘– Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
‘– Um colar... – Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!’”¹³⁶

O teor desta poesia não era por certo o mais adequado para manifestar os sentimentos que ela continha. Mas o modernismo desprezara os moldes arcaicos e não forjara ainda os seus próprios moldes. A poesia lutava e estrebuchava. Com o tempo se organizaria, quanto possível, a fúria modernista, e foi bom que não se organizasse de todo,

¹³⁵ Trata-se de excerto do “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* (1922). Transcrevemos a passagem de acordo com Telê Ancona Lopez e Tatiana Figueiredo (organizadoras). Mário de Andrade. *Poesias completas* (edição crítica). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, volume I, pp. 74 – 75. Optamos por essa lição porque o texto da *Folha Carioca* apresenta um erro evidente. Vejamos: em lugar da “cadência libertária de meus versos”, o jornal fala da “cadência literária de meus versos”.

¹³⁶ São versos da “Ode ao burguês” (*Paulicéia Desvairada*). Para a leitura integral do poema, ver: Mário de Andrade. *Poesias Completas*, edição citada, volume I, pp. 87 – 88.

que não se tornasse um leão doméstico. Hoje, os poetas brasileiros podem gabar-se de uma forma livre, que permite a anotação dos mais complexos sentimentos e impressões, sem recorrer a truques e automatismos. Conquistamos uma forma revolucionária. Por sinal que vejo com reserva as experiências que aqui e ali se fazem no sentido de revigorar padrões métricos e unidades rítmicas já superadas, numa espécie de nostalgia do parnasiano que pode ser natural cansaço de vinte anos de poesia moderna, mas pode também significar regresso, decadência e resignação antipoética.

A conquista dessa forma, eu a considero fundamental para o trabalho do nosso poeta de caráter social. Se é possível fazer um soneto revolucionário, é muito mais possível não fazê-lo. A disciplina formal rígida que o sonetista se impõe como que o induz a não abordar o tema rebelde e demasiado plástico que mal se encaixa na forma de cimento ou mármore daquela composição. E não me venham dizer que o soneto e demais composições simétricas correspondem a exigências naturais do espírito, a necessidades profundas do ser humano, sendo por isso formas naturais e inevitáveis da poesia. Necessidade essencial do homem, como entidade consciente, é a percepção dos fenômenos e a comunicação dessa percepção com os outros homens. Para isto se serve da linguagem, que se compõe de palavras. As leis de formação e transformações das palavras refletem as necessidades de expressão, de modo que a uma nova necessidade corresponde uma nova palavra, ou o novo emprego de uma velha. As palavras se organizam ao sabor das necessidades que exprimem, e tais necessidades não são as mesmas para todos os grupos humanos; variam de continente a continente, de país a país, de região a região, até mesmo dentro de uma cidade. Podemos mesmo dizer que elas variam com as classes sociais a que se reportam. Ora, em meio a tais flutuações de conceito, como estabelecer que uma determinada arrumação das palavras, com efeitos de fonemas repetidos ou intercalados, é a mais sábia, a mais justa e a mais verdadeira? Essa arrumação rigorosa e imposta arbitrariamente arrisca-se mesmo a ser a menos exata, a menos adequada. E é o caso das composições poéticas gregas, latinas ou renascentistas, que nos querem impingir como monumentos indestrutíveis do espírito humano. Este é, por vezes, um ponto de vista reacionário, que cumpre verificar, para que, sob pretexto de volta à lógica, à disciplina, ao primado do espírito e não sei que mais, não abandonemos as nossas conquistas literárias e voltemos ao estado de anestesia e privilégio de castas intelectuais, em que vivíamos.

III – CONCLUSÃO¹³⁷

Os poetas modernos, de tendência, preocupação ou propósito social encham hoje as revistas, os jornais, quando não se fazem conhecer simplesmente através da máquina de escrever, prelo dos autores sem editor. Não quero dizer que tudo que fazem seja bom. Acredito mesmo que façam muita porcária. Mas isto não é privilégio deles. Sempre houve coisas ordinárias em nossa poesia, e antigamente talvez mais do que hoje. E entre ruim e ruim, há um ruim de hoje, que podemos honestamente preferir ao de ontem, porque está mais perto da nossa condição, é mais palpitante e humano. E afinal, o que é ruim em poesia? Max Jacob disse uma vez que o poeta deve desconfiar do verso que tenha feito e que lhe pareça ótimo. Quase sempre é cópia ou reflexo de um verso alheio, de que o poeta goste muito. Agora, quando escreve uma coisa e a acha antipática, esquisita, desagradável, pode muito bem ser que essa coisa seja boa, seja nova, e por isso mesmo não se apresente com familiaridade. Demos de barato, porém, que grande parte da produção poética atual seja ruim de fato, ruim em si, ruim de doer. Que prova isso contra ela? A poesia é uma das formas aparentemente mais fáceis e na realidade mais difíceis de expressão artística. Por isso mesmo que é feita de palavras, e palavras todo mundo tem, ou pensa ter, há uma prática imoderada do [poema]¹³⁸, que por força lhe viciará a qualidade. Mas um bom poema salva tudo. Ele é raro, mesmo entre os bons poetas; basta aparecer, porém, e todos que o leem se sentem mais animados para a vida, acham explicação para algum fato até então absurdo, para alguma dúvida penosa que os roía. O sentimento de alegria, de emoção agradecida, de participação e solidariedade, que o bom poema infunde é a melhor retribuição do poeta, e o maior estímulo que ele possa encontrar para tentar outros. E não venham dizer que o poeta escreve apenas para se contar, ele que vá às boas com a sua auto-história. O poeta escreve para se contar perante os outros; e para contar os outros através de si mesmo. O público mínimo que toda obra literária comporta é o do seu autor, mas nesse caso fundem-se nele a pessoa do autor e a do leitor. O poeta lê o seu próprio poema. Este público unitário, porém, é provavelmente insuficiente, e daí o poeta botar o seu poema no bolso, ir ao café, sentar-se com um amigo, dar a ler sua produção. Acontece que esse público suplementar ainda é pequeno. Então o

¹³⁷ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia Social: III – Conclusão”. Rio de Janeiro: *Folha Carioca*, 24.04.1944.

¹³⁸ Na reprodução de jornal com que estamos trabalhando, essa palavra está quase totalmente apagada: só se consegue enxergar a última letra (“a”). Como Drummond está discorrendo sobre a produção poética do momento, o vocábulo ilegível poderia ser “poesia” ou “poema”. A dúvida é sanada pelo artigo masculino unido à preposição que antecede o substantivo: “há uma prática imoderada *do* poema”.

poeta se anima a imprimir seu trabalho. Pode chamar-se a isso vaidade e espírito de exibicionismo. Eu chamo apenas necessidade de comunicação, que não exclui a vaidade, mas a supera e neutraliza. Pena é que, tendendo toda poesia à comunicação, e a poesia de caráter social muito mais do que qualquer outra, a poesia moderna, em geral, se comunique tão pouco... dirão alguns. Mas eu não acho. Em primeiro lugar, toda criação literária que se vulgariza facilmente, também facilmente se esquece. Há necessidade de romper-lhe a crosta de novidade, de insolência, para que penetremos na sua secreta beleza. A poesia moderna, por si mesma, é um convite à luta com preconceitos, automatismos, clichês e heranças psicológicas. Os habituados à poesia tradicional tem-lhe repugnância. E os rapazes que estudam nas seletas de ginásio, com professores na maioria ainda partidários da poesia antiga, não estão aptos para julgar do caráter inevitável e funcional da nova poesia. Reagem com as ideias de seus professores e pais, tios, avós e padrinhos, e não com as suas próprias ideias, ainda não afirmadas. Falo, é claro, da grande massa de jovens, sabendo que entre eles vão surgindo cada vez mais os insubmissos e os atilados, que formam juízo por conta própria.

Outro obstáculo à aceitação popular dessa poesia é o seu chamado hermetismo. Linguagem obscura, quase cifrada, simplificações excessivas, distorções vocabulares, referências a um objeto não expresso e cuja configuração permanece sempre na sombra – eis aí alguns dos pecados de que se acusa a poesia moderna. Ora, nada disso tem importância. A expressão do poeta há de ser obrigatoriamente original, ou não será expressão. Cada poeta precisa fabricar seus moldes peculiares de expressão, e não adotar aqueles que mais facilmente o conduzam ao público. Cabe a este apanhar o que há de específico no poeta, e amá-lo e compreendê-lo por isto. Não há poetas obscuros: há maus poetas, que se exprimem mal. O que haja de velado, de misterioso, de requintado, de alarmante, de sutil em uma poesia não constitui embaraço intransponível para sua comunicação com o público. Se o público é ignorante, instruamos o público; se tem o gosto pervertido, restauremos-lhe o gosto. Mas quando se dá ao público o pior de cada arte, seria injusto culpá-lo de não aceitar o melhor – como seria injusto afirmar que o melhor deixa de sê-lo, porque não é aceito pelo público. Nada é excessivamente bom para o gosto popular, que por si mesmo escolhe o que há de bom, de belo e de sadio. Se nem sempre essa escolha é feita, é porque não há o que escolher, ou porque se corrompeu o gosto do público, forçando-o à má escolha.

Cabe ao poeta moderno meditar nestas verdades tão fáceis e oferecer ao público o que tenha de melhor forma possível. À medida que o poeta se for aprimorando e que por

seu lado se for desenvolvendo a educação das massas, aquele irá atingindo núcleos cada vez mais extensos de leitores, e tais núcleos irão por sua vez influenciando sua obra, num movimento recíproco de simpatia e fertilização.

Para não alongar indefinidamente a conversa, procuremos reunir em proposições simples alguns dos pontos mais significativos que convém estabelecer. Alguns deles não foram sequer fundamentados, mas seria fácil fazê-los decorrer do que já ficou afirmado:

- 1º) A poesia moderna de caráter social tende a conciliar indivíduo e massa, exprimindo aquele através desta, e representando artisticamente os movimentos coletivos de inquietação e reivindicação, refletindo-os, animando-os ou orientando-os, sem subordinação a interesses políticos mas em harmonia com os princípios sociais de justiça, solidariedade e boa distribuição dos bens necessários à vida e à dignidade do homem.
- 2º) No Brasil, reconhecida a ascendência histórica e a supremacia de Castro Alves, essa poesia, com tendência a incorporar temas, processos e objetivos específicos, resulta diretamente do movimento literário modernista, embora o tenha ultrapassado, e é feita por intelectuais da chamada classe média.
- 3º) A falta, entre nós, de uma poesia de caráter social realizada diretamente por representantes das classes trabalhadoras explica a debilidade dos ensaios feitos por elementos de outra camada, desejosos de exprimir liricamente os [anseios]¹³⁹ coletivos, mas que obviamente não são os mais preparados ou qualificados para fazê-lo.
- 4º) A maioria dos poetas do modernismo brasileiro, movimento de que se originou a poesia de sentido social, é, por uma contradição explicável, indiferente, deliberada ou inconscientemente, às aspirações dessa poesia.
- 5º) É preciso portanto tirar do povo, nas suas camadas mais autênticas, ainda em preparação nas escolas, e nos quadros da vida do trabalho, as vozes que darão a essa espécie de poesia o vigor, volume e repercussão que ela deve ter, como elemento de beleza e de libertação intelectual.
- 6º) Nessa poesia do futuro, poderosa, dramática e rica de virtualidades afetivas, matiz nacional de extraordinário interesse será o constituído pela

¹³⁹ Neste ponto, o texto da *Folha Carioca* fala em “ensaios coletivos”. Trata-se de equívoco, que talvez se deva ao fato de Drummond ter usado a palavra “ensaio” na linha anterior.

poesia negra, feita pelos trabalhadores negros brasileiros e recolhendo todo o passado de lutas e riqueza amorosa de sua raça.

- 7º) O processo de formação dos núcleos de povoação através da cata dos minerais preciosos, a criação de zonas distintas de civilização agrária, pastoril e urbana, a história das lutas libertárias no Brasil são grandes temas poéticos quase totalmente inexplorados e que estão pedindo urgentemente a atenção dos poetas brasileiros. A própria atualidade nos fornece um tema riquíssimo e por si só capaz de reconciliar o poeta com os homens do seu tempo: a canção do expedicionário.
- 8º) Nossa verdadeira poesia de caráter social será profundamente brasileira mas universalista, e contribuirá para a integração do Brasil no conjunto de nações organizadas e orientadas no sentido de fraternidade e justiça, que se procura estabelecer através da presente guerra mundial.
- 9º) A grande forma poética de todos os tempos é a epopeia, e deve ser este o poema cuja concepção tente o poeta brasileiro do futuro, que conseguirá levar a poesia do Brasil ao conhecimento do mundo.

DEFESA DA POESIA MODERNA¹⁴⁰I – ACUSAÇÕES AOS POETAS MODERNOS¹⁴¹

Tornou-se lugar comum, entre nós, dizer que a poesia brasileira moderna é uma poesia para pouca gente, e que só pode ser mesmo para pouca gente, porque é de expressão ou conteúdo difícil.

Até entre escritores modernos é corrente esta opinião. Prosadores acusam poetas de serem fechados e incomunicáveis. Escritores modernos de tendência política chegam a afirmar que os próprios poetas modernos da mesma tendência usam uma linguagem misteriosa e não estão em condições de comunicar-se com o povo.

Vamos examinar rapidamente a afirmação, que já se tornou uma acusação.

Ela parte de dois grupos distintos, se bem que cada um deles constituído de elementos os mais variados. Simplificando para esclarecer, e pela inexistência de qualificativos que exprimam a composição especial de cada um, chamemos a esses dois grupos: o grupo A e o grupo B.

O grupo A é formado por todos os adeptos da poesia antiga, romântica ou parnasiana, de professores de português e literatura dos ginásios, de intelectuais modelados culturalmente nos últimos anos do século 19 ou nos primeiros do século 20, de estudiosos de português como língua de antologia, feita e acabada, e de pessoas que, sem maior exame, adotam as ideias correntes. É de notar que as ideias correntes não são em geral as de hoje, mas as de ontem, que pela pobreza do meio cultural circulam ainda muito tempo depois de gastas, como notas do Tesouro recolhidas, ainda em uso no sertão. Este público conservador não acusa simplesmente a poesia moderna de ser difícil. Chega a negar-lhe qualquer valor ou interesse. Julga-a antes uma palhaçada, um divertimento de imbecis, uma obra de loucos, uma aventura de ignorantes e até um golpe de mal-intencionados. Muitos se negarão a achar nela dificuldade propriamente dita; mas no fundo é realmente isso que sentem e que não confessam a si mesmos, porque lhes repugna admitir uma nova forma ou conceito poético, diferente do conceito ou da forma que haviam adotado como coisa fixa.

O grupo B reúne gente mais nova, elementos evoluídos e até como ficou dito, participantes da própria literatura moderna, no terreno da prosa. Seu forte é precisamente

¹⁴⁰ Título dado por nós ao conjunto dos seis artigos a seguir.

¹⁴¹ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: acusações aos poetas modernos”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 21.05.1944.

essa parte da intelectualidade que nos últimos anos decidiu apresentar uma descrição viva das condições do trabalhador brasileiro, nas suas relações com o patrão e a terra. Essa apresentação, de um modo geral, é feita numa linguagem muito diferente da linguagem comum nos dicionários e gramáticas. É o português falado no Brasil, pelas populações do campo e pelo proletariado urbano, e agora aproveitada como linguagem literária. Mas outros elementos não têm essa preocupação e se colocam num ponto de vista diferente: [são]¹⁴², digamos, os espiritualistas – concordam com esses modernos realistas na afirmação de que nossa poesia moderna é difícil e como tal não serve para elemento de comunicação. Completam suas fileiras homens preocupados com as questões práticas, sem formação ou preconceitos conservadores, mas sem informação própria das questões literárias e que, não desprezando sumariamente a poesia nova, também não se sentem inclinados a admiti-la. Dessa maneira o grupo A e o grupo B, embora profundamente diversos um do outro, se juntam na negação da poesia moderna, que o primeiro acha ridícula e o segundo, inexpressiva.

Conversemos com o grupo A. Nem todos os seus elementos são intratáveis. Alguns se mostram dispostos a examinar sem prevenção as produções modernas uma vez que os autores dessas produções, ou alguém por eles, as expliquem convenientemente. Esses nos fornecem o elemento essencial para um entendimento quando confessam que estão habituados a um certo tipo de poesia, com beleza formal e fundo emotivo ou lírico, e não podem receber com bons olhos um outro tipo, que venha negar violentamente o primeiro. Podemos tranquilizá-los. A poesia moderna não pretende negar a poesia antiga (pretende simplesmente não repeti-la), mesmo porque, no caso, moderno e antigo são apenas recursos de expressão para mencionar diferentes aspectos e fases de uma mesma poesia. Essas palavras têm um valor no tempo, que podemos admitir de boa-fé. Se usamos hoje determinadas formas de roupa, objetos peculiares à nossa época, se falamos uma linguagem diferente da linguagem medieval, se moramos em casas diferentes dos antigos solares portugueses ou das velhas habitações romanas, se adotamos novos costumes e temos novas exigências, por que não procuramos também uma nova expressão literária? A poesia não mudará com isso, como poesia, da mesma maneira que o homem continuará sendo homem, mudando o calção de veludo pelo calção de praia, ou trocando a diligência pelo avião. Assim a hipótese de novidade não deve repugnar, embora pareça chocante ao espírito tradicionalista. E uma vez admitida, podemos pôr de lado as ideias de

¹⁴² A palavra está completamente apagada. Dado o contexto, supomos que se trate desse verbo.

extravagância, estupidez ou perversidade, que costumam ligar-se, no meio conservador, à poesia moderna. O que veremos dentro de dois domingos.

II – CERTOS MOTIVOS SUBTERRÂNEOS¹⁴³

Já admitimos que não há oposição inconciliável entre poesia antiga e poesia moderna, ou antes, que não há poesia antiga e poesia moderna, e sim apenas expressões diferentes de poesia, sendo que algumas expressões são ou pretendem ser novas, porque visam refletir o tempo em que se produzem. Assim sendo, a atitude inicial de desconfiança do grupo A contra a poesia de hoje pode sofrer uma retificação salutar. Certamente, não pediremos aos conservadores que deixem de sê-lo apenas em poesia. Se achamos que a atitude conservadora é uma atitude errada diante da vida, não será apenas em poesia que cumpre modificá-la. Será em matéria de tudo, e antes de mais nada na visão geral do mundo e de seus problemas. Ora, é sabido que tal modificação não se opera à força de discussões acadêmicas ou de simples conversas de jornal. Uma classe conservadora não o é apenas por falta de informação de outras atitudes mais evoluídas. Ela é assim porque seus interesses o determinam. Em literatura, matéria evidentemente secundária no rol das preocupações humanas de qualquer tempo (e digo secundária não no sentido de inferior, mas no sentido de não imediata, de vir depois de outras preocupações), essa classe aparentemente não tem interesse em condenar uma expressão ou uma tendência em proveito de outras. Mas, na realidade, seus interesses especiais agem ainda nesse terreno apontando à sua simpatia a construção literária que melhor se adapte ao seu teor de vida e às suas necessidades de domínio e de conservação de domínio, e repelindo qualquer outra construção que possa entrar em choque com esses valores.

Ora, as novas formas de expressão poética significam ou, pelo menos, na intenção de seus adeptos, querem significar uma novidade. As novidades (para certa gente) são sempre perigosas, porque introduzem hábitos e tendências diferentes, convidam a reexaminar o material, e do reexame poderá resultar a condenação desse material, tão estimado na sua rigidez. Se há esse risco, é preciso olhar com reserva e mesmo com hostilidade a forma nova, anunciadora de tempestades e convulsões. É preciso combatê-la com todas as armas, e principalmente pelo ridículo, que é uma arma barata e de uso muito fácil. Tais elementos colocam, pois, entre a poesia moderna e os espíritos

¹⁴³ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: certos motivos subterrâneos”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 04.04.1944.

desprevenidos, não somente o espantinho da dificuldade, mas também as suspeitas desmoralizantes de mistificação, de cretinismo, de ação malévola contra os sagrados costumes de nossos pais e avós, contra a alma e contra a formação cívica dos meninos. Denunciam essa nova forma como atentatória de leis do gosto, da moral e do patriotismo. Descobrem nela um caráter escabroso, que a polícia e os tribunais do país são convidados a investigar e punir, embora para isso se torne necessário torcer as palavras mais cristalinas, e se procure apresentar a literatura de todos os tempos como um campo de lírios, de alvura polar, onde só agora apareceu o repelente sujo moderno.

Assim, apontando o moderno ora como louco ora como criminoso, e pedindo para ele em ambos os casos a reclusão sumária, pensam ter liquidado os aborrecimentos que podem resultar de uma simples transformação de padrões literários, no fundo ligada a outras transformações mais importantes, que não há conveniência em promover.

Mas que têm as pessoas de boa vontade do grupo A com essa atitude reacionária?

Têm que elas costumam absorver, sem presentí-lo, o suco dessa propaganda e supõem detestar a poesia moderna por motivos formais ou por uma questão de hábitos de estilo, quando na realidade a detestam por preconceitos de classe, que muitas vezes não são os seus, mas lhes foram transmitidos insidiosamente, como tantas outras noções e julgamentos práticos.

Afastados esses preconceitos, a parte sã do grupo A estará em condições de apreciar melhor a poesia moderna, julgando-a do ponto de vista estritamente literário. Avancemos nesse terreno.

III – INFORMAÇÃO, POR FAVOR¹⁴⁴

Pondo de lado os motivos de ordem política, que perturbam o julgamento da poesia moderna, será lícito indicar nessa poesia qualidades que qualquer pessoa pode apreender, mediante simples processo de educação, com base na informação escrupulosa e sem partidarismo. Não vejo outro meio de apreendê-las. Dir-se-á que os poetas não ajudam essa tarefa de compreensão popular de seus trabalhos. Mas os poetas nem sempre são os mais aptos para explicar ao público a razão ou o sentido do que fizeram. Muitas vezes, não têm nenhuma capacidade para isto. Essa obrigação compete à crítica, e podemos declarar, sem melindre para a cultura e o sentimento de responsabilidade de

¹⁴⁴ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: informação, por favor”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 18.06.1944.

nossos críticos, que nem sempre eles falam de poesia no tom que seria preciso adotar, dadas as condições culturais do meio: partindo do princípio de que o crítico não é apenas instrumento de elucidação e orientação do autor criticado ou dos colegas do autor, interessados na vida literária, mas principalmente instrumento de comunicação entre a literatura e o público. Se a crítica se limita a tecer variações mais ou menos engenhosas sobre a natureza do “mistério poético” ou ainda sobre a personalidade sutil do autor da obra, sem se dar ao esforço de situar o poeta e a obra no quadro geral da literatura e da vida do seu tempo, esclarecendo as ideias ocultas ou latentes de conservantismo ou libertação que contenham, e finalmente insistindo nas peculiaridades formais, – se a crítica fica na primeira hipótese, perde-se com isto um meio de educação dos mais valiosos. Falei em peculiaridades formais, porque recai sobre elas a maior dose de incompreensão do público. A poesia ficou em muitos espíritos, por força da inércia, da falta de informação e de preconceitos, ligada à ideia de soneto, de quadra, de vilancete, balada, rondó, triolé, ode, elegia e mais formas de recipiente, como outras tantas compoteiras em que se apresentavam os doces clássicos da confeitaria portuguesa. Só depois de destruir essa ligação infantil, mas renitente, é que conseguiremos abordar as questões mais íntimas de poesia e mostrar ao leitor, até então desinteressado ou relutante que todos, mas rigorosamente todos os temas da poesia tradicional foram ou estão sendo tratados pela poesia moderna, neste ou naquele país, e muitos deles já em nosso país, e que as soluções achadas pelos poetas de hoje, em muitos casos, são tão boas e legítimas quanto as dos seus antecessores.

Esse método comparativo já foi tentado, com o propósito de desmoralizar o poeta moderno. Ao lado de uma composição de estilo tradicional, geralmente apreciada, colocava-se uma composição discutível, ou mesmo ruim, de autor moderno. Nessa maneira de comparar há um vício de origem (má fé? falta de inteligência?), a lembrar-nos a velha verdade de que a experiência vale o que vale o experimentador. O que se sugere é o confronto desprevenido de textos representativos, de preferência versando os mesmos temas; e também o de textos em que se manifestem as distintas concepções de ritmo e musicalidade e os distintos tratamentos da mesma palavra. Mas poucos quererão gastar nesse estudo o tempo que preferem consumir na negação pura e simples de qualquer merecimento formal ou conceitual à poesia moderna.

Mas o papel do crítico constitui apenas um elemento no quadro amplo dos meios de educação, a utilizar para melhor conhecimento da poesia atual. Esses meios abrangem o setor escolar e o extraescolar. Jornal, rádio, clube de leitura, excursão, conferência aí

estão, comprometendo ou esclarecendo o problema. A escola primária ministra aos alunos, sob a forma de hinos cívicos e recitativos, as primeiras noções de poesia. A escola secundária faz o resto. Ao entrar na escola superior, o estudante já tem opinião cristalizada sobre poesia. Consideremos, pois, os dois primeiros tipos de escola. Como os modernos não oferecem o material padronizado de hinos e canções, eles não têm ingresso na escola primária. Perdão: já tiveram. Três professoras mineiras, as senhoras Alaíde Lisboa de Oliveira, Zilá Frota e Marieta Leite, estudiosas, cultas e pesquisadoras, publicaram, em 1939, uma antologia, *A poesia no curso primário*, em que, com uma introdução metodológica, e ao lado de composições tradicionais, são apresentadas, para o público infantil, poesias de Cecília Meireles, Álvaro Moreira, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Alphonsus de Guimarães Filho e outros. Ignoro infelizmente os resultados da experiência, de resto limitada, e nem me parece que ela pudesse ou devesse ser conduzida com a intenção de criar nos meninos a mentalidade modernista. Mas não é pedir muito que, ao lado dos poetas de ontem, se dê às crianças a oportunidade de um contato rápido com os poetas de hoje, uns e outros através de produções adequadas à sensibilidade e à imaginação infantil, e a antologia a que me refiro, embora com extrema cautela, é um passo nesse sentido.

Já no ginásio cabe uma imparcial informação do modernismo, e os programas da atual lei do ensino secundário estabelecem honestamente esta orientação. Note-se bem que não estamos pedindo propaganda modernista, em oposição à propaganda antimodernista, afinal tão generalizada em colégios, jornais, estações de rádio, academias e associações literárias. Pede-se apenas informação. Com ela agirá a educação. Não se pede a lua.

IV – MODERNOS CONTRA MODERNOS¹⁴⁵

Despeço-me, com pesar, dos opositores do grupo A, pois é tempo de parlamentar com os do grupo B. Estes são mais exigentes. Estão dentro da literatura moderna, aceitando-a, defendendo-a, ou mesmo elaborando-a. Formulam entretanto sérias reservas quanto à viabilidade do ramo dessa literatura que no momento nos interessa: o ramo poético. Para eles, a poesia brasileira moderna chegou a um impasse, porque é requintada ou ininteligível, quando os outros gêneros cada dia se tornam mais acessíveis à compreensão e à simpatia gerais. E citam, como exemplo a imitar pelos poetas, o caso

¹⁴⁵ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: modernos contra modernos”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 02.07.1944.

dos nossos romancistas, tão profundamente ligados à terra e aos seus problemas, exprimindo no plano artístico, de maneira direta, veemente e impressiva, os conflitos individuais ou coletivos, as relações de classe, as questões políticas e econômicas, que tomaram o lugar dos antigos temas da personalidade.

Os romancistas – alega-se – reformaram a linguagem literária, adaptando-se à natureza dos temas que pretendiam versar, e com isto conseguiram fazer-se lidos e compreendidos. Já os poetas, embora reformando os processos de composição, não atingiram a linguagem, que às vezes continua preciosa, às vezes obscura e de nenhum modo exprime a vida ou se dirige até ela. Mesmo os que trabalham temas idênticos ou paralelos aos dos ficcionistas não o fazem de maneira a despertar reação ponderável, dada a impropriedade do instrumento empregado. Assim, enquanto os prosadores adotam a simplicidade, os poetas preferem o hermetismo. E tornando-se herméticos, são lidos apenas pelos outros, ou por si mesmos, falhando à função solidarizante da poesia.

Começemos pelo fim, considerando o pecado do hermetismo. Por que é difícil uma obra literária? A dificuldade está menos nela do que nos leitores; varia com estes e até com um mesmo leitor, mais ou menos disposto, em determinado momento, a aceitar determinada produção. Se esta é reputada e não nos toca, duas reações são habituais: ou duvidamos de sua reputação e achamos a obra ruim, ou mantemos a fé na reputação e achamos a obra difícil. Mas difícil por quê? Por que não a apreendemos? Não será culpa nossa, da limitação dos nossos recursos, da direção do nosso gosto, da ação de nossos preconceitos ou de nossas ignorâncias? Haverá um metro para nossas dificuldades, que permita qualificar o muito difícil, o bastante difícil e o pouco difícil? E deve o autor tornar-se extremamente fácil, de maneira a apanhar no seu raio de influência todas as modalidades de cultura, informação e gosto, coisa que nenhum gênero literário jamais ambicionou?

A poesia é, por si mesma, linguagem cheia de alusões, sugestões, segundas intenções, elementos subconscientes, elementos mágicos alucinantes, instintivos, naturais e artificiais; o arsenal do poeta é composto de tudo. De tudo podendo dispor e não sendo obrigado à disciplina lógica que se exige do ensaísta ou do romancista objetivo, o poeta deve gozar de toda liberdade no seu trabalho de criação, liberdade que ele saberá aproveitar, dosar e até domar, criando sua própria disciplina e seu próprio limite. Foi esta uma das grandes conquistas da poesia moderna: estabelecer que a poesia não está nos moldes, e que estes se preparam e se destroem ao sabor das necessidades da criação poética, subordinada por sua vez às necessidades sociais da época. Assim, poesia difícil

pode ser também poesia ainda não modelada convenientemente. Nesse caso, a culpa ou a fraqueza é do poeta, que não achou sua expressão. Mas não será propriamente poesia difícil, e sim poesia fraca, hesitante, poesia não realizada.

A julgar pelas amostras de poesia moderna “acessível” e “atuante”, que nos tem sido oferecidas discretamente, aqui e ali (inclusive no campo dos romancistas), para vergonha e correção dos poetas herméticos, os inimigos do hermetismo têm uma ideia muito mesquinha do que seja poesia e do que seja povo. Aquela deve ser uma forma literária produzida sem o menor esforço e exprimindo da maneira mais banal apenas a superfície dos sentimentos e das situações. Este deve ser um conjunto de indivíduos semialfabetizados, sensíveis tão somente ao que haja de mais elementar como representação verbal da vida.

Dir-se-á que nem todos os adeptos da maior popularização da poesia cultivam essa concepção primária do problema, que as referidas amostras fazem suspeitar. Ainda bem. Mas não deixam de sugeri-lo.

V – EM BUSCA DA LINGUAGEM PRÓPRIA¹⁴⁶

Que o nosso romance moderno tenha um aspecto mais “novo” do que a nossa poesia moderna, isto não prova nada contra a poesia. É preciso atentar na diversidade fundamental dos gêneros. O caráter objetivo, próprio ao romance quimicamente puro, constitui desde logo uma ponte entre esse gênero e o leitor comum, pelo atrativo natural da história contada, ou seja, pela captação direta da vida. Já o romance que não se baseia em situações e conflitos do mundo real e cotidiano, o romance desenvolvido em plano psicológico ou mitológico (também o temos na literatura brasileira moderna), cai na categoria do poético e não alcança a mesma audiência do primeiro, que é o romance-tipo. O poema-tipo não tem essa objetividade. Sua natureza é antes fantástica. Não pretende contar uma história ou narrar um incidente. Por muito próximo que esteja da vida (e deve estar o mais próximo possível), evidentemente nunca dará desta a imagem coordenada e coerente que nos fornece o romance – de costume, histórico, policial, de aventuras ou qualquer outra modalidade romanesca. O ideal será mesmo que o poema nos dê uma imagem fantástica, através da qual a vida, seus problemas e situações nos impressionem fortemente, mas submetidos a um tratamento poético que participe da magia intrínseca à natureza desse gênero literário. Ora, essa magia pode deslumbrar, ou mesmo irritar, mas

¹⁴⁶ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: em busca da linguagem própria”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 16.07.1944.

surpreenderá sempre, e a surpresa suscitada por uma criação literária não é elemento que contribua para sua maior vulgarização. É, pelo contrário, elemento de censura e restrição.

Uma contraprova de tão simples verdade está no fator de que os poemas verdadeiramente populares são os que se apresentam sob a forma de romanceiro, os que contam uma história dramática ou satírica, os que, em suma, se aproximam do tipo clássico do romance. Não somente são decorados, como até são feitos por elementos do povo (guardadas as devidas reservas com a produção rotulada de popular e que tem origem erudita camuflada). De uma excursão ao norte do país, o escritor Odylo Costa Filho trouxe para o autor destas notas uma coleção de “romances” populares que por lá são vendidos ao preço de alguns centavos a peça. Podemos ver, através desses documentos, que os poetas realmente lidos em Pernambuco, na Paraíba, em Sergipe, no Piauí e no Ceará não são Bilac, Raimundo Correia, Gonçalves Dias ou Casemiro de Abreu, e sim João Martins de Ataíde, João Ferreira Lima, José Bernardo da Silva, Luiz da Costa Pinheiro, Severino Barbosa Torres, Leandro Gomes de Barros, Firmino Teixeira do Amaral, Francisco das Chagas Batista, José Bernardo da Silva, Moisés Martins de Moura, Romano Elias da Paes (*sic*), Marco Sampaio, João Melquíades Ferreira da Silva, José Pacheco, José Camelo de Melo, Damásio Paulo da Silva, Nestor Vitor Macedo, Gregório Gomes, Heitor Martins de Ataíde. Conhecem? Nem eu. Não fazem parte das academias, não colaboram em suplementos, não dão autógrafos nem possuem estátuas. Sei apenas, por estar na capa dos folhetos, que José Bernardo da Silva tem uma tipografia em Juazeiro do Ceará, e que, como João Martins de Ataíde, é editor de si próprio. Sei também que este Ataíde tem distribuidor de suas trovas no Amazonas e no Acre, coisa que nenhum, mas absolutamente nenhum dos nossos poetas eruditos jamais sonhou possuir...

Mas significa isto que o poeta moderno deve renunciar a ser lido pelo povo, ou que, para alcançar este objetivo, deve adotar a linguagem simplória dos trovadores populares? Nada disto. A penetração em círculos cada vez mais extensos de leitores deve constituir a maior recompensa para o poeta, como de resto para qualquer criador, na literatura como na arte, e independentemente do prazer particularíssimo que ele sinta no ato da criação, e que é sua paga imediata. Mesmo porque, em sentido contrário, a abolição do leitor seria a abolição da literatura. Certos atozes mal-entendidos costumam transformar o escritor num bicho irritado ou desdenhoso diante do público, mas esta forma de comportamento não pode servir de modelo para nenhum escritor consciente.

Por outro lado, não será a linguagem popular que aproximará milagrosamente o poeta do povo. Será a linguagem poética, tecnicamente cultivada, e a serviço de uma expressão original e de um pensamento poético também original. Não estou em condições de definir o que seja essa linguagem poética, e não creio também que os estudiosos e especialistas da matéria disponham ainda de todos os elementos para fazê-lo, dado que a estética sociológica, em contraposição à estética metafísica, é ciência relativamente recente e seus valores sofrem contínuo debate e revisão, e somente em função desses valores é que podemos tentar identificar os conceitos atuais de poesia e de linguagem poética. E muito menos os adversários da poesia moderna, conservadores ou não, podem estabelecer essa definição ainda em fase de crescimento. De qualquer modo, fique entendido que o poeta, no seu esforço por exprimir liricamente as condições do seu tempo e os problemas a ele inerentes não deverá pedir emprestado a esse mesmo tempo as suas formas de expressão mais costumeiras ou fáceis. Mesmo correndo o risco de não se comunicar tanto como desejaria, ou de não se comunicar imediatamente, o que afinal é triste para quem só viverá 50 ou 60 anos, ele deve forjar os elementos da sua construção, tirando-os tanto de fora como de si mesmo, com a liberdade essencial à criação poética, e submetido tão somente a imposições técnicas que considere boas para cada trabalho e para cada objetivo que tenha em vista.

Uma popularização artificial da linguagem será sempre recebida com prevenção ou ironia pelo leitor menos culto, e não terá força para convencê-lo ou conquistá-lo. Só a própria linguagem do poeta, apurada por um trabalho constante e muitas vezes cruel, mas que não interessa ao público, como não lhe interessa o modo de fabricação dos relógios ou a composição química dos adubos utilizados num jardim, só essa linguagem pessoal, corajosa, dinâmica, misteriosa se for o caso, feérica, mágica, enfim, logrará cativar esse leitor indiscriminado a que podemos chamar “qualquer do povo”, e do qual, como já vimos, nos separam tantos preconceitos, confusões, interesses políticos, razões de rotina e ainda deficiências culturais causadas pela deficiência da rede escolar – sim, tão poucos ginásios para tanta gente necessitada deles...

VI – A FALSA ORQUÍDEA¹⁴⁷

Finalmente (ainda no grupo B) considera-se a poesia moderna como aristocrática. É feita para poucos, só pode mesmo ser entendida por poucos. Não tem capacidade para penetrar em camadas extensas e provocar reações consideráveis, dado o requinte, a sutileza ou o mistério de sua expressão, que lhe confere o aspecto de orquídea em caixa de celofane.

Note-se, antes de mais nada, como esta opinião difere da que estamos acostumados a colher em outros círculos (do grupo A), segundo os quais a poesia moderna se caracteriza exatamente pela vulgaridade e pela chatice. Negam estes últimos qualquer significado ou valor à produção do poeta moderno, pois não lhe reconhecem lógica, sentimento, gramática, ritmo, bom senso. É destrambelhada, expressa em linguagem infantil ou desvairada, com reminiscências bárbaras e desconhecimento, voluntário ou não, da técnica e do bom gosto. Não tem forma nem se preocupa em moldá-la. Recorre ao vocabulário das pessoas semi ou não cultivadas, às associações primárias, aos apelos instintivos, a tudo enfim que não é arte, pois antes constitui sua negação plena. Em suma: para uns, a poesia moderna, por aristocrática, está acima do povo; para outros, por elementar, está abaixo dele. Deixemos aos próprios opositores o encargo de se conciliarem num ou noutro sentido, ajustando os seus pontos de vista de modo a poderem afirmar, com superação das suas divergências de grupo ou de gosto, que a poesia moderna é pau ou pedra, ou as duas coisas ao mesmo tempo, ou uma terceira: o que ela é, se é e porque é.

Procuremos, apenas, conversar a respeito desse suposto figurino aristocrático do nosso poeta moderno. Uma dúvida preliminar nos assalta: Que é aristocracia? E como aplicar esse conceito à produção poética? A definição política existente nos compêndios de história provavelmente não nos interessa para o fim limitado que temos em vista. Recorreremos, pois, a essas segundas definições que fazem o encanto dos dicionários, pois que através delas se abrem as perspectivas ordinariamente estabelecidas para cada

¹⁴⁷ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia: a falsa orquídea”. Rio de Janeiro: *O Jornal*, 30.07.1944. Curiosidade: de todos os artigos aqui anexados, este foi o mais difícil de transcrever. Motivo: o periódico se encontra em péssimo estado de conservação. E o problema não é com a nossa fotocópia. Registre-se: consultamos também o original (disponível no *site* da Biblioteca Nacional) e deparamos com a mesma precariedade. Consequência: no decorrer do texto, o leitor encontrará dois pequenos espaços em branco. Trata-se de duas palavras cortadas, provavelmente em virtude de alguma falha mecânica durante a impressão da gazeta. Indicamos tais supressões por meio de um sinal gráfico: [?].

palavra, fazendo com que estas deixem de encerrar apenas um conceito determinado, com exclusão de qualquer outro, para conter os mais variados e surpreendentes¹⁴⁸. Aristocracia não é pois, como afirmava o velho Moraes¹⁴⁹, apenas “forma de governo, em que os Direitos Majestáticos residem em uns poucos de homens, os mais nobres por merecimento, ou nascimento”. É mais do que isso e menos do que isso, ao sabor das variantes fornecidas por dicionaristas mais modernos: “aristocracia do talento”, “aristocracia do dinheiro” talvez “aristocracia do desporto”, implícita no “futebol de classe” ... Já não representa necessariamente forma de governo, mas sim “... grandeza, superioridade, preeminência, distinção” (Aulette). Explicações todas vagas e contendo matéria explosiva para discussão, de vez que em torno dos privilégios muita literatura já se produziu no mundo, e até agora não se chegou a acordo entre os detentores de um privilégio e os simples espectadores dele, quando mais as suas vítimas diretas. Tais palavras nos levariam a novas e fatigantes pesquisas, se não nos valesse o dicionário dos dicionários, que é o dicionário das ruas, felizmente ainda não codificado de todo, e segundo o qual todas essas expressões equívocas, essas noções retardatárias e singularmente propícias à confusão se exprimem hoje pelo vocábulo grã-finagem. Este não precisa ser explicado. Sabemos bem o que significa, o que vale, o que esconde e o que mostra. Ora, pergunto eu: podemos honestamente acusar a poesia moderna de ser uma poesia de ou para grã-finos?

Se os grã-finos a cultivam em suas tertúlias, festas ou revistas de fino papel, a culpa não é da poesia. Um dos [?] do grã-finismo é a incorporação, meio inconsciente, meio maliciosa, da arte ou da literatura de vanguarda; mas mediante que processos de desfiguração! Artista ou escritor para quem ele sorria precisa ser muito forte para não se perder. Sua melhor produção será repelida por esse mercado especial, sua produção mais frágil será festejada com carinho e delírio. Arte e literatura não valem aí como coisas em

¹⁴⁸ Anteriormente, aludindo ao poema “Resíduo”, destacamos o quanto os artigos sobre lírica social aqui reunidos dialogam com os versos de *A rosa do povo*, escritos na mesma época. Isso demonstra a profunda coerência da vasta e multifacetada obra de Carlos Drummond de Andrade. E temos agora mais um exemplo dessa coerência. Note-se: um trecho como o que acabamos de ler nos remete a uma das composições mais famosas da coletânea de 1945: “Áporo”. Conforme diversos críticos (Décio Pignatari, Davi Arriguetti Jr. e Betina Bischof) já enfatizaram, esse pequeno grande soneto deve sua eficácia estética, em boa medida, à pluralidade de sentidos que, “em estado de dicionário” (“Procura da poesia”), possui o raro vocábulo que lhe dá título. Áporo pode significar: 1) Problema de difícil solução; 2) planta das orquídeas; 3) inseto himenóptero. Como se vê, no caso de “Áporo”, a gênese do texto poético encontra-se diretamente vinculada “a essas segundas [e terceiras] definições que fazem o encanto dos dicionários, pois que através delas se abrem as ordinariamente estabelecidas para cada palavra, fazendo com que estas deixem de encerrar apenas um conceito determinado, com exclusão de qualquer outro, para conter os mais variados e surpreendentes”.

¹⁴⁹ Trata-se de Antonio Moraes da Silva (1755 – 1824), gramático e lexicógrafo carioca radicado em Pernambuco, autor do clássico *Diccionario da Língua Portuguesa* (1789).

si, mas como acessórios e elementos decorativos para cerimônias, ritos e costumes despidos de qualquer interesse intelectual. Em suma: a incorporação de valores estéticos por um grupo não interessado no [?] real desses valores é simplesmente um processo de mistificação. Os que se deixam cegar pela cintilação mundana que envolve esse processo provam a força, não a pureza do expediente.

Mas há uma outra aristocracia, dirão: a dos que não possuem aparatos mundanos, nem títulos pomposos, e não obstante amam o drama, a poesia, a música, a pintura, por menos fáceis que se apresentem as suas produções. Têm pouco dinheiro ou não têm nenhum, mas nem por isto se privam de um concerto de qualidade ou de um livro excepcional. Estão misturados com os trabalhadores de toda sorte, podem ser encontrados em qualquer bairro da cidade ou em qualquer cidade. São anônimos, discretos, profundos, delicados... e poucos. Poucos, sim, porém não no sentido de “raros”, de “preciosos”, que distingue essa precária elite intelectual, fundada seja em preferências insustentáveis de condição social, seja simplesmente na elevada percentagem de analfabetos.

A simples verificação do conteúdo habitual dos poemas modernos, que cada vez mais procuram assimilar as circunstâncias e motivos da vida quotidiana, num sentido ao mesmo tempo brasileiro e universal, fugindo ao requinte e à penumbra dos grupos de iniciados, basta para tornar inconsistente a acusação (ou a classificação) de aristocratismo. Mas, não nos regozijemos. Qualquer dia se dirá que a poesia moderna é responsável pelo tifo exantemático ou pela guerra do Paraguai. Temos de nos acostumar a vê-la acusada de outros crimes, defeitos e maus costumes. E todo o espaço que Vinícius de Moraes me oferece neste suplemento não daria para sua defesa. De resto, para que defender, explicar, justificar a poesia moderna, qualquer espécie de poesia, ou mesmo qualquer espécie de coisas em qualquer dos mundos possíveis? Se o leitor estivesse comigo nesta manhã de quarta-feira, espiando o sol que bate no mar azul e verde, as esplêndidas meninas de azul, vermelho, amarelo e brique pedalando em bicicletas, os bebês passeando importantes na praia, a gente que entrega pão e jornal entregando jornal e pão, os ônibus cheios, o pesado caminhão de lixo limpando as casas, e a onda de vento, luz, saúde, trabalho, paciência e bom humor que circula entre Ipanema e Copacabana (depois de violenta ressaca), o leitor concordaria: sim, não é preciso explicar nada.

POESIA, TEMPO E LINGUAGEM¹⁵⁰

Literatura da resistência. Foi observado mais de uma vez como os poetas franceses, conhecidos pelo seu hermetismo ou sutileza, se tornaram fáceis para cantar os sentimentos do povo oprimido, e exprimir poeticamente o estado de luta contra o invasor nazista. Paul Éluard, que se permitia a total arbitrariedade do clima supra-realista, fez um poema como “Une seule pensée”, em que apenas uma ou outra “iluminação” recorda o antigo evadido das prisões da lógica formal. E mesmo essas iluminações servem estritamente à ampliação da ideia obsessiva, do “pensamento único”, expresso numa palavra de uso universal, capaz de ser entendida por todos os homens em todas as latitudes. Em suma, esse poema de Éluard consiste exclusivamente na valorização poética da palavra “liberdade”¹⁵¹. A linguagem perdeu em requinte para ganhar em agudeza; o efeito mais intenso é alcançado pelo meio mais simples. E compreende-se que seja assim. O poema tinha de circular no escuro, passar secretamente de mão em mão, estabelecer uma corrente animadora e reivindicatória entre homens desesperados: não podia dar-se ao luxo de formas demasiado brilhantes.

A explicação racional deste fato poderá talvez ser encontrada na observação de Karl Vossler sobre o modo como a linguagem se adapta às contingências da vida social: “Sempre que os homens precisam comunicar-se coisas importantes e inconciliáveis entre si – diz ele – como acontece nos tempos de luta intestina, de revoluções e de crítica radical, vemos reduzida ao mínimo a ornamentação da língua. É que esta só pode florescer onde o círculo de conservadores se acha fechado mais ou menos convencionalmente, mediante certo acordo, e onde o caminho da compreensão já está como que aplainado e encurtado graças ao estilo comum de vida, de sorte que só resta encomendar à língua, para comunicação, as coisas mais finas, elevadas, íntimas e afastadas da vida corrente”¹⁵².

A afirmação de Vossler, à primeira vista, parece reacionária, atribuindo aos tempos de luta uma característica de pobreza de linguagem, e mesmo de conceitos, e aos tempos de conciliação e estagnação um conteúdo linguístico e ideológico opulento. Mas,

¹⁵⁰ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Poesia, tempo e linguagem”. Rio de Janeiro: *Folha Carioca*, 26.02.1945. Republicado, com o título de “A marca do tempo”, na *Folha da manhã*. São Paulo: 12.08.1945. Com esta última designação, o artigo foi estampado também no livro de J. C. Guimarães. *Drummond: uma visita*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, pp. 44 – 45.

¹⁵¹ Curiosidade: em janeiro de 1943, ou seja, pouco antes de redigir essas observações sobre o poema “Liberté”, o autor de *A rosa do povo* traduzira (em parceria com Manuel Bandeira) a famosa composição de Éluard. Ver: Carlos Drummond de Andrade. “Um só pensamento”, em: *Poesia traduzida* (organização de Augusto Massi e J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2011, pp. 132 – 139.

¹⁵² Cf. Karl Vossler. *Filosofía del lenguaje: ensayos* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, con la colaboración del autor) – prólogo de Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Lousada, 1943.

entendida em termos de simplicidade e complicação, de nudez e de ornamento, de naturalidade e requinte, é francamente aceitável para o observador isento. Assim, temos uma linguagem despojada, incisiva, direta, para a transmissão de mensagens urgentes e perigosas entre os homens em conflito; e uma linguagem ataviada, complexa, pretensiosa e matizada, para servir aos jogos intelectuais e aos excedentes de figura, próprios do ambiente pacificado.

Mas tudo isso está implícito num pensamento da antiguidade, na sabedoria intuitiva em que hoje se reveem tantas aquisições da ciência e da filosofia. Em poucas palavras, dizia o velho Sêneca que “a linguagem deve estar de acordo com a vida” – *concordet sermo cum vita*¹⁵³. E é a vida, afinal, que impõe seus ritmos, suas pausas, seus ímpetos, sua imagística e sua forma à linguagem, tanto popular como literária. A esta última, através de transposições e desvios mais caprichosos, mas nem por isso menos identificáveis. A ausência de barroco na literatura de hoje pode ser explicada como uma imposição do tempo sobre os escritores, e não apenas como um refinamento destes. Há, é certo, e haverá sempre, escritores barrocos e que teimarão em sê-lo; são, porém, as curiosidades do armazém literário, testemunhando uma certa impermeabilidade individual às sugestões do momento em que o autor vive. A linguagem mais representativa da época desenvolve-se em natural condicionamento às necessidades e circunstâncias do período em que nos é dado existir. Pode-se refletir esse período por oposição, mas o processo de reflexão ainda será influenciado pelas características sociais, e são estas que impõem à língua corrente uma simplicidade e uma nudez cortantes, e ao estilo literário a ausência de atributos supérfluos.

Ai do poeta, que assim vê limitado o seu poder de voo? Não. O poeta pode fazer excelentes excursões com os elementos reduzidos que a linguagem lhe propõe. Os problemas imediatos da vida e, notadamente, os problemas imediatos de hoje são, na essência, problemas poéticos. E nada mais adequado para resolvê-los do que a “linguagem imediata” da época. O poeta encontra assim um material e um instrumento de trabalho que se ajustam. E se a poesia é “um órgão de entendimento da vida”, como quer W. Dilthey, e o poeta “um visionário que percebe o sentido da vida”¹⁵⁴, nada mais natural que essa percepção nos seja transmitida através de elementos acessíveis ao nosso comum e precário entendimento normal. O máximo de simplicidade para exprimir um

¹⁵³ Cf. Sêneca. *Epístolas*; 75; 4.

¹⁵⁴ Cf. Wilhelm Dilthey. *Poesía y Vida* (versión de W. Rocés; prólogo y notas de Eugênio Ímas). México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

conceito sutil: eis a tarefa que o poeta contemporâneo se propõe a resolver, com as palavras que a vida, mais do que o dicionário, lhe dá, recomendando-lhe ainda que use mais de silêncio do que palavras, e mais de palavras pobres do que de palavras ricas, e ainda que as ajunte com o mínimo de artifício visível e a maior consciência do terrível poder de cada uma, quando restituída a si mesma. Creio que o citado poema de Paul Éluard e o segundo poema de Neruda sobre Stalingrado são exemplos de trabalho realizado sob esse ponto de vista, embora a poesia não seja redutível a padrões e nem haja receitas de simplicidade, ao contrário das receitas de complicação, que podem ser facilmente adquiridas aos fabricantes especializados.

UM ESTUDO CHAPLINIANO**DEFESA DE CARLITO¹⁵⁵**

A notícia de que Charlie Chaplin, em seu próximo filme, vai abandonar os elementos de sua caracterização tradicional, para adotar os de uma personagem transitória – a de Landru, moderno Barba Azul – enche de preocupação os admiradores do artista. Não sei se estas preocupações são consideradas legítimas, no momento de conflagração mundial em que vivemos, e se é permitido a um humilde frequentador de cinema (ainda os há!) perder alguns minutos do seu tempo livre, que devia ser consagrado ao estudo dos problemas da segunda frente, para dedicá-los a um bigode, uma cartolinha, um pequeno paletó cintado, umas calças frouxas e longas, que ameaçam cair a todo instante, e uns sapatos compridos, precursores dos atuais sapatos de alto estilo, pela elevação do bico respectivo em relação ao solado. Se for lícito esse emprego de tempo – problema cuja indagação entrego aos casuístas – quero ser um dos que se proponham a defender, contra Carlito, a cara e a roupa de Carlito, ameaçadas de aniquilamento.

Cara e roupa não contam, dirá um fã intransigente do artista, ou mesmo um fã intransigente da arte, *tout court*. A magia de Carlito está na soma de sugestões do seu jogo cênico, na sua capacidade de interpretar situações grotescas e dolorosas, na sua ironia e não na sua bengalinha flexível. Mas eu sou da outra corrente, e prefiro ver que Carlito seja uma composição de sentimento e indumentária, de emoção e máscara, e não apenas um homem dotado do poder de representar, e que tanto representaria bem um rei como um vagabundo, um oficial administrativo classe J ou um índio. Está claro que um sem número de interpretações pode caber dentro do campo de suas virtualidades artísticas, mas se fosse apenas isto, o que já seria genial, teríamos em Carlito um grande artista superior aos gêneros dramáticos, porém não Carlito. Este último é aquele vagabundo, que se mostra em cem filmes diferentes sem se repetir; ou antes, que a cada filme se apura, se completa, se aprofunda, começando na graça indiscriminada e de superfície, para chegar até ao humour pungente e à sátira social mais intensa, sem abandonar jamais os processos puramente artísticos que lhe são próprios. É esse vagabundo, que começa na era cinematográfica da comédia de pastelão e das corridas loucas de um lado para outro, já com alguma coisa de inconfundível na individualização do seu tipo, e que continua sempre solitário, sempre inassimilável pelo grupo social em cujo seio se encontra. Que

¹⁵⁵ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Defesa de Carlito”. Rio de Janeiro: *Folha Carioca*, 31.01.1944.

vai criando em nós, espectadores, um mito, a figura de um herói moderno, de linhagem cervantina, com elementos de poesia e dramaticidade bem do nosso tempo, elementos ensofados em riso, em ternura infinita, em insubmissão absoluta, embora não demagógica.

Ora, o cidadão Carlito tem um modo de vestir, que o distingue dos demais cidadãos, e cultiva um esplêndido capilar, que lhe é inegavelmente específico, embora haja sido plagiado por um pintor sinistro, que soltava gritos histéricos e acabou embrulhado numa história de dominação do mundo. Por sinal que Carlito percebeu isto, e por sua vez imitou o pintor, numa interpretação maravilhosa que era como a luta de uma personagem autêntica contra a sua contrafação tendenciosa. E não há jeito, pelo menos para mim, de conceber esse cidadão Carlito, inimigo da ordem parnasiana e burguesa, mas amigo do gênero humano, senão dentro daqueles panos rotos mas de exemplar limpeza e elegância, e daqueles sapatos que vão caminhando na frente, com o andar lento e grave dos patos, orientando a timidez e a indecisão do homem que vem atrás.

Em meio a uma infinidade de filmes “ortodoxos” do ponto de vista do tipo físico, Chaplin usou batina em *O peregrino*, casaca no *Circo*, farda em *Ombro, armas, smoking* de garçom em *Patinação*. Foram concessões necessárias para sugerir profissões e ofícios que reclamavam determinados padrões de vestuário. Mas o bigode, peça essencial da fisionomia chapliniana, com os cabelos em romântica desordem, jamais lhe faltou; e por dentro da batina, do uniforme, da roupa de gala estavam os andrajos inelutáveis, que de tão usados acabaram aderindo à pele do nosso homem, e gravando a imagem universal que se tem de Carlito, vagabundo internacional compreensível por qualquer povo do mundo, até mesmo o alemão.

Mas a questão da anunciada mudança de tipo de Carlito – da renúncia ao tipo, digamos assim – é menos uma questão individual, de feição a um artista, feita de hábito e comodidade do espírito, do que uma questão de estética. Uma personagem é artisticamente válida enquanto ainda não esgotado o seu conteúdo. E se o artista lhe dá força irresistível de vida, ela se desprende dele e vai viver por conta própria. Como suprimi-la?

Carlito, que conseguiu vencer Bergson, desmentindo a teoria de que o cômico, para produzir todo o seu efeito, exige uma espécie de anestesia momentânea do coração, dirigindo-se à inteligência pura – sua comédia é puro e transbordante coração – deve também vencer-se a si próprio, e não liquidar a personagem de que porventura se tenha enjoadado, mas que pertence ao nosso tempo e faz parte da nossa vida.

DUAS PALESTRAS

A EDUCAÇÃO EM FACE DA GUERRA¹⁵⁶

Convidaram-me a falar sobre a educação em face da guerra. Antes de mais nada, os dois termos parecem repelir-se. Uma educação ideal importaria na eliminação da guerra como meio de solução do choque de interesses entre os homens. Uma guerra total, por sua vez, importaria no fim do trabalho educativo do homem. Entretanto, paradoxalmente, vemos que educação e guerra também se conciliam e que há mesmo, elaborada pelos regimes fascistas, uma “educação para a guerra”, monstruosa e implacável, como também, por outro lado, a guerra introduz nos sistemas normais de educação câmbios violentos e profundos.

Dessa educação para a guerra seria pouco todo o mal que se dissesse. A criança submetida a um treinamento moral e psicológico para o ódio é, sem dúvida, o mais triste exemplar humano. E é com o coração encharcado de horror e piedade que pensamos nesse menino alemão, nascido de 1933 para cá, e destinado a aprender uma gramática, uma filosofia, uma poesia, uma arte preconceituosas, agressivas e totalitárias.

Mas já que essa educação existe e produz os seus frutos cruéis, força é enfrentá-la, neutralizá-la, anulá-la. Não por uma contra-educação igualmente tendenciosa e dirigida. Mas sim por uma educação natural, a pura e desinteressada educação do espírito, destinada a formar homens de boa vontade e calma coragem, não autômatos ou possessos. A guerra que o fascismo espalhou pelo mundo impõe-nos, assim, uma tarefa: a de restaurar a educação nos princípios básicos de que se haja afastado; e de cultivá-la na parte em que se haja mantido fiel a esses princípios.

Ao lado dos problemas militares, econômicos e políticos que dizem respeito à organização e à movimentação da guerra, devemos cuidar de estabelecer normas educativas que importem na saúde moral e mental da criança e do jovem. E é voltando às letras clássicas, às boas e esquecidas humanidades que o ministro Gustavo Capanema em hora feliz restituiu ao nosso currículo secundário, e temperando-as com o gosto da pesquisa e o sentimento da vida moderna; é mantendo a tradição do espírito contra as ferocidades do mito racial e político, é, em suma, “cultivando o nosso jardim”, como

¹⁵⁶ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “A educação em face da guerra”. Trata-se de palestra radiofônica proferida em 1942 (não conseguimos apurar dia e mês). Detalhe: o datiloscrito tem duas páginas e, no alto da primeira, lemos: “Gabinete do Ministro”. Entenda-se: é um papel timbrado do Ministério da Educação e Saúde, onde o autor da conferência trabalhou durante onze anos (1934 – 1945) como chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema (1900 – 1985).

queria o mestre francês¹⁵⁷, que prepararemos gerações mais felizes e menos suscetíveis da embriaguez pela guerra, mas realmente dispostas a fazer essa guerra quando periclitem os valores humanos. Cultivemos o nosso jardim, e que esse jardim seja espaçoso e nele caibam todas as espécies dignas de ser contempladas, como todos os encantos que se dirigem ao melhor da nossa sensibilidade e da nossa inteligência. Não deixemos que o animal feroz do nazismo invada esse horto sereno. Eis aí, em linguagem figurada, mas que pode ser facilmente transcrita para termos reais, o dever que incumbe hoje primacialmente ao educador. Mesmo não pegando em armas ele pode trazer uma contribuição inestimável à luta que todos os países livres hoje desenvolvem contra os países de rapina e destruição. Que o educador prepare homens livres, e a liberdade reinará no mundo.

¹⁵⁷ “O mestre francês” a que Drummond faz alusão é Voltaire. E a frase citada se encontra em *Cândido ou o otimismo* (1759).

GARCIA LORCA E A CULTURA ESPANHOLA

(PALAVRAS NA INSTALAÇÃO DO ATENEU GARCIA LORCA, NO TEATRO REGINA)¹⁵⁸

Esta noite nos reunimos em torno de um fato obscuro, e que talvez não se esclareça nunca. Um poeta, dos melhores de seu tempo, dos mais embebidos da seiva nacional e, não obstante, prodigiosamente aberto à compreensão do mundo e das paixões gerais do homem, um poeta que vivia de música, de canções, de viagens, de interpretação de figuras de fábula, um poeta descuidado dos choques políticos, alheio à guerra e às divisões teóricas, está oculto numa casa. Na cidade, no país inteiro, os homens lutam. Ele sabe que o procuram, embora nada devesse temer. Vai entardecendo, e o poeta abandona o esconderijo, à procura de um amigo. Mas na rua um grupo de cavalheiros o encurrala, o agarra, e leva-o para um quartel onde há velhos instrumentos de suplício (é uma ilusão supor que a Inquisição haja terminado). Às oito horas da noite, rosto em sangue, é posto no interior de uma caminhoneta, que rola por uma estrada rural e se detém no ermo: os homens descem, os faróis do carro iluminam o vulto do poeta, um tenente manda fazer fogo, depois ele próprio descarrega a sua arma sobre o corpo imóvel. Estaria amanhecendo. O dia, ninguém soube dizê-lo. Talvez meados de setembro. E o corpo nunca foi encontrado. O que se guarda dessa história é apenas o que contou mais tarde um dos assassinos, cheio de horror pelo próprio ato, e que vendo o retrato do poeta num quartel do campo contrário, exclamou: “Nós matamos esse homem”.

O homem era Federico Garcia Lorca, orgulho e delícias de Espanha. Seus matadores, pois à luz dos dois faróis no mato, criminosos se escondem, e apenas brilha o rosto sacrificado, pouco importa como se chamavam. Sabemos, pela ferocidade da ação, pelo afã em destruir um frágil e precário objeto, que eram fascistas, e no poeta queriam destruir alguma coisa mais do que o cantor despreocupado: visavam o próprio dom do canto, a alegria de exprimir em ritmo a pena, o amor, os trabalhos do povo. “Nesta terra, afirma Luís Cernuda, tudo é povo, e o que não é povo não vale nada”. Ninguém mais do

¹⁵⁸ Cf. Carlos Drummond de Andrade. “Garcia Lorca e a cultura espanhola”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 06.10.1946. Trata-se de palestra realizada na noite de 30 de setembro de 1946. E essa data nos obriga a fazer um esclarecimento. Note-se: embora ela seja posterior à publicação de *A rosa do povo*, resolvemos transcrever essa conferência em nosso trabalho em virtude da natureza do assunto: a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939). Corretamente, Drummond define tal conflito como “o ensaio geral da última carnificina”, isto é, uma grande preparação para a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), conflito que deixou marcas profundas na coletânea de 1945. E mais uma coisa: no conjunto da produção drummondiana, esse texto dialoga com vários outros, também dedicados à obra e à figura de Garcia Lorca: os versos “A Federico Garcia Lorca” (*Novos poemas*) e “Invocação com ternura” (*Viola de bolso*); o artigo sobre “A morte de Federico Garcia Lorca” (*Confissões de Minas*); e as traduções de “A casada infiel” (*Poesia traduzida*) e da peça de teatro *Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores* (1959).

que Lorca representava a identificação do poeta culto com a gente anônima dos campos, das fábricas, das touradas, dos navios, ele que não sendo político se dispusera, entretanto, a trabalhar intelectualmente pela consolidação da república, ao levar às províncias o seu teatro ambulante, que maravilhava e educava homens e mulheres até então oprimidos e privados tanto de terra e de liberdade quanto de arte. A Constituição do novo regime, em seu artigo primeiro, declarava a Espanha “uma república de trabalhadores”, e era a esses trabalhadores afinal libertados que o poeta ia levar os clássicos da língua, as modernas canções, a revelação de um mundo de beleza que se supunha privilégio de castas. Alguns desses homens – conta Pablo Neruda – moravam em cavernas, alimentavam-se de ervas e répteis e jamais tinham visto um automóvel ou escutado um fonógrafo. Lorca alimentou-os e amou-os. “Sou partidário dos pobres, dizia ele; e o fato de ser de Granada como que me inclina à compreensão do perseguido, do gitano, do negro, do judeu, do mouro que todos levamos em nós”. Tornava-se assim um homem perigoso, porque, para os eternos filipizantes de todos os países, é perigoso elevar, ensinar, enternecer e alegrar o espírito do homem, cumprindo antes mantê-lo na ignorância e naquele silêncio de *goma escura*, a que se refere o poeta no “Romance da Guerra Civil Espanhola”. Romance que vem a propósito citar, porque teria determinado o ódio dos guardas franquistas, a cujas mãos pereceu Garcia Lorca, e nesse caso mais se robustece o que ficou dito: o poeta foi assassinado por causa de seus poemas, foi assassinado como poeta. É o primeiro mártir contemporâneo da poesia, abrindo uma longa série de vítimas gloriosas, desaparecidas em circunstâncias diversas, e em que cintilam noturnamente os nomes de Antonio Machado, Max Jacob, Saint-Pol-Roux e tantos outros.

Mas não estamos aqui – notai bem – para celebrar a morte nem um morto. Se rememoramos o crime, e ele não poderia ser esquecido, é porque veio gravar para sempre em nosso espírito a pura imagem do poeta. Essa morte violenta eliminou o acidental e o transitório de sua fisionomia; fez de sua obra a coisa perfeita, acabada, que nos cumpre conservar, conhecer e amar. Não somos pois uma reunião fúnebre a nos lamentarmos pelo que sucedeu de trágico numa noite espanhola de há dez anos atrás. Trazemos para o nosso convívio um poeta de extraordinária substância vital, e o escolhemos para patrono do nosso Ateneu, fundado ao clarão de sua lembrança e de sua fértil poesia.

Por que Ateneu e por que Ateneu Garcia Lorca? De tão simples, essas coisas nem precisam ser explicadas, e a assistência generosa que aí está sabe perfeitamente porque veio ao nosso chamado, e a razão do que estamos fazendo. Somos um grupo de escritores, professores, artistas plásticos, dramáticos e musicais unidos pela devoção comum aos

valores democráticos, e fiéis ao pensamento de que só a liberdade permite a verdadeira cultura, e de que esta, desenvolvendo-se naturalmente, cria entre os homens relações de entendimento e de paz, que nenhuma forma de maquiavelismo político ou de crueldade científica serão capazes de desfazer. Partindo dessa ideia de que as culturas, se interpenetrando, ao lado de trocas econômicas desembaraçadas de interesses imperialistas, e de medidas sociais que assegurem ao homem uma vida digna e consciente, afastarão do mundo o pesadelo de uma guerra em cada geração, – partindo dessa ideia nós nos propomos a trabalhar no nosso campo, e com os nossos instrumentos normais de expressão, pelo alargamento do panorama cultural brasileiro. Nossa contribuição nada tem de original, salvo a circunstância de escolhermos para essas trocas intelectuais um dos celeiros mais providos e inexplicavelmente menos visitados pela curiosidade brasileira: o mundo da língua, da arte e da literatura espanholas.

Que sabemos nós da Espanha? Muito pouco e muito mal. As cátedras de estudos hispânicos figuram oficialmente em nosso ensino universitário há apenas doze anos, e há somente quatro que se introduziu no ciclo ginásial, por iniciativa de um ministro audacioso, o estudo sumário da língua espanhola (antes tentado sem êxito, em caráter facultativo). Língua aparentemente tão parecida com a nossa, que nos dispensamos de estudá-la a sério, e fazemos desse belo idioma apenas um veículo para a literatura e a ciência traduzidas. Por um curioso fenômeno de dissociação de raízes, aprofundamo-nos em nossa origem portuguesa (aliás mais no terreno estéril do gramaticalismo e do preciosismo verbal, do que no da autêntica e admirável alma lusitana), e passamos de largo pelos filamentos hispânicos, que tão intimamente se entrelaçam e até se confundem com os portugueses. A existência de um poeta bilíngue como Gil Vicente, ou modernamente a de um Garcia Lorca versejando formosamente em galego, deveriam bastar para convencer-nos da arbitrariedade de separar o que geográfica e historicamente se mostrava tão misturado, posto que em luta. Dobramo-nos, porém, a outras influências, desdenhando o que estava próximo de nós e tanto nos ajudaria a assimilar o que há de típico e de grande nos países da América, e a enriquecer a nossa própria fisionomia cultural. Hoje podemos “redescobrir” a Espanha, e a surpresa do conhecimento se torna maior, ao percebermos que esses séculos de humanismo, de lirismo, de epopeia e de formas artísticas audaciosas ou ternas se acham intactos e infrangíveis sob a superfície devastada da vida espanhola, que o fascismo elegeu para aí realizar o ensaio geral da última carnificina.

A tudo resiste esse indomável povo ibérico, hoje abafado em seu ímpeto criador, mas forjando na derrota os instrumentos de sua nova ascensão entre os povos livres do mundo. Espalhados pela América, seus poetas e pensadores não cultivam a torpe melancolia do exílio, antes trabalham pela restauração das liberdades públicas. Afinal, a história da Espanha tem sido uma contínua identificação com a tragédia, e também a superação desta. Um dos muitos exilados ilustres da república, o professor Jerônimo Mello, lembrava-o há pouco nos Estados Unidos, por ocasião de um congresso internacional de catedráticos de literatura ibero-americana: a sistemática resistência dos povos peninsulares a toda espécie de invasão, e tanto mais sensível quanto mais se cristalizava a unidade racial; sua insubmissão aos senhores feudais, diante de uma Europa completamente feudalizada; a sobranceria das velhas cortes enfrentando o absolutismo real com o princípio revolucionário da soberania popular; a tradição magnífica de certas municipalidades, que se mantinham firmes em seu espírito patriótico em meio à derrocada das instituições – eis o verdadeiro sentido da história espanhola. E é essa característica inalterável de rebeldia e individualismo que informa a cultura espanhola, dá-lhe caráter dramático, fazendo refletir nela toda a riqueza passional do homem do povo, como igualmente se refletem as fúrias e os carinhos da alma espanhola, dilacerada de contradições, nutrida de minucioso realismo e de fantasia barroca, de romantismo e dureza, de evasão mística e senso profundo das coisas naturais, tudo isso fazendo dessa cultura uma das mais humanas e patéticas que se possam conceber.

E como está longe dessa suposta “hispanidade”, que sinistras forças políticas quiseram apresentar-nos nesses últimos tempos, à maneira de orientação espiritual dos povos americanos de origem ibérica! Hispanidade que se inventou para dividir a América em momento de crise, desagregar as correntes de fecunda compreensão do panamericanismo e lançar, umas contra outras, nações que começavam a se entender e se estimar. Quem a repudia é a própria cultura espanhola viva, são esses mesmos exilados que no México, nos Estados Unidos, na Argentina, aqui no Brasil, nos convidam a distinguir entre o falso e o autêntico rosto de Espanha, aquele sombrio e marcado pelos estigmas da corrupção falangista, e este modelado na graça e na invenção de seus poetas, desde o Arcipreste de Hita a Rafael Alberti, de seus pintores, desde Velásquez a Picasso, de seus compositores, desde Santo Isidoro de Sevilha a Manuel de Fala, e na contínua ebulição de um gênio criador que foge à abstração para se aquecer nas fontes mesmas da vida, como soube fazê-lo Cervantes.

Fundou-se, pois, esta casa de estudos como um caminho que vai dar à cultura espanhola, e por isto lhe foi conferido o nome de Ateneu. Não há nome melhor para definir a espécie de trabalho que aqui se pretende realizar, e nem há nome mais espanhol. Ao velho sentido grego, de lugar frequentado dos homens doutos e curiosos das ciências, os humanistas peninsulares trouxeram um novo matiz, que bem caracteriza aquele valoroso Ateneu de Madrid, do século XIX, reduto da opinião liberal do país, onde ao mesmo tempo se preservava o conhecimento desinteressado e se desenvolvia nos espíritos o sentimento democrático. Se remotamente vamos encontrar nos ateneus a célula original das universidades livres da idade média, a que Afonso o Sábio iria dar caráter oficial, vemos também que há cem anos essa mesma Espanha criava os ateneus operários, fruto quase sempre da iniciativa privada, inculcando uma concepção admirável de proletarização da cultura. Ateneu é mesmo um dos símbolos do pensamento espanhol, e ateneísta, segundo nos afiança Fidelino de Figueiredo, ali tem servido, nas épocas de opressão, para designar o espírito insubmisso, que com a arma da palavra dia a dia vai desmontando a mentira dos ditadores.

Em nossa modesta esfera de ação, cuidaremos de revigorar nos intelectuais o fermento da cultura hispânica, e de conduzi-lo às camadas populares, onde ainda não se fez sentir. Os meios de consegui-lo são, obviamente, a conferência, o curso regular, o boletim informativo, a exposição de arte, o sarau musical, o grupo teatral. Nada mais natural do que associar a um esforço dessa natureza o nome do claro poeta que utilizou tão bem dois desses instrumentos de educação popular – a conferência e o teatro itinerante e que teve o seu sangue misturado ao sangue do seu povo, numa noite que dura ainda mas não durará muito.

PARTE II – A “MORTE DO LEITEIRO” NA IMPRENSA CARIOCA (REPRODUÇÕES)

FONTES DO POEMA

GAZETA DE NOTÍCIAS (01.09.1944, p. 8)

O LEITEIRO FOI MORTO A BALA — Na Rua Carneiro da Rocha, em Higienópolis, foi morto ontem, a bala, o entregador de leite da Comissão Executiva do Leite Carlos Teixeira de Sousa, na casa n. 26, fundos, residência de Antônio Pestana e de sua esposa D. Isaura Rodrigues Pestana. Na casa da frente reside Antônio Marques Rodrigues, sobrinho de Antônio Pestana que foi o matador do infeliz leiteiro. Ao que parece foi ele tomado por um ladrão, atendendo os vários assaltos que ali se tem verificado. A Polícia do 20.º Distrito Policial, está apurando o fato devidamente, estando o criminoso foragido.

DIVERSOS FATOS POLICIAIS

VAROU O PULMÃO DO LEITEIRO COM UM TIRO

**Crime impressionante em Higienópolis —
O intendente da Marinha teria confundido o
jovem com um ladrão — Fugiu o criminoso**



Marechal Hermes, ao que tudo indica, foi morto por engano.

Procedia ele à entrega do leite naquele logradouro, quando ao entrar no referido prédio, afim de deixar a mercadoria na porta da casa localizada na frente dos fundos, onde mora com sua esposa o comerciante Antonio Pestana, foi alvejado pelo sogro deste, o intendente aposentado da Marinha, Antonio Marques Rodrigues, casado, de 45 anos de idade e morador na casa da frente.

A bala, perfurando o pulmão direito do leiteiro, matou-o.

O criminoso fugiu logo após o fato, estando a polícia do 20.º distrito no seu encalço.

TERIA SIDO UM EQUIVOCO

Ao que se presume, Carlos foi assassinado por um lamentável equívoco.

O intendente, impressionado com os assaltos que se tem verificado ultimamente naquele lugar, teria tomado o empregado da Comissão Executiva do Leite por um ladrão, alvejando-o.

O corpo do infortunado jovem foi recolhido à "morgue" do Instituto Médico Legal, afim de ser autopsiado.

OUTRAS OCORRENCIAS

Na rua Carneiro Ribeiro n. 26, no bairro de Higienópolis, foi morto, ontem, pela madrugada, com um tiro em pleno peito, o entregador de leite da Comissão Executiva do Leite.

A vítima chamava-se Carlos Teixeira de Souza, contava 21 anos de idade e residia à rua Namur n. 34, em

o corpo de um homem de cor branca, com 45 anos de idade presumíveis trazendo um terno de casimira cinza, camisa de tricoline lilás, gravata marron e sapatos brancos.

O corpo bojava naquele local, não obstante ter preso às pernas um ferro de enfiar, elétrico.

Apresentava ainda o morto as mãos e as pernas amarrados, com fios elétricos, dando a impressão de um crime impressionante.

Levado para a praça Mauá, o cadáver foi examinado pelos peritos do G.E.P., sendo em seguida recolhido ao necrotério do Instituto Médico Legal.

A Divisão de Polícia Técnica está em diligências para descobrir a identidade do morto e esclarecer devidamente o enigma.

CAIU DO BONDE E FOI COLHIDO PELAS RODAS DO MESMO — Ao saltar de um bonde em movimento, na rua Jardim Botânico, em frente à Usina da Light, sofreu desastrosa queda o padeiro Ricardo José Bicalho, de 43 anos de idade, casado, morador à rua Marquês de São Vicente n. 95, casa V, o qual foi colhido pelas rodas do carril, sofrendo em consequência esmagamento do pé direito, além de contusões e escoriações generalizadas.

Removido para o Hospital Miguel Couto, a vítima ficou ali internada depois de receber os primeiros curativos.

ATROPELADO NA AVENIDA RIO BRANCO — Na avenida Rio Branco, em frente ao prédio n. 43, foi atropelado pelo automóvel n. 62.508, dirigido pelo motorista José Maria Dias, o comerciante José Vieira Leite, português, de 57 anos e residente à ladeira João Homem n. 63.

A vítima, que sofreu contusões e escoriações, foi medicada no Posto Central de Assistência, retirando-se em seguida.

ATROPELADO PELO BONDE "GAVEA" — Na rua 13 de Maio foi colhido pelo bonde n. 1841, da linha "Gavea", dirigido pelo motoneiro regulamento 9640, Antonio Gomes, o funcionário da Limpeza Pública André Clemente, casado, de 37 anos de idade e residente à rua Francis-

Fugiu o criminoso na hora do encontro com o advogado

O assassino do leiteiro ia entregar-se às autoridades, mas desapareceu — A casa estava vazia

Em nossa edição de ontem, noticiamos detalhadamente a morte de Carlos Teixeira de Sousa, empregado da Comissão Executiva do Leite, alvejado, por engano, como o indicam as provas até agora colhidas, pelo sr. Antonio Marques Rodrigues, intendente reformado da Marinha.

IA APRESENTAR-SE A'S AUTORIDADES

O criminoso, como divulgamos, fugiu logo após o delito, afim de escapar ao flagrante.

A policia, imediatamente, iniciou diligencias para a sua captura, sem conseguir encontrá-lo, porem. O assassino desaparecera, ignorando sua propria familia o destino que tomara.

Em Porto Alegre o ministro da Suíça

PORTO ALEGRE, 1 (Meridional) — Chegou ontem a Porto Alegre o ministro da Suíça no Brasil, sr. Henry Valoton, em viagem de visita aos seus patricios aqui radicados, bem como no desejo de conhecer o país. O referido ministro já percorreu S. Paulo, Paraná e Santa Catarina. Amanhã será homenageado com um almoço, oferecido pelo interventor federal, no palacio do governo. Em seguida, o ministro suíço seguirá para Montevideu e Buenos Aires.

O Arcebispo Metropolitano benzerá a Av. Presidente Vargas

Logo após a chegada do presidente da Republica ao palanque oficial, armado na Avenida Presidente Vargas, em frente ao Palacio da Guerra, o arcebispo do Rio de Janeiro, d. Jaime de Barros Câmara, procederá, a convite do prefeito, a benção daquele logradouro.

Este ato se realizará no proximo dia 7, antes da parada comemorativa da nossa Independencia.

Ontem, á tarde, entretanto, foi nossa reportagem informada de que Antonio Marques Rodrigues decidira entregar-se ás autoridades, tendo, antes, constituído seu advogado o sr. Benedito Calheiros Bonfim.

NAO COMPARECEU AO ENCONTRO

Impressionante, sem dúvida, foi o fato de o criminoso não comparecer ao encontro com o advogado. A' hora aprazada, Antonio Marques Rodrigues não dava sinal.

No local marcado para o encontro, tivemos ocasião de ouvir seu advogado, que, estranhando estivessemos a par do que se passava, mostrou-se ainda mais surpreso com a ausencia de seu constituinte.

O NEEVOSO, A CAUSA DE TUDO

Antonio Marques Rodrigues é um homem de estatura mediana — segundo apuramos — claro, apresentando uns 45 anos de idade. Fora operario, entrando, depois, como desenhista, para a Marinha, até fazer o curso de perito contador de um navio, aposentando-se por contar muitos anos de serviço.

Diz o advogado que Antonio Marques Rodrigues se achava sob violenta tensão de nervos, tanto antes como após o crime. Antes, porque vivia impressionado com os constantes assaltos que ultimamente se estavam verificando no bairro em que reside, e, depois de ter morto o leiteiro, porque não se conformava em ser um assassino.

— Possivelmente — declarou-nos o advogado — esse estado de nervos tivesse feito com que ele não aparecesse.

CASA VAZIA

Estivemos na casa da familia de Antonio Marques Rodrigues, á rua Casemiro Ribeiro, 26, de onde ele devia sair para o encontro com o advogado, e lá não se encontrava ninguém.

Por onde, então, andaria Antonio Marques Rodrigues? Esta, a pergunta que fazem o seu advogado e a policia.

CURIOSIDADE: SENTENÇA IMPOSTA AO ASSASSINO

CORREIO DA MANHÃ (21.08.1945, p. 2)

**A MORTE DE UM LEITEIRO, AL-
VEJADO COMO LADRÃO****O juiz da 2.^a Vara Criminal
considerou homicídio culposo**

Ao juiz da 1.^a Vara Criminal, há tempos, foi denunciado Antonio Marques Rodrigues, funcionário publico aposentado.

O facto que determinou o processo foi amplamente divulgado e causou consternação, porque a vítima havia sido o desgraçado leiteiro Carlos Teixeira de Sousa. O crime ocorreu na madrugada de 31 de agosto do ano passado. O leiteiro havia penetrado na residência do reu, a fim de ali depor o leite, como era seu costume. O funcionário, não o reconhecendo, atirou de revólver, suspeitando ser algum ladrão ou malfetor.

O promotor classificou o delicto nas penas em que incidem os reus de homicídio doloso e, assim, foi o reu apresentado como culpado ao presidente do Tribunal do Juri.

O juiz Paulo Alonso, então em exercício, entendeu não ser do Tribunal Popular a alçada, por se tratar de homicídio culposo e remeteu o processo para nova distribuição. Os autos foram às mãos do juiz da 2.^a Vara Criminal, que ontem baixou o processo, com a sentença. O juiz Paula Fonseca achou que bem classificado havia sido o delicto pelo colega do Tribunal do Juri, pois o reu não tivera a intenção de abater o pobre leiteiro e se nele atirou, fôra pela convicção em que se encontrava, de ser o mesmo um ladrão. Era, portanto, um crime culposo e não doloso. Considerando que o acusado não possuía maus antecedentes, condenou-o apenas a um ano de prisão, concedendo-lhe "sursis" por dois anos.

BIBLIOGRAFIA

I – OBRAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

EDIÇÕES DE *A ROSA DO POVO*

A rosa do povo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

Poesia até agora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

Fazendeiro do ar & poesia até agora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

Reunião: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973.

Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

A rosa do povo. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Nova reunião: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985 (2 volumes).

Nova reunião: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987 (2 volumes).

Nova reunião: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

EDIÇÃO ADOTADA COMO TEXTO-BASE

Poesia: 1930 – 62 (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

OUTRAS OBRAS

POESIA

50 poemas escolhidos pelo autor. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

Antologia poética (organização do autor). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

José & outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Seleção em prosa e verso (seleção do autor). Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Arte em exposição. Rio de Janeiro: Record / Salamandra, 1990.

Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001 (2 volumes).

Poesia traduzida (organização de Augusto Massi e J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

Versos de circunstância (organização de Marcos Moraes). São Paulo: IMS, 2011.

Os 25 poemas da triste alegria. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

Viola de bolso mais uma vez encordoada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

PROSA

“Itabira, sempre Itabira”. Rio de Janeiro: *Correio da manhã*, 16.03.1947, pp. 1 e 3.

Crônicas: 1930 – 1934. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, 1987.

Prosa seleta (escolhida pelo autor). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Confissões de Minas. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

Passeios na ilha. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

Uma forma de saudade: páginas de diário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Autorretrato e outras crônicas (seleção de Fernando Py). Rio de Janeiro: Record, 2018.

Amor nenhum dispensa uma gota de ácido: escritos sobre Machado de Assis (organização de Hélio Seixas Guimarães). São Paulo: Três Estrelas, 2019.

ENTREVISTAS

“Esclarecedora conversa” (entrevista a Rita de Cássia Barbosa), em: BARBOSA, Rita de Cássia. *O cotidiano e as máscaras: Carlos Drummond de Andrade e as crônicas (1930 – 1934)*. São Paulo: FFLCH – USP, 1984, pp. 411 – 422.

“80 anos em flor” (entrevista a João Máximo). Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 26.10.1982, pp. 6 – 9.

Encontros (18 entrevistas coligidas por Larissa Pinho Alves). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

CARTAS

Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond (organização de Flora Sússekind). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade (organização de Silvano Santiago). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

“Carta de Carlos Drummond de Andrade a Alceu Amoroso Lima” (apresentação e transcrição de Augusto Massi), em: *Teresa* – revista de literatura brasileira (8 e 9). São Paulo: USP, 2008, pp. 76 – 80.

Correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade (organização de W. M. Miranda e Roberto Said). São Paulo: Globo, 2012.

Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima (organização de Leandro Rodrigues). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto (organização de Marcelo Bortoloti). São Paulo: Editora da Unesp / Imprensa Oficial, 2019.

TRADUÇÕES

HAMSUM, K. *Fome* (romance). Rio de Janeiro: Delta, 1963.

LACLOS, C. *As relações perigosas* (romance epistolar). São Paulo: Publifolha, 1998.

LORCA, F. G. *Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores* (teatro). São Paulo: Agir, 1959.

EDIÇÕES ORGANIZADAS PELO AUTOR

O Rio de Janeiro em prosa e verso (em parceria com Manuel Bandeira). Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

Andorinha, andorinha (crônicas de Manuel Bandeira). Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

Brasil, terra e alma: Minas Gerais. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema (edição ampliada por Eucanaã Ferraz). São Paulo: IMS, 2010.

II – ESTUDOS SOBRE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

LIVROS E TESES

ACHCAR, F. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

BRAYNER, S. (organizadora). *Carlos Drummond de Andrade: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- BISCHOF, B. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BORTOLOTO, M. M. *O poeta e a revolução: Drummond e o comunismo internacional (1930 – 1940)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017 (tese).
- CAMILO, V. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia (SP): Ateliê, 2001.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- COELHO, J. F. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: UFP, 1973.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo & confissão*. São Paulo: IMS, 2015.
- COSENTINO, B. & EUCANAÃ, F. (organizadores). *Dicionário Drummond*. São Paulo: IMS, 2023.
- CURY, Maria Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- DAMAZIO, R. (organizador). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- GLEDSON, J. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GUIMARÃES, J. C. *Drummond: uma visita*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2002.
- JORGE, Fernando. *Drummond e o elefante Geraldão*. São Paulo: Novo Século, 2012.
- LIMA, L. C. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, V. M. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Edusp / Pontes, 1995.
- MARQUES, I. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARTINS, H. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- MORAES, E. de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MORAES NETO, G. *Dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 2007.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

- _____ (organizador). *Carlos Drummond de Andrade: caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____ (& outros). *Cadernos de literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: IMS, 2012.
- PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.
- PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918 – 1930)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SANT’ANNA, A. R. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SIMOM, I. M. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- TALARICO, F. B. F. *História e poesia em Drummond: A rosa do povo*. São Paulo: EDUSC, 2011.
- TEIXEIRA, J. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin, 2005.
- TELES, G. M. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- VILLAÇA, A. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- _____ *Consciência lírica em Drummond* (tese). São Paulo: FFLCH – USP, 1976.
- _____ (& outros). *Língua e literatura* (revista do Departamento de Letras da USP, ano XIII, número 16). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- VIOTTI, F. B. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan*. Belo Horizonte: UFMG, 2018 (tese).
- WERNEK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920 – 1970)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ENSAIOS E ARTIGOS

- ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”, em: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, pp. 27 – 45.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Drummond meditativo”, em: *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 15 – 25.
- BISCHOF, B. “Leitura de ‘Anúncio da rosa’”, em: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: DTLLC – USP, julho / dezembro de 2021, pp. 116 – 133.

- BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria”, em: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 99 – 121.
- _____. “Em torno de um poema de *A rosa do povo*”, em: *Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 35 – 60.
- CAMILO, V. “Figurações do trabalho em *Sentimento do mundo (1940)*”, em: *Remate de males*. Campinas (SP), v. 20, n. 1, 2012, pp. 133 – 147.
- CAMPOS, Augusto de. “Áporo”, em: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 131 – 137.
- CAMPOS, Haroldo de. “Drummond, mestre de coisas”, em: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 49 – 55.
- CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”, em: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, pp. 67 – 97.
- _____. “Poesia e ficção na autobiografia”, em: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 51 – 69.
- _____. “Drummond prosador”, em: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 11 – 19.
- CASTELLO, J. A. “Carlos Drummond de Andrade – poética e poesia”, em: *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 2004, volume II, pp. 245 – 259.
- CÍCERO, Antônio. “Sobre ‘A flor e a náusea’”, em: *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 130 – 143.
- GARCIA, O. M. “Palavra puxa palavra em CDA”, em: *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 13 – 70.
- HOLANDA, S. B. “O mineiro Drummond”, em: *O espírito e a letra* (organização de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, volume II, pp. 558 – 566.
- HOUAISS, A. “Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade”, em: *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: MEC, 1960, pp. 49 – 77.
- _____. “Carlos Drummond de Andrade”, em: Azevedo Filho (organizador). *Poetas do modernismo: antologia crítica* (volume 3). Brasília: INL, 1972, pp. 133 – 211.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Drummond e a rima”, em: *De poesia e poetas: ensaios escolhidos* (volume II). São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 230 – 252.
- LAFETÁ, João Luiz. “Leitura de ‘Campo de flores’”, em: *A dimensão da noite* (organização de Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Editora 34, 2004, pp. 38 – 54.
- LIMA, Alceu Amoroso. “O poeta brinca”, em: *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. 274 – 275.

- LINS, Álvaro. “Um poeta revolucionário”, em: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 25 – 32.
- MAZZARI, M. V. “Pacto fãustico e resistência no poema ‘A máquina do mundo’”, em: *Estudos Avançados* (ano 37, número 108). São Paulo: USP, 2023, pp. 129 – 150.
- MERQUIOR, J. G. “Nosso clássico moderno”, em: *Crítica: 1964 – 1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 305 – 308.
- MILLIET, Sérgio. “A rosa do povo”, em: Carlos Drummond de Andrade. *Poesia: 1930 – 62* (edição crítica de J. C. Guimarães). São Paulo: Cosac & Naif, 2012, pp. 975 – 981.
- MOURA, Murilo Marcondes de. “Desejo de transformação”, em: Carlos Drummond de Andrade. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 51 – 66.
- _____. “Tédio e segredo: duas formas de recusa nos anos 1930”, em: *O eixo e a roda – revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, pp. 39 – 56.
- PAULINO, A. M. “Um pouco sobre ‘Campo, chinês e sono’”, em: *Revista de estudos brasileiros* (29). São Paulo: IEB / USP, 1988, pp. 7 – 13.
- PASINI, Leandro. “O processo expiatório em *A rosa do povo*”, em: *Revista de Literatura e sociedade*. São Paulo: DTLLC – USP, 2016, pp. 54 – 69.
- PRADO JR., Bento. “O boi e o marciano”, em: *Alguns ensaios*. São Paulo: Max Limonad, 1985, pp. 247 – 250.
- RUFINONI, Simone. “De ‘Resíduo’ a ‘Caso do vestido’: formas da memória entre o contemporâneo e o arcaico”, em: *Revista de Estudos Avançados* (32). São Paulo: FFLCH – USP, 2018, pp. 249 – 268.
- SANTIAGO, Silviano. “Camões e Drummond: a máquina do mundo”, em: *35 ensaios* (organização de Ítalo Marconi). São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 182 – 194.
- SECCHIN, A. C. “Drummond & Cabral: afagos & alfinetes”, em: *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: CEPE, 2020, pp. 497 – 508.
- SÜSSEKIND, Flora. “Curva curva curva: estratégia narrativa e forma poética em Drummond”, em: *Poesia sempre: revista semestral de poesia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, setembro de 2004, pp. 162 – 195.
- VILLAÇA, A. “Um certo sentimento do mundo”, em: *Teresa: revista de literatura brasileira* (recurso eletrônico). São Paulo: FFLCH – USP, 2020, pp. 138 – 152.
- WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo”, em: Adauto Novaes (organizador). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 19 – 64.

III – GERAL

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (tradução de Alzira Vieira Allegro). São Paulo: Unesp, 2010.

ADORNO, T. W. *Teoria estética* (tradução de Artur Mourão). Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. *Notas de literatura I* (tradução e introdução de Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. & outros. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

ALCONCHEL, Marcos. *Poesia e verso: leitura da Lira dos cinquent'anos de Manuel Bandeira*. São Paulo: Assimetria, 2019.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.

ALONSO, Amado. *Poesia Y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Lousada, 1940.

ALONSO, Dámaso. *Poesía Española: ensayo de métodos y limites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1966.

AMADO, Jorge. *Hora de guerra: a Segunda Guerra Mundial vista da Bahia – crônicas (1942 – 1944)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética* (tradução de Paulo Pinheiro). São Paulo: Editora 34, 2015.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental* (tradução de George Sperber). São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Ensaio de literatura ocidental* (organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.). São Paulo: Duas Cidades, 2007.

BACHELARD, Gaston & BERGSON, Henri. *Os pensadores (XXXVIII)*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski* (tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense, 1981.

- BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa* (seleção de J. C. Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BAZIN, A. *Charles Chaplin* (tradução de Luiz dos Santos). São Paulo: Marigo, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (tradução de S. P. Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Baudelaire e a modernidade* (tradução de João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (tradução e notas de Francisco Machado). Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BOBBIO, N. *Dicionário de política*. Brasília: Editora da UNB, 2016 (2 volumes).
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso* (tradução de José Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. (organizador) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, Antonio. “Livros” – resenha das *Poesias* (1941) de Mário de Andrade, em: *Revista Clima* (número 8). São Paulo, janeiro de 1942, pp. 72 – 79.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- _____. *Textos de intervenção* (seleção de Vinicius Dantas). São Paulo, Editora 34, 2002.
- _____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- _____. *Na sala de aula*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- _____. *Entrevista histórica* (concedida em 1992, aos jornalistas Jardel Carvalho, Mário Rosa e Jardel Cavalcanti). Londrina (PR): Galileu Edições, 2022.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011.
- _____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.
- _____. *Ensaio reunidos* (1942 – 1978). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

- _____. *Ensaio reunidos* (1946 – 1971). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- CHOCIAI, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1974.
- CHKLOVSKI, V. & outros. *Teoria da literatura: formalistas russos* (vários tradutores). Porto Alegre: Globo, 1976.
- COLLIN, D. *Compreender Marx* (tradução de Jaime Clasen). Petrópolis: Vozes, 2008.
- CONY, C. H. *Charles Chaplin – ensaio e antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CROCE, B. *A poesia* (tradução de Flávio Chaves). Porto Alegre: UFRS, 1967.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina* (tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai). Rio de Janeiro: INL, 1957.
- DELGADO, Lucília de Almeida; e FERREIRA, Jorge (organizadores). *O Brasil republicano: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo (1930 – 1945)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- ELIOT, T. S. *Ensaio* (tradução de Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editorial, 1989.
- _____. *De poesia e poetas* (tradução de Ivan Junqueira). São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Ensaio escolhidos* (seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos). Lisboa: Cotovia, 1992.
- EULÁLIO, Alexandre (organizador). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- FAUSTO, Ruy. *O ciclo do totalitarismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FREUD, S. *Escritos sobre a guerra e a morte* (tradução de Artur Mourão). Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (tradução de Marise M. Curioni). São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica* (tradução de Pércles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIBSON, Ian. *Federico Garcia Lorca – uma biografia* (tradução de Augusto Klein). São Paulo: Globo, 1989.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura* (tradução de Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética: poesia* (tradução de Marco Aurélio Werle). São Paulo: Edusp, 2004.

- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial* (organização de Antonio Candido). São Paulo: Brasiliense, 1991.
- JOLLES, A. *Formas simples* (tradução de Álvaro Cabral). São Paulo: Cultrix, 1976.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária* (tradução de Paulo Quintela). Coimbra: Armênio Amado, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- LEAL, V. Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MARQUES, I. *João Cabral de Melo Neto – uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- MARX, K. & ENGLES, F. *Manifesto comunista* (organização e introdução de Osvaldo Coggiola). São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *História* (organização de Florestan Fernandes). São Paulo: Ática, sem data.
- MASSI, Augusto. “Murilo Mendes: a poética do poliedro”, em: Ana Pizarro (organizadora). *América Latina: palavra, literatura e cultura – “Vanguardas e Modernidade”* (volume 3). São Paulo: Memorial da América Latina e Editora da Unicamp, pp. 319 – 333.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar: Memórias* (tomo 4). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- NEME, Mário (organizador). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.
- NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: INL, 1965.
- PAES, Octavio. *O arco e a lira* (tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht). São Paulo: Cosac & Naif, 2012.
- _____. *Signos em rotação* (tradução de Sebastião Uchoa Leite). São Paulo: Perspectiva, 2009.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura* (tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- QUEIROZ, Eça de. “As rosas”, em: *Obra completa* (organização de Beatriz Berrini). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, volume III, pp. 1232 – 1245.
- RAMOS, P. E. da Silva. “O modernismo na poesia”, em: Afrânio Coutinho (organizador). *A literatura no Brasil* (volume V). Rio de Janeiro: Sul América, 1970, pp. 39 – 202.
- SAPIR, Edward. *Lingüística como ciência: ensaios* (seleção, tradução e notas de Mattoso Câmara Jr.). Rio de Janeiro: Acadêmica, 1961.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental* (tradução e estudo de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ____ (organizador). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito”, em: André Botelho (organizador). *Sociologia Essencial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 311 – 329.
- SOUZA, G. de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2005.
- ____ *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2008.
- SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SPTHIZER, L. *Lingüística e história literária*. Madrid: Gredos, 1961.
- STRAND, M. & BOLAND, E. *The making of a poem: a Northon Anthology of poetic forms*. New York: Northon, 2001.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- THAMOS, Márcio. *As armas e o varão* (leitura e tradução do Canto I da *Eneida*). São Paulo: Edusp, 2011.
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio* (edição bilingue). São Paulo: Musa Editora, 1993.
- VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952 (2 volumes).
- WERT, Alexander. *Stalingrado 1942: o início do fim da Alemanha nazista* (tradução de Patrícia Reuillard). São Paulo: Contexto, 2015.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura* (tradução de Paulo Henriques Britto). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.